

Nicole Kröll

Die Jugend des Dionysos

Millennium-Studien
zu Kultur und Geschichte
des ersten Jahrtausends n. Chr.
Millennium-Studies
in the culture and history
of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by
Wolfram Brandes, Alexander Demandt,
Helmut Krasser, Hartmut Leppin,
Peter von Möllendorff, Karla Pollmann

Band 62

Nicole Kröll

Die Jugend des Dionysos



Die Ampelos-Episode in den *Dionysiaka*
des Nonnos von Panopolis

DE GRUYTER

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB 289-G25

FWF Der Wissenschaftsfonds.

ISBN 978-3-041205-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-041920-7
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-041924-5
ISSN 1862-1139



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Namensnennung – Nicht kommerziell 3.0.
Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Lektorat: Dr. Wanda Löwe

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Für
Heinrich Kröll,
Hedwig Kröll
und
Anna Schöffauer

*Toi le fils de la source et du chant
et de la flûte modulée toi fils de l'Homme
fils d'Homme – jeune Ampelos à la nuque
bouclée noire comme une grappe de raisin
voici que tu te réveilles à l'aube de la vigne
,je ne te vois pas – murmures-tu – ô
fils du Vivant et du Lumineux
fils du Dieu où te trouves-tu?
es-tu aube obscure? ô feuillu!
mais le divin derrière l'aube
murmure avec toute la vigne
,comment – fils d'Homme – te reconnaître?
dans l'obscurité de tes yeux
dans ton feu de matin
alors que je sors à peine du lac profond?'*

Bernard Manciet, *Ampelos*, 2, α . 1

Vorwort

Der besondere Anspruch und die Komplexität des Unterfangens, eine Arbeit zu Nonnos von Panopolis vorzulegen, fordern die gebührende Anerkennung aller darin eingebundenen Personen und Institutionen.

Das Buch stellt die überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im Rahmen des Projekts P21088-G20 „Religion und Poesie in der Dichtung des Nonnos von Panopolis“ („Religion and Poetry in the Epic of Nonnus of Panopolis“) des Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) entstanden ist. Gedankt sei dem FWF auch für die Unterstützung der Publikation durch die Genehmigung eines Druckkostenzuschusses (PUB 289), außerdem dem Verlag de Gruyter, namentlich den Herausgebern der Millennium-Studien, für die Möglichkeit, die Arbeit in einer interdisziplinären Reihe mit Spätantike-Schwerpunkt zu publizieren, Serena Pirrotta und Katrin Hofmann für die Beratung und Betreuung während der Entstehung des Buches sowie Wanda Löwe für das äußerst sorgfältige Lektorat.

Meinen Kolleginnen und Kollegen am Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein der Universität Wien danke ich für den fachlichen Austausch und die positive Arbeitsatmosphäre während meiner Projektarbeit, namentlich Nina Aringer, meiner Kollegin im Nonnos-Projekt, wie auch Georg Danek, Kurt Smolak und Margit Kamptner für inhaltliche Anregungen und Korrekturen.

Der Kontakt, den ich mit etablierten und aufstrebenden Wissenschaftlern der zeitgenössischen Nonnos-Forschung im Rahmen dreier internationaler Konferenzen knüpfen konnte („Nonnus of Panopolis in Context: Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity“, 13.–15. Mai 2011, Universität Kreta, Rethymno, Leitung: Konstantinos Spanoudakis; „Nonnus of Panopolis in Context II: Poetry, Religion, and Society“, 26.–28. September 2013, Universität Wien, Leitung: Herbert Bannert; und „Nonnus of Panopolis in Context III: Old Questions and New Perspectives“, 17.–19. September 2015, Leitung: Filip Doroszewski), bot nicht nur die Gelegenheit zum fachlichen Austausch, sondern erwies sich als unschätzbare Inspirations- und Motivationsquelle für meine Arbeit.

Besonderer Dank gilt Herbert Bannert, der mir die Möglichkeit eröffnete, mich mit den *Dionysiaka*, einem vielfach noch immer wenig beachteten Werk der griechischen Literatur, auseinanderzusetzen, und der mich in lohnenden und konstruktiven Diskussionen kontinuierlich begleitete, förderte und forderte. Zu Dank verpflichtet bin ich überdies Bettina Feuchtenhofer für die Anregungen und Gespräche sowie den beständigen freundschaftlichen und moralischen Rückhalt; für die langjährige Freundschaft und die besonders gewinnbringenden außerfachlichen Gespräche möchte ich Sandra Freregger danken. Mein Dank gilt auch meinen Eltern und meiner Familie für die unentwegte Unterstützung.

Nicole Kröll, Wien, im Oktober 2015

Inhalt

Vorwort — IX

Abbildungsverzeichnis — XIII

Abkürzungen und allgemeine Referenzwerke — XV

Kapitel 1. Einführung — 1

- 1.1 Nonnos und die *Dionysiaka* — 1
- 1.2 Die *Dionysiaka* und die Ampelos-Episode — 7
- 1.3 Forschungsgeschichte zur Ampelos-Episode — 10
- 1.4 Aufgaben und Zielsetzungen — 16

Kapitel 2. Der Auftakt – Dionysos und die Satyrn — 19

- 2.1 Der Kontext — 19
- 2.2 Protagonist und Schauplatz — 20
- 2.3 Die Figuren — 23
- 2.4 Kompositionsprinzipien und narratives Ziel — 25
- 2.5 Literarische Technik, Sprache und Stil — 29
- 2.6 Nonnos' Umgang mit den Quellen — 32
- 2.7 Zwischen Heiden- und Christentum – Nonnos und die Spätantike — 37

Kapitel 3. Mythos Ampelos – eine Erfindung des Nonnos? — 39

- 3.1 Ampelos in der antiken Literatur — 39
- 3.2 Ampelos in der bildenden Kunst — 44
- 3.3 Ampelos im Porträt — 49
- 3.4 Ampelos in neuer Gestalt — 53
- 3.5 Ampelos in den *Dionysiaka* außerhalb der Ampelos-Episode — 55

Kapitel 4. Literarische Transformationen – Ampelos im Spiegel mythologischer Dichtung — 65

- 4.1 Ampelos zwischen Tradition und Innovation — 65
- 4.2 Ampelos und die Götter — 67
- 4.3 Hyakinthos — 74
- 4.4 Narkissos — 80
- 4.5 Pelops — 83
- 4.6 Ganymed — 84
- 4.7 Hylas — 89
- 4.8 Europa, Atymnios, Glaukos und Bellerophon — 92
- 4.9 Marsyas — 95

Kapitel 5. Nonnos und die literarische Tradition — 97

- 5.1 Quellen und Vorbilder der *Dionysiaka* — 97
- 5.2 Nonnos und Homer — 98
- 5.3 Ampelos und die hellenistische Dichtung — 120
- 5.4 Nonnos und der Roman — 134
- 5.5 Einflüsse weiterer Genera — 141

Kapitel 6. Nonnos und die Rhetorik als poetische Technik — 151

- 6.1 Zum Einfluss der Rhetorik in der Spätantike — 151
- 6.2 Rhetorik in den *Dionysiaka* – ein Forschungsüberblick — 155
- 6.3 Die Synkrisis — 158
- 6.4 Das Enkomion — 160
- 6.5 Die Ekphrasis — 176

Kapitel 7. Die Ampelos-Episode im Rahmen des Gesamtkonzepts der *Dionysiaka* — 198

- 7.1 Die Erzählstruktur der Ampelos-Episode — 198
- 7.2 Kalamos und Karpos — 211
- 7.3 Kosmologie als Ordnungsprinzip – die Horen, Helios, Zeus und Aion — 218
- 7.4 Dionysischer Kult — 226
- 7.5 Verbindungen zu weiteren Büchern der *Dionysiaka* — 233

Kapitel 8. Nonnos und seine Zeit – die *Dionysiaka* im Kontext — 241

- 8.1 Ampelos und die Ästhetik der Spätantike — 241
- 8.2 Das soziokulturelle Umfeld — 252
- 8.3 Christliche Einflüsse — 257

Bibliographie — 264

- Nonnos von Panopolis – Editionen, Übersetzungen und Kommentare — 264
- Editionen, Übersetzungen und Kommentare anderer Autoren — 268
- Bibliographien und Forschungsberichte — 278
- Sekundärliteratur — 278

Stellenregister — 307

Register griechischer Wörter — 330

Allgemeines Register — 331

Abbildungen — 341

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Bacchus und Ampelus, 1616, Druck, Buchillustration für Daniel Heinsius *Hymnus oft Lof-Sanck van Bacchus*, Künstler: Jacob Matham, David Vinckboons und Willem Janszoon Blaeu, Rijksmuseum Amsterdam, Obj.-Nr. RP-P-OB-102.855.
- Abb. 2: Bacchus und Ampelus, 1616 – 1657, Druck, Künstler: Pieter Serwouters und Jacob Matham, Rijksmuseum Amsterdam, Obj.-Nr. RP-P-1886-A-10528.

Abkürzungen und allgemeine Referenzwerke

- BNJ** (ab 2007): *Brill's New Jacoby*, Edited by Ian Worthington, <http://referenceworks.brill-online.com/browse/brill-s-new-jacoby> (Stand: 27.7.2015).
- DKP** (1979): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, auf der Grundlage von Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearbeitet und herausgegeben von Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer, 5 Bde., München (Nachdruck der Ausgabe von 1964–1975; dtv 5963).
- DNP** (1996–2003): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, herausgegeben von Hubert Cancik u. Helmut Schneider, 16 Bde., Stuttgart u. Weimar.
- Fajen u. Wacht** (2008): Fritz Fajen u. Manfred Wacht, *Concordantia Nonni Dionysiacorum. Konkordanz zu den Dionysiaka des Nonnos*, 5 Bde., Hildesheim, Zürich u. New York (Alpha-Omega. Reihe A, Lexika, Indizes, Konkordanzen zur klassischen Philologie 251).
- FGrH** (1923–1958/
1954–1969): *Die Fragmente der griechischen Historiker*, begründet von Felix Jacoby, Leiden u. a.
- Lampe** (1961): *A Patristic Greek Lexicon*, Edited by Geoffrey W. H. Lampe, Oxford u. a.
- LfgRE** (1979–2010): *Lexikon des frühgriechischen Epos*, begründet von Bruno Snell, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften in Göttingen vorbereitet und herausgegeben vom Thesaurus Linguae Graecae, Göttingen, Bd. 1: A (1979), Bd. 2: B–Λ (1991), Bd. 3: Μ–Π (2004), Bd. 4: Ρ–Ω (2010).
- LIMC** (1981–1999): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, publié par la Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, rédaction Hans Christoph Ackermann et Jean-Robert Gisler, Bd. I, 1–VIII, 2 + 2 Bde. Indices, Zürich u. München.
- LSJ** (¹⁰1994): *A Greek-English Lexicon, with a Supplement 1968*, Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, Revised and Augmented by Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderick McKenzie, Oxford u. a.
- LThK** (2009): *Lexikon für Theologie und Kirche*, begründet von Michael Buchberger, herausgegeben von Walter Kasper mit Konrad Baumgartner, Horst Bürkle, Klaus Ganzer, Karl Kertelge, Wilhelm Korff u. Peter Walter, Freiburg i. Br. u. a. (durchgesehene Ausgabe der 3. Auflage 1993–2001).
- OCD** (⁴2012): *The Oxford Classical Dictionary*, Edited by Simon Hornblower, Anthony Spawforth u. Esther Eidinow, Oxford u. a.
- ODB** (1991): *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Prepared at Dumbarton Oaks by Alexander P. Kazhdan, 3 Bde., New York u. a.
- Peek** (1968–1975): *Lexikon zu den Dionysiaka*, herausgegeben von einer Arbeitsgruppe des Instituts für Klassische Philologie an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg unter der Leitung von Werner Peek, Bd. 1 (1968), Bd. 2 (1973), Bd. 3 (1974), Bd. 4 (1975), Hildesheim (Alpha-Omega. Lexika, Indizes, Konkordanzen zur Klassischen Philologie 3).
- RE** (1893–1980): *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Georg Wissowa u. Wilhem Kroll, erste Reihe: Bd. I,1–XXIV: A–Q; zweite Reihe: Bd. I,A,1: R–Z; Suppl. I–XVI, Register, Stuttgart u. a.
- Roscher** (1886–
1937/³1992–1993): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, herausgegeben von Wilhelm Heinrich Roscher, 6 Bde. + 4 Suppl., Leipzig.

SSH (2005): *Supplementum Supplementi Hellenistici*, herausgegeben von Hugh Lloyd-Jones, Berlin u. New York (Texte und Kommentare 26).

Ueding (1992–2012): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, herausgegeben von Gert Ueding, mitbegründet von Walter Jens, 10 Bde., Darmstadt.

Kapitel 1.

Einführung

*Von den alten ist Nonnus, sonst ein gutter Christ, noch fürhänden;
der in Griechischer sprachen, welche dann trefflich wol hierzu dienet,
acht und vierzig Bücher, Dionysiaca genennet, geschrieben hat.*

Daniel Heinsius¹

*Un manteau Tyrian fécouloit sur tes hanches,
Un chapelet de liz mellés de roses franches,
Et de feueille de vigne, & de lhierre espars,
Voltigeant, umbrageoit ton chef de tout pars.*

Pierre de Ronsard²

1.1 Nonnos und die *Dionysiaka*

Die *Dionysiaka* sind das letzte große Literaturwerk der Antike, zu gleichen Teilen Renaissance, Zenit und Finale des griechischen Epos. Das 48 Bücher umfassende *opus magnum*, „die letzte große Dichtung, die wir aus der Antike erhalten haben“³, schildert die Geschichte des Zeus-Sohnes Dionysos von seiner außergewöhnlichen Geburt aus dem Schenkel seines Vaters über seine Kindheitserlebnisse, seine Bewährungsproben in Kriegs- und Friedenszeiten bis zu seiner letztendlichen Aufnahme in den olympischen Götterhimmel. Es bietet eine größtmögliche räumliche Ausdehnung, deckt mit seinen Orten und Landschaften den gesamten griechischsprachigen Kulturkreis ab und gibt ferner den Ausblick auf phantastische, fernöstliche Gebiete frei, die seit dem Alexander-Zug und der damit verbundenen Literatur in den Wahrnehmungshorizont der Hellenen fielen.⁴ Die *Dionysiaka* bieten außerdem eine schier unüberblickbare Zahl an Mythen auf, die den Gott und das dionysische Prinzip sowohl in seiner Totalität als auch in all seinen einzelnen Ausprägungen erfassen. Nicht selten handelt es sich um Mythen, die lediglich lose mit Dionysos in Verbindung stehen oder aber sich zunächst so ganz und gar nicht in die Erzähllinie um den Gott und seinen Kult fügen wollen.

Nonnos von Panopolis liefert in vielfacher Hinsicht ein Universalepos, in dem er sämtliche mythischen und literarischen Traditionen kumuliert und Resümee über die

¹ Opitz (1622), aus der Vorrede.

² de Ronsard u. Dorat (1555) 12f.

³ Lesky (1971) 914.

⁴ Zum Einfluss Alexanders des Großen auf die Ausgestaltung der Dionysos-Figur vgl. Stegemann (1930) 177–182; Adrados (2003).

vergangenen eintausend Jahre dichterischen Schaffens in Griechenland zieht. Im selben Ausmaß, wie er auf das literarische Erbe zurückgreift, bietet er gleichwohl mindestens ebenso viele schöpferische Innovationen im metrischen und lexikalischen wie auch im stilistischen und inhaltlichen Bereich. Der sog. nonnianische Hexameter, eine Weiterentwicklung der kallimacheischen Gesetzmäßigkeiten, ist gekennzeichnet durch seine formale Strenge sowie seinen Schematismus und wird von einer ganzen Reihe spätantiker Poeten übernommen und gepflegt.⁵ Die sog. nonnianische Schule, Dichter des 3. bis 6. Jhs. n. Chr., weisen allesamt Ähnlichkeiten in Metrik, Lexik und Stilistik auf und pflegen die Konventionen spätantiker Dichtung als eine öffentlich vorgetragene „highbrow poetry“.⁶

Der Begriff nonnianische Schule relativiert sich insofern, als Lebenszeit und Wirkungsort dieser Literaten nicht immer in unmittelbarer Verbindung zueinander stehen. Viel eher als ein Initiator einer tatsächlichen Schule muss Nonnos daher aufgrund des Umfangs und des allumfassenden dichterischen Anspruchs als Schnittpunkt des dichterischen Schaffens der Spätantike gesehen werden.

Über den Dichter Nonnos selbst sind nur spärliche Informationen bekannt, lediglich sein Herkunftsort Panopolis, heute Akhmim in der oberägyptischen Thebais, darf als sicher gelten.⁷ Weder zu seiner Biographie noch zu seinem kulturellen Umfeld oder den Umständen seiner literarischen Tätigkeit sind Quellen bekannt, auch seine Lebenszeit ist nicht eindeutig festzumachen. Als *terminus post quem* werden Autoren des 4. und 5. Jhs. n. Chr. herangezogen, von denen Nonnos mutmaßlich oder nachweislich Kenntnis hatte.⁸

5 Für eine aktuelle Forschungsgeschichte zu Nonnos siehe Chuvin (2016). – Zu Nonnos' Hexameter und seinen Gesetzmäßigkeiten vgl. Golega (1930) 8–28; Wifstrand (1933); Keydell (1959) 35*–42*; Cameron Alan (1965) 482f.; Lindsay (1965) 365; Vian (1986) 339f.; Tisconi (1998) 26–29; Vian (1976) L–LV; Agosti (2004a); Greco (2004) 40–44; Hernández de la Fuente (2008) 29, 37–39; Miguélez Caveró (2008) 106–114; Franchi (2013) 209–219; zum spätantiken Hexameter vgl. Agosti u. Gonnelli (1995).

6 Agosti (2011–2012) 233. – Triphiodor (3. Jh. n. Chr.), Pamprepios von Panopolis (zweite Hälfte des 5. Jhs. n. Chr.), Musaios (um 500 n. Chr.), Christodoros von Koptos (Anfang 6. Jh. n. Chr.), Kolluthos von Lykopolis (Anfang 6. Jh. n. Chr.), Paulos Silentiarios (6. Jh. n. Chr.) und Johannes von Gaza (6. Jh. n. Chr.) sind die wichtigsten Vertreter; zu Triphiodor vgl. Cameron Alan (1970) 478–482, Dubielzig (1996) und Miguélez Caveró (2013a); zu Pamprepios siehe Gerstinger (1928) und Livrea (1979); zu Musaios vgl. Accorinti (2012). – Zur Charakterisierung der spätantiken griechischen Dichtung und zu literarischen Vorgängern und Erben des Nonnos siehe auch Lindsay (1965) 362; Cameron Alan (1970) 4–6; Braden (1974) 68–85; Vian (1980); Trypanis (1981) 395–407; Vian (1986); Dihle (1989) 611–617; Charlet (1997); Gigli Piccardi (2003) 7–13; Hernández de la Fuente (2008) 227–237; Miguélez Caveró (2008) 12–15, 25–33; Agosti (2009); Agosti (2012). – Zur Praxis des öffentlichen Vortrags vgl. Agosti (2006); Agosti (2008a) 206 f.

7 Zum Namen Nonnos vgl. Bonner (1954) 15–17; Dostálová-Jeništová (1955).

8 Der lateinische Dichter griechisch-ägyptischer Herkunft Claudius Claudianus (etwa 370 bis nach 404/405 n. Chr.), der eine *Gigantomachie* in griechischer Sprache verfasste – vgl. Abel-Wilmanns (1977) 25; Boscarino (1997); Livrea (2000a); Hernández de la Fuente (2001a) 19; Espinar Ojeda (2002) 3; Kyros von Panopolis, ein Zeitgenosse des Nonnos und Verfasser von Epigrammen in der *Anthologia*

Bisweilen wird auch Beirut/Berytos, der Schauplatz des Beroe-Mythos und spätantikes Zentrum der römischen Rechtslehre, das ab 449/450 n. Chr. offiziellen Status einer Metropolis erhält, als Begründung für die Datierung des Nonnos in die zweite Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. herangezogen.⁹ Die herausragende Rolle, welche die Stadt in den *Dionysiaka* einnimmt, veranlasste überdies dazu, für Nonnos einen Aufenthalt in dieser Stadt oder sogar ein Rechtsstudium ebendort anzunehmen; beides ist als bloße Hypothese zu werten.¹⁰ Als *terminus ante quem* dient Agathias von Myrina (6. Jh. n. Chr.), der in seinen *Historien* den Ägypter Nonnos und sein Werk, die *Dionysiaka*, namentlich nennt und ihn unter die „modernen Dichter“ rechnet (Agath. 4,23,5):¹¹

ταῦτα γὰρ οἱ τε πρότερον ποιηταὶ ᾄδουσι καὶ οἱ νέοι παραλαβόντες συνᾄδουσιν. ὧν δὴ καὶ Νόννος, ὁ ἐκ τῆς Πανὸς τῆς Αἰγυπτίας γεγεννημένος, ἐν τινὶ τῶν οἰκείων ποιημάτων, ἄπερ αὐτῷ Διονυσιακὰ ἐπωνόμασται [...].

Denn so singen die Dichter aus früheren Zeiten und die Neutöner haben das aufgenommen und singen in derselben Art. Einer von ihnen ist auch Nonnos, der aus Panopolis in Ägypten stammt, in einem seiner von ihm verfassten Gedichte, das er die *Dionysiaka* genannt hat [...].

Hinweise auf Nonnos' Herkunft und literarisches Schaffen finden sich auch in der Sammlung der *Anthologia Palatina*. Im Epigramm *AP* 9,198 wird darauf Bezug genommen, dass auch er, ähnlich wie Claudian, eine *Gigantomachie* verfasst habe:¹²

Palatina – vgl. Lindsay (1965) 361; Hernández de la Fuente (2001a) 19; Shorrock (2001) 144–146, 162–164; Hernández de la Fuente (2008) 27; van der Horst (2012); Gregor von Nazianz, der berühmte Kirchenlehrer des 4. Jhs. n. Chr. – vgl. Collart (1930) 10–13; Stegemann (1930) 207–209; Abel-Wilmanns (1977) 20 f.; zu Gregor und Nonnos vgl. D'Ippolito (1994); Simelidis (2009) 60 Anm. 138 mit weiteren Literaturangaben; Kyrrill von Alexandria (etwa 375/380–444 n. Chr.), Autor epischer und epigrammatischer Dichtungen sowie eines Kommentars zum Johannes-Evangelium (425–428 n. Chr.), dessen sich Nonnos zur Abfassung seines zweiten Werks, der metrischen *Paraphrase* des Johannes-Evangeliums, bediente – vgl. Gigli Piccardi (2003) 33 f.

9 Vgl. Stegemann (1930) 207; Hernández de la Fuente (2001a) 19; Espinar Ojeda (2002) 1 f.; Bajoni (2003); Gigli Piccardi (2003) 35–37; Hernández de la Fuente (2008) 27. – Einen weiteren Datierungsansatz für Nonnos sah die Forschung auch in der Erwähnung der Blemmyer in Nonn. *D.* 17,385–397. Dabei handelt es sich um ein am rechten Nilufer ansässiges Volk, das wiederholt in der Thebais einfiel; vgl. Dostálová-Jeništova (1956); Abel-Wilmanns (1977) 22 f.; Gigli Piccardi (2003) 38–41; Barthel (2014). Pierre Chuvin zog außerdem die Blemmyer als Indiz für Nonnos' Neigung zum Heidentum heran, vgl. Chuvin (1991) 165 f., 278 f.

10 Vgl. Keydell (1936) 905, 915; Haidacher (1949) 102; Bonner (1954) 17; Trypanis (1981) 392; Liebeschuetz (1996) 86; Hernández de la Fuente (2001a) 20; Espinar Ojeda (2002) 2; Hernández de la Fuente (2008) 28; Lasek (2009) 67. – Zur Rechtsschule von Beirut/Berytos vgl. Liebeschuetz (2001a) 1030 f., 1038 f.; Jones Hall (2004) 195–213; Cribiore (2007a) 54, 57 f.

11 Text: Keydell (1967) 152; zum Zeugnis des Agathias vgl. Collart (1930) 4; Keydell (1936) 904; Lindsay (1965) 361; String (1966) 115–122; Abel-Wilmanns (1977) 10 f.; Espinar Ojeda (2002) 3; Gigli Piccardi (2003) 33; García-Gasco (2007) 16; Hernández de la Fuente (2008) 27. – Zur Frage der Neuheit nonnianischen Dichtens vgl. Miguélez Caveró (2013a).

12 Text: Beckby (1965) Bd. 3, 122; Übersetzung: Ebener (1981) Bd. 2, 312. Zum Epigramm vgl. Keydell (1959) 9*; Abel-Wilmanns (1977) 9 f.; Livrea (1989) 32 f.; Hernández de la Fuente (2001a) 19; García-Gasco (2007) 16; Hernández de la Fuente (2008) 27 f.

Νόννος ἐγώ· Πανὸς μὲν ἐμὴ πόλις, ἐν Φαρίῃ δέ
 ἔγχεϊ φωνήεντι γονὰς ἤμησα Γιγάντων.

Nonnos heiße ich, stamme aus Panstadt. In Pharia mähte ich mit dem klingenden Schwert die Giganten scharenweis nieder.

Ob es sich bei dieser *Gigantomachie* um ein eigenständiges Werk oder etwa um die *Dionysiaka* selbst handelt, die als Abschluss der 48 Bücher Dionysos' Kampf gegen die Giganten bieten, kann nicht mit Gewissheit entschieden werden. Die Nennung der Insel Pharos bildet den einzigen Anhaltspunkt für die These, Nonnos habe sich wie so viele seiner Zeitgenossen zu Studien- oder Erwerbszwecken im damaligen kulturellen und literarischen Schmelztiegel Alexandria aufgehalten.

Nonnos, dessen literarische Akme im Allgemeinen in die Mitte des 5. Jhs. n. Chr. gesetzt wird und der als Verfasser eines heidnischen und eines christlichen Werkes bekannt ist,¹³ gab der Gelehrtenwelt, namentlich Enrico Livrea, den Anlass zur Theorie, wonach es sich bei Nonnos von Panopolis um den gleichnamigen Bischof von Edessa handle (449–451 n. Chr.).¹⁴ Die Unklarheiten bei Identität und Datierung des Autors sowie beim Verhältnis zwischen *Dionysiaka* und *Paraphrase* lösten in der frühen Nonnos-Forschung eine *Quaestio Nonniana* aus, die, vergleichbar mit der homerischen Frage,¹⁵ die chronologische Relation zwischen den heidnischen *Dionysiaka* und der christlichen *Paraphrase* sowie die Konfessionszugehörigkeit des Autors untersuchte. Die zu Beginn der Forschung angenommene Konversion des Nonnos vom Heiden- zum Christentum und die Spätdatierung der *Paraphrase*, die überdies als Zeichen der reumütigen Umkehr eines treulosen Ungläubigen aufgefasst wurde,¹⁶ wurden jedoch bald zugunsten einer gemeinsamen christlichen Autorschaft beider Werke aufgegeben.¹⁷ Der gegenwärtige *status quo* geht davon aus, dass die *Paraphrase*

13 Arthur Ludwich (1909) VIII–X datiert die *Dionysiaka* zwischen 390 und 405 n. Chr., Keydell (1936) 902 zwischen 397 und 470 n. Chr., Friedländer (1912a) 440–490 n. Chr., Vian (1976) XVII, Braden (1978) 71 und Chuvin (1991) 7 f. jeweils zwischen 450 und 470 n. Chr., Rouse (1940) VII um 500 n. Chr.; vgl. Stegemann (1930) 206–209 mit einer Zusammenfassung der Datierungsvorschläge der frühen Nonnos-Forschung; zur Datierungsfrage siehe auch Golega (1930) 88–115; Lind (1934); Bury (1958) Bd. 2, 431 f. Anm. 4; Abel-Wilmanns (1977) 18–28; Cameron Alan (1982) 235–239; Baldwin (1986); Dihle (1989) 609; Manterola u. Pinkler (1995) 14 f.; Tissoni (1998) 11–13; García-Gasco (2007) 16; Hernández de la Fuente (2008) 27; Accorinti (2013) 1108–1110.

14 Vgl. Livrea (1987); Livrea (1989) 23–30; Livrea (2003); Gigli Piccardi (2003) 34; Hernández de la Fuente (2008) 31; gegen die Theorie Livreas: Cameron Alan (2000); vgl. auch Accorinti (2013) 1110 f.

15 Vgl. Abel-Wilmanns (1977) 14–18; Chuvin (1986) 338; Livrea (2000) 39–76; Hernández de la Fuente (2001a) 23; Gigli Piccardi (2003) 45–60; García-Gasco (2007) 15; Hernández de la Fuente (2008) 29–32; García-Gasco (2010) 7; Accorinti (2013) 1111 f.

16 Vgl. Bury (1889) Bd. 1, 317 f.; Collart (1930) 13–15; Bogner (1934) 333; Keydell (1936) 915 f.; Cameron Alan (1965) 476; Bury (1958) Bd. 2, 434; Trypanis (1981) 392; Cameron Alan (2007) 36; Hernández de la Fuente (2008) 57.

17 Vgl. Golega (1930) 87 f., 143 f.; Dostálová-Jeništová (1955) 108; Dostálová-Jeništová (1958); Cameron Alan (2000) 181; Agosti (2001) 96 f.; Chuvin (2009a) 474; Cameron Alan (2011) 700 f.; Whitby (2013) 218; Agosti (2014a) 297 f. – Alan Cameron geht in früheren Arbeiten davon aus, dass Nonnos

ein Frühwerk sei, dem die *Dionysiaka* chronologisch nachgestellt werden müssten oder aber, dass eine zeitgleiche Abfassung beider Werke in Erwägung zu ziehen sei.¹⁸ In der neueren und neuesten Nonnos-Forschung wird das Hauptinteresse auf das kulturelle und soziale Umfeld der nonnianischen Dichtungen gelegt;¹⁹ die Spätantike wird nicht mehr als Periode des Niedergangs und Verfalls, sondern der Kontinuität, Dynamik und Multikulturalität gesehen.²⁰ Der Dichter schafft seine beiden Werke in einer ungemein vielfältigen Gesellschaft, die sich durch äußerste Heterogenität im Bereich der religiösen und kultischen Ordnung ausweist. Heiden- und Christentum existieren über Jahrhunderte hinweg nicht bloß nebeneinander, sondern beeinflussen sich in hohem Maße gegenseitig. Neben der Langlebigkeit vieler heidnischer Kulte erfolgt die Annäherung von Christen- und Heidentum durch die Aufnahme philosophischen Gedankenguts durch die Christen, eine geistesgeschichtliche Fusion, welche im heidnische und jüdisch-christliche Traditionen verbindenden Neuplatonismus gipfelt.²¹ Die monotheistischen Züge des Neuplatonismus fügen sich ihrerseits in das üblicherweise als polytheistisch eingestufte Heidentum.²² Außerdem bleibt heidnische Bildung – insbesondere die Kenntnis der Mythologie, animiert durch die Homer-Lektüre, sowie die rhetorische Schulung – auch für die Christen der Spätantike der Zugangscodex zu führenden Positionen säkularer und kirchlicher Ämter.

Ein besonderes Spannungsfeld zwischen Heiden und Christen ist im spätantiken Ägypten zu beobachten, das nicht nur als das Mutterland des Mönchtums gilt, sondern

Heide war, vgl. Cameron Alan (1970) 192 Anm. 2. – Im Gegensatz zu den Ergebnissen der modernen Nonnos-Forschung wird die Konversions-These gelegentlich immer noch vertreten, vgl. Demandt (2007) 510.

18 Vgl. Beatrice (2007); Cameron Alan (2011) 700. – Um die Abfassungszeit der *Paraphrase* zu bestimmen, werden neben Einflüssen patristischer Autoren wie Kyrill von Alexandria (ca. 375/380 – 444 n. Chr.) auch die Konzilien herangezogen, als *terminus post quem* das Konzil von Ephesos 431 n. Chr. mit seinen mariologischen Fragestellungen sowie das Konzil von Chalkedon 451 n. Chr. mit der Problematik der Christologie und Trinitätslehre; vgl. Golega (1930) 111 f.; Stegemann (1930) 208; Thraede (1962); Trypanis (1981) 392.

19 Vgl. Bowersock (1990) 1 – 40; vgl. dazu Kap. 8.2.

20 Als für die moderne Spätantike-Forschung wegbereitend dürfen die Arbeiten von Peter Brown gewertet werden (siehe die Bibliographie); zur kulturellen Situation des griechischen Ostens in der Spätantike vgl. den Überblick in Jones Ch. (2014) 126 – 143; zur Entwicklung der Spätantike-Forschung vgl. Mazzarino (1951) 7 – 31; Fuhrmann (1967); Herzog (1987); Cameron Averil (2004); Liebeschuetz (2004); Athanassiadi (2006); Formisano (2007); James (2008); Giardina (2013). – Zur Verfallstheorie vgl. Dodds (1985); Lot (1996) 151 – 170; zur Kritik der Verfallstheorie vgl. Mazzarino (1961) 184 – 202.

21 Vgl. Hernández de la Fuente (2008) 4, 6 f.; Cameron Averil (2012) 134 – 136; Hernández de la Fuente (2014a).

22 Wissenschaftliche Arbeiten vor allem der vergangenen zehn Jahre zeigen auf, dass dieser pagane Monotheismus ein wesentliches Merkmal der spätantiken Gesellschaft darstellt; vgl. Fowden (1993a) sowie die Sammelbände Mitchell u. Van Nuffelen (2009) und Mitchell u. Van Nuffelen (2010) sowie Athanassiadi u. Frede (2002), darin besonders Frede (2002) und West (2002); Edwards (2004); Liebeschuetz (2006) 984 – 1008; Kahlos (2007) 145 – 147; Hernández de la Fuente (2008) 7 – 9, 13; Cerutti (2010); Eich (2010).

bis zum Ausgang der Spätantike auch Bastion für das Heidentum bleibt.²³ Eklektizismus und Synkretismus sowie die gegenseitige Übernahme religiöser Ausdrucksformen ermöglichen hier kulturelle Synergien, die den Grundstein für die zeitgenössische Dichtung legen, die auf die klassisch griechische Literatur rekurriert, ererbte Motive und Konventionen transformiert und literarische Traditionen für ihre eigene Zeit nutzbar macht.²⁴ Ein Zentrum heidnischer Dichtung und hellenistischen Selbstverständnisses ist Nonnos' Heimatstadt Panopolis, eine Bildungsstätte, die nachweislich zahlreiche Gelehrte und Literaten anzog, darunter etwa die Dichter Pamprepios und Kyros oder den Philosophen Horapollon.²⁵ Das kulturelle Milieu, das auf der gegenseitigen Einflussnahme des aufstrebenden Christentums und den beständig florierenden paganen Traditionen fußt, wird von offiziellen Bildungseinrichtungen getragen.²⁶ Panopolis in Oberägypten ist nur ein Beispiel für die zahlreichen Bildungszentren im griechischsprachigen östlichen Mittelmeerraum; die neuplatonische Schule in Athen, die Philosophie- und Rhetoriklehrstühle in Konstantinopel, Antiochia, Alexandria und Gaza sowie die Rechtsschule in Beirut legen Zeugnis ab von der Bedeutung der Ausbildung in den heidnischen Wissenschaften.²⁷ Wenngleich keinerlei gesicherte Informationen zu Nonnos' Person existieren, müssen dennoch ebendiese kulturellen Rahmenbedingungen als Voraussetzungen für sein Literaturschaffen angenommen werden. Die sowohl in den *Dionysiaka* als auch in der *Paraphrase* des Johannes-Evangeliums zu findenden heidnischen und christlichen Motive und Sprachelemente zeugen von der spätantiken Vorliebe für synkretistische Tendenzen,²⁸ die alte Frage nach der Konfession des Autors erscheint vor diesem Hintergrund folglich ebenso obsolet wie der in der Forschung über lange Zeit propagierte unüberbrückbare Antagonismus zwischen Heiden- und Christentum.

23 Vgl. Schulze (1971); Brown (1978) 91 f.; Bowersock (1990) 55–69; Bowman (1996) 121–164; Török (2005) 51–111; Hernández de la Fuente (2008) 13–19.

24 Zur literarischen Produktion im spätantiken Ägypten und zur Situation der Dichter vgl. Cameron Alan (1965); Cameron Alan (2004); Miguélez Caveró (2008).

25 Vgl. Cameron Alan (1965) 471; Cameron Alan (1982); Chuvín (1986) 388–390; Bagnall (1993) 103 f., 109; Bowman (1996) 162 f., 232; Liebeschuetz (1996) 83; Frankfurter (1998) 222–224; Cri-biore (2001) 200; Hernández de la Fuente (2001a) 18; Egberts u. a. (2002) VII–XI; Espinar Ojeda (2002) 2 f.; Cameron Alan (2007) 34; García-Gasco (2007) 16; Hernández de la Fuente (2008) 16–18; López (2013) 21.

26 Allein für Panopolis sind drei Professuren für das Ende des 4. Jhs. n. Chr. überliefert, vgl. Hernández de la Fuente (2008) 16; zu Panopolis als Ort mit Bibliothek und als intellektuellem Zentrum vgl. Bagnall (1993) 103 f., 109; zu Panopolis allgemein siehe Van Rengen (2013).

27 Vgl. den Überblick in Demandt (2007) 481–488 und Demandt (2013); außerdem Liebeschuetz (1992) 26; zu Alexandria vgl. Bowersock (1996); Bowman (1996) 203–232; MacCoull (2007); Ben-naissa (2012) 535–538; zum Heidentum im spätantiken Alexandria und zu dessen Verhältnis zu anderen Religionen vgl. Haas (1997) 128–172.

28 Vgl. Brown (1978) 97. Zum Synkretismus im spätantiken Kleinasien siehe Lozano (2010), zu Ägypten vgl. Krause u. Hoheisel (2001) 15 f., und zum synkretistischen Weltbild in den *Dionysiaka* vgl. Accorinti (1995).

Mit den 48 Büchern und über 21.000 Hexametern der *Dionysiaka*, einer Biographie des Weingottes Dionysos von seinen Vorfahren bis zu seiner Apotheose im Götterhimmel, bewegt sich der Autor in ebendiesem vielschichtigen kulturellen und literarischen Umfeld.²⁹ Die äußerst breit angelegte Erzählung um Dionysos' Leben und Wirken auf Erden und die Verbreitung seines Kultes ist durchsetzt von zahllosen exkursartigen Passagen und Digressionen, die jede für sich genommen einen ausgewählten Aspekt des dionysischen Prinzips thematisieren und sich so in die übergeordnete Erzählung um Dionysos fügen. Das neue dionysische Epos distanziert sich von den epischen Traditionen, arbeitet aber gleichzeitig mit sprachlichen Versatzstücken und Motiven homerischer Dichtung, entwickelt sie weiter und fügt Elemente anderer Genera hinzu – Bukolik und Hymnos gehören ebenso zum nonnianischen Repertoire wie Rhetorik und Epigrammatik.³⁰ Neben der enzyklopädischen Vielfalt an Mythen – die *Dionysiaka* werden als „una gran *summa mythologica*“³¹ eingestuft – wird vor allem der überbordende, barock anmutende Stil als Charakteristikum der *Dionysiaka* angesehen.³² Der Schauplatz ist die ganze Welt, der Olympe mit inbegriffen, räumliche wie sprachliche Grenzen werden aufgehoben, gewagte sprachliche Neologismen und Eigenkreationen des Dichters kumulieren in ein rauschhaftes, dionysisches Crescendo.³³ Aktuelle Forschungstendenzen, denen auch das vorliegende Buch verpflichtet ist, sehen gerade in diesem scheinbaren Chaos der Komposition sowie in der Technik der Anpassung von Sprache und Stilistik an das Thema das wesentliche Merkmal nonnianischen Dichtens.³⁴

1.2 Die *Dionysiaka* und die Ampelos-Episode

Trotz der Heterogenität in der Komposition bildet das dionysische Prinzip die Leitlinie, die auch einen wesentlichen kompositorischen Aspekt der Ampelos-Episode aus-

²⁹ Zur handschriftlichen Überlieferung der *Dionysiaka* siehe Marcellus (1856) XII–XXXVIII; Maas (1923) Nr. XX (167 f.); Keydell (1936) 916 f.; Keydell (1959) 11*–27*; Schmid u. Stählin (1918/⁶1924) 970 f.; Manterola u. Pinkler (1995) 41 f.; Tissoni (1998) 36–39, 44–62; Hernández de la Fuente (2001a) 28–31; Espinar Ojeda (2002) 1; Lind in Rouse (1940) XX–XXV; Gigli Piccardi (2003) 31 f.; Hernández de la Fuente (2006) 148–154; Hernández de la Fuente (2008) 26.

³⁰ Vgl. Agosti (2001) 95: „Nonno ha programmaticamente inteso fare un'epica nuova, che rompesse con il passato.“

³¹ Cuartero i Iborra (2003) 177.

³² Zur Charakterisierung des nonnianischen Stil als barock vgl. Wifstrand (1933) 81 f.; D'Ippolito (1964) 44–57; Hernández de la Fuente (2008) 40–57; van Opstall (2013). – Zum nonnianischen Stil allgemein siehe Riemschneider (1957); Agosti (1995); Accorinti (2009); Accorinti (2013) 1116 f. – Zum Terminus barock in der Spätantike siehe auch Picard (1990) 266–273.

³³ Vgl. Dihle (1989) 610; Hernández de la Fuente (2008) 54; Lesky (1971) 914: „Die *Dionysiaka* sind bei allem Reichtum motivischer und formaler Voraussetzungen doch ein Werk eigenen Gepräges. Sie sind es durch den Zug dionysisch-rauschhafter Erregung, der durch das Ganze geht.“

³⁴ Vgl. Hernández de la Fuente (2008) 7, 23, 34: „sincretismo subjetivo“ und „nueva subjetividad“; siehe auch Hernández de la Fuente (2008) 35–37; Brioso Sánchez (1994–1995).

macht. Das Epos präsentiert sich in den großen Linien als biographische Lebensgeschichte des Weingottes Dionysos und schildert dessen Leben und Triumphzug durch die Welt sowie die flächendeckende Etablierung seines Kultes.³⁵ Die drei Erzählblöcke lassen sich wie folgt gliedern: Die Bücher 1–12 liefern die Vorgeschichte des späteren Gottes Dionysos und erzählen Mythen rund um seine Familie, seine Geburt, Kindheit und Jugend. Den größten Umfang nimmt der zweite Block ein, der in 28 Büchern Dionysos' Taten wiedergibt, insbesondere den Feldzug gegen die Inder (Nonn. *D.* 13–40). In Block drei wendet sich der Gott nach der erfolgreichen Verbreitung seines Kultes im Osten nun dem europäischen Kontinent zu und zieht nach Griechenland (Nonn. *D.* 41–48); die äußerst knapp geschilderte Apotheose beschließt das Epos.

Der erste Block der Erzählung setzt „ab ovo“³⁶ mit der mythischen Urgeschichte des Gottes ein, die – an das Proömion mit dem Anruf der bakchischen Musen und der Deklaration der *Dionysiaka* als proteische Dichtung³⁷ anschließend – die Vorgeschichte um Europa, Kadmos und Typhon schildert (Nonn. *D.* 1–2).³⁸ Auf der Suche nach der von Zeus entführten phönizischen Königstochter, seiner Schwester Europa, steht Kadmos dem Göttervater höchstpersönlich im Kampf gegen den Usurpator Typhon bei; nur mit vereinten Kräften und durch Anwendung einer Finte – die Bezauberung Typhons durch bukolische Flötenmusik – gelingt es ihnen, das chimärenartige Mischwesen zu überwältigen und die göttliche Ordnung mit Zeus an der Spitze wiederherzustellen. Die folgenden beiden Bücher (Nonn. *D.* 3–4) schildern Kadmos' Begegnung mit seiner Braut Harmonia auf der Insel Samothrake, die Schifffahrt der beiden nach Griechenland, die Gründung Thebens und das Schicksal ihrer Kinder, Autonoe, Ino, Agaue, Polydoros und Semele. Was im Zusammenhang mit der Familie des Kadmos bereits angedeutet wird, das Wirken dionysischer Kräfte in der Welt, wird in den Büchern 6–8 weiter ausgeführt: Auf das Leben und den tragischen Tod des Zagreus, des ersten Dionysos, folgen Weltenbrand und Sintflut, zwei Naturkatastrophen, die einen klaren Einschnitt in der Chronologie des Epos schaffen und die Vorgeschichte beenden. Die Sintflut beschließt eine alte Göttergeneration und gleichzeitig die Vorgeschichte, die „Archäologie“³⁹, das „Antiguo Testamento“⁴⁰ der *Dionysiaka*, unmittelbar danach beginnt das neue, dionysische Zeitalter, das von Buch 7 und Zeus' fruchtbarer Verbindung mit Semele seinen Ausgang nimmt⁴¹ und einen

35 Für einen Überblick über den Inhalt der *Dionysiaka* siehe auch Chamberlayne (1916) 43–45; D'Ippolito (1964) 58–68; Manterola u. Pinkler (1995) 19–38; Shorrock (2005) 375 f.; Frenzo (2006) 283 f.; Gigli Piccardi (2003) 27–30; Miguélez Caveró (2008) 19–21.

36 Schmid u. Stählin (1980/¹⁹²⁴) 967.

37 Zum Proömion vgl. Schmitz (2005) 202–208; Frenzo (2006) 278–280; Hernández de la Fuente (2008) 40–52; Bannert (2008); Accorinti (2013) 1116.

38 Vgl. D'Ippolito (1964) 191–214. Zur Typhonomachie siehe Braden (1974); Schmiel (1992); Cuartero i Iborra (2003) 180–184; zu Kadmos siehe Cuartero i Iborra (2003) 184–186; Aringer (2012).

39 Vian (1976) XXIII: „Les ch. 1–12 forment un tout clair et équilibré. Six chants de préliminaires constituent une ‚Archéologie‘ dionysiaque.“

40 Hernández de la Fuente (2008) 213.

41 Vgl. D'Ippolito (1964) 228–240.

ersten Höhepunkt in der Schenkelgeburt und in den Kindheits Erzählungen um Dionysos erfährt (Nonn. *D.* 8). Nach der tragischen Geschichte um Ino, Athamas und deren Kinder (Nonn. *D.* 9–10)⁴² setzt die Ampelos-Episode der ausführlichen Jugendgeschichte des Gottes ein Ende (Nonn. *D.* 10–12).

Im zweiten und umfangreichsten Block alterniert die lange Erzählung um Dionysos' Kriegszug gegen die Inder mit einer Reihe von Episoden, die sich außerhalb des Kampfkontexts bewegen.⁴³ Die Bücher 13 und 14 bieten mit dem Katalog der dionysischen Truppen eine erste Konfrontation der beiden Heere, die Anwendung dionysischer Kampfmethoden – die Inder werden durch das Trinken aus einem Wein führenden Fluss kampfunfähig gemacht – bringt einen Aufschub des Kampfes. Die Bücher 15 und 16 blenden das Kriegsgeschehen vorübergehend aus und erzählen die bukolisch inspirierte Geschichte von Hymnos und Nikaia; in den Büchern 17 sowie 18 und 19 erfolgt sodann die gastliche Aufnahme des Dionysos durch den Hirten Brongos und den syrischen König Staphylos. In beiden Erzählungen (mit den sprechenden Namen der Protagonisten) findet sich Dionysisches: Brongos verkostet das neue Getränk, den Wein, und Staphylos und seine Familie – seine Gattin Methe, sein Sohn Botrys und der alte Pithos – werden Teil des dionysischen Kultes. In den Büchern 20 und 21 sieht sich der Gott mit seinem Gegner Lykurg konfrontiert, der jedoch schließlich von der in einen Weinstock verwandelten Ambrosia überwältigt wird. Nach dem ersten Höhepunkt der Kämpfe, der Schlacht am indischen Fluss Hydaspes (Nonn. *D.* 22–24), setzt mit dem erneuten Musenanruf, der Berufung auf das große dichterische Vorbild Homer und der Schildbeschreibung (Nonn. *D.* 25) ein Neubeginn des Krieges ein, der mit einer Heeresversammlung und einem Götterrat beginnt (Nonn. *D.* 26–28). Der in den Büchern 29 und 30 geschilderte Kampf auf Menschen- und Götterebene wird in der Folge mehrmals unterbrochen: Der von Hera geschickte Wahnsinn macht Dionysos vorübergehend kampfunfähig (Nonn. *D.* 31–32), die Geschichte um die unglückliche Liebe des Inders Morrheus zur Bakche Chalkomedeia dient weniger der Überbrückung der Kampfpause als vielmehr der Beleuchtung weiterer Aspekte dionysischer Wirkkraft (Nonn. *D.* 33–35). Der in Buch 36 angekündigte kriegsentscheidende Zweikampf zwischen dem mittlerweile vom Wahnsinn genesenen Dionysos und Deriades, dem Heerführer der Inder, wird bis zu den Büchern 39 und 40 aufgeschoben; dazwischen werden die Leichenspiele für Opheltos sowie der Mythos um Phaethon geschildert. Das Ziel des zweiten Erzählblocks ist mit dem Kriegsende und dem Sieg des Dionysos über die Inder in Buch 40 erreicht, nachdem sich der Gott in seinen kriegerischen Unternehmungen bewährt hat und nun bereit ist, seine göttlichen Kräfte auch in Friedenszeiten einzusetzen. Dionysos zieht gen Westen, stattet Tyros und dem Stadtgott Herakles-Astrochiton (Nonn. *D.* 40) ebenso einen Besuch ab wie Beirut, wo er um die Gunst der Aphrodite-Tochter Beroe in einen Konkurrenzkampf mit Poseidon tritt

⁴² Vgl. D'Ippolito (1964) 240–252.

⁴³ Zum Kriegszug des Dionysos gegen die Inder und zu dessen kompositorischer Funktion vgl. Vian (1994a).

(Nonn. *D.* 41–43). Dionysos gelingt es, nach Überwindung weiterer Gegner – Pentheus (Nonn. *D.* 44–46) und Hera (Nonn. *D.* 47) – seinen Kult auch in Griechenland zu etablieren und den Athener Ikarios die Kunst des Weinbaus zu lehren (Nonn. *D.* 47). In Buch 48 bietet Nonnos eine breite Palette an dionysischen Themen und lotet seine Poetik im Zeichen des Weingottes mit der Gigantomachie, den Begegnungen mit Pallene und Aura, der Geburt des Iakchos, des dritten Dionysos, und mit Dionysos' Apotheose noch einmal aus.

Da sich die Ampelos-Episode am Ende des ersten Viertels der *Dionysiaka* an einem Knotenpunkt der Erzählung befindet,⁴⁴ laufen viele Fäden in den Büchern 10–12 zusammen, finden sich zahlreiche Motive und Themen in früheren Büchern angekündigt und werden in späteren wiederholt oder modifiziert. Die Bücher 10–12 führen den narrativen Plan der *Dionysiaka* einen wesentlichen Schritt weiter, indem sie durch die Genese des Weines und die Ausstattung des Dionysos mit seinem Hauptattribut dem Epos nun dionysisches Gepräge verleihen. Die prominente Funktion, die die Ampelos-Episode im Epos-Ganzen einnimmt, rechtfertigt die detaillierte Analyse dieser Passage.

1.3 Forschungsgeschichte zur Ampelos-Episode

Erste Eindrücke

Die zentralen Monographien und Aufsätze zu Nonnos greifen einzelne Aspekte der Bücher 10–12 heraus und ziehen Rückschlüsse auf die Anlage des Gesamtepos, wobei die meisten frühen Forschungsansätze von einer negativen Tendenz gekennzeichnet sind.⁴⁵ Ein durchaus positives Urteil über die Ampelos-Episode findet sich bereits im 1817 erschienenen Nonnos-Buch des St. Petersburger Gelehrten Sergej Semjonowitsch Ouwaroff,⁴⁶ der zwei Punkte vorwegnimmt, die in der späteren Nonnos-Forschung Bedeutsamkeit erlangen werden: (1.) die Aufnahme verschiedener literarischer Genera sowie (2.) die Relevanz der zahlreichen Motivwiederholungen im Hinblick auf die

⁴⁴ Für eine Inhaltsangabe zur Ampelos-Episode vgl. u. a. Dupuis (1847) 135–203; Chrétien (1985) 52–54, 81; Hernández de la Fuente (2008) 80–85; Mazza (2012) 100; Egetashvili (2013) 56–105, siehe auch die Nacherzählung des Mythos in Dalby (2005) 55–59.

⁴⁵ Ähnlich wie die Ampelos-Episode wurden auch die Erzählungen über Aktaion, Nikaia, Aura und Pallene als bloße Zwischenspiele abgetan, vgl. String (1966) 6–17, bes. 14 über die Hymnos-Nikaia-Episode: „Wir haben an unserer Geschichte eine zusammenhängende Erzählung vermißt, fanden auch keineswegs statt dessen einzelne Szenen oder Situationen intensiver ausgeführt, vielmehr eigentlich nur lauter Einzelstücke, zu denen jeweils das Thema aufforderte, die aber auf einander wenig Rücksicht nahmen. Es fehlte das Ganze, aber auch das Einzelne macht den Eindruck, als sei es nicht aus der Situation heraus entstanden, sondern eher auf sie angewendet.“

⁴⁶ Vgl. Ouwaroff (1817) 29–42. Zu Ouwaroff vgl. auch Aringer u. a. (2011) 1–3. – Ein Überblick über die frühe Forschung zur Komposition des gesamten Epos, im Wesentlichen der ersten Hälfte des 20. Jhs., findet sich in D'Ippolito (1964) 5–36; Abel-Wilmanns (1977) 45–53.

Gesamtkomposition des Epos. Den Einfluss der Literaturgattungen exemplifiziert Ouwaroff anhand der Rede des Dionysos an Ampelos, in der er epigrammatische Elemente enthalten sieht (Nonn. *D.* 10,196 – 216). Während er die Variante zur Genese des Weines am Ende der Ampelos-Episode nur als weitläufige Erzählung einstuft und nicht näher kommentiert, betrachtet er die Geschichte um Kalamos und Karpos und ihre Motivdoppelungen als charakteristisches Stilprinzip des Nonnos.⁴⁷

Ähnlich wie auch in der Homer-Forschung wird in den frühen Arbeiten zu den *Dionysiaka* ein analytischer Ansatz gewählt, etwa von August Scheindler, der für eine nachträgliche Einfügung der Horen-Episode in die Bücher 11 und 12 plädiert (Nonn. *D.* 11,485 – 12,117),⁴⁸ indem er vor allem an der ausführlichen Ekphrasis der Horen Anstoß nimmt, durch die die Nennung des eigentlichen Grundes für die Konsultation des Helios durch die Göttinnen der Jahreszeiten aufgeschoben werde, sowie an den beiden Trauerreden des Dionysos. Ungereimtheiten sieht Scheindler ferner im Mythos selbst begründet, wonach in der Schilderung in den *Dionysiaka* eine Verschränkung von zwei ursprünglich getrennten Mythen vorliege: In der Ur-Fassung seien es nicht die Horen, sondern die Moiren gewesen, die „aus Erbarmen über Bacchos' Trauer die Verwandlung des Ampelos und damit die Erfindung des Weines bewirken (Nonn. *D.* 12,139)“.⁴⁹

In die Tradition der Analyse zu stellen ist auch Paul Collart, der als einer der Ersten eine Gesamtinterpretation der *Dionysiaka* vorlegt. Auch für ihn ist die Kalamos-Karpos-Episode ein sekundärer Einschub, tatsächlich müsse auf Nonn. *D.* 11,350 der Vers Nonn. *D.* 11,484 folgen, zudem widerspreche der Vers Nonn. *D.* 11,358f. der Wiederaufnahme der Ampelos-Handlung in Nonn. *D.* 12,117f.⁵⁰ Für das 12. Buch konstatiert Collart ebenfalls einen Bruch in der Komposition, indem er dem Alternativmythos um die Genese des Weines eine logische Begründung abspricht.⁵¹

Viktor Stegemanns kosmologisch-astrologische Interpretation der *Dionysiaka* sieht die Komposition des Epos in Analogie zur Darstellung des kosmischen Jahres auf den Tafeln der Harmonia komponiert, wobei der Anzahl von 48 Büchern eine besondere Bedeutung zukomme.⁵² Dionysos durchschreite im Fortgang der Ereignisse die vier Jahreszeiten mit jeweils zwölf Tierkreiszeichen. Stegemanns These, wonach die *Dionysiaka* ausschließlich und durchgehend auf diese astrologische Linie hin ausgerichtet seien, fand Kritik durch Rudolf Keydell, der in seinem Aufsatz „Eine Nonnos-Analyse“ aus dem Jahr 1932 eine knappe Stellungnahme zur Geschichte um Ampelos

47 Vgl. Ouwaroff (1817) 40: „Von dieser Seite sind überhaupt alle Sagen des Nonnos symbolisch.“

48 Vgl. Scheindler (1880) 34 – 37.

49 Scheindler (1880) 36.

50 Vgl. Collart (1930) 105 – 107. – Die Beschreibung des Ringkampfes zwischen Dionysos und Ampelos im 10. Buch wird ebenfalls als unvollendet eingestuft, vgl. Collart (1930) 99f.

51 Vgl. Collart (1930) 108 – 110. – Die Inkonzinnität der Episode setze sich, so Collart, in einer zum Tod des Ampelos durch den Stier alternativen Version, dem Tod durch ein Raubtier, fort, welche noch in Ansätzen im friedlichen Umgang des Satyrn mit den Tieren des dionysischen Zugs zu erkennen sei; vgl. Collart (1930) 101 – 105; Shorrock (2001) 13 – 16.

52 Vgl. Stegemann (1930).

liefert und die These Collarts, wonach die Ampelos-Geschichte bei Nonnos sich aus ursprünglich zwei unterschiedlichen Ampelos-Mythen zusammensetze, zurückweist und die ganze Episode als sekundäre Zutat einstuft.⁵³ Die gesamte Partie zwischen dem Ende der ersten Klagerede bis zum Beginn der Rede der Atropos in Nonn. D. 12,138 müsse, so Keydell, als späterer Einschub gewertet werden. Keydell schließt sich seinen Vorgängern Scheindler und Collart an, wenn er die Kalamos-Karpos-Geschichte ebenso wie den Besuch der Horen bei Helios für eine sekundäre Zutat hält⁵⁴ und sich für eine nachträglich vorgenommene Bucheinteilung ausspricht.

Nonnianische Poetik und Komposition

Ein Bruch mit der analytischen Interpretation und eine erste positive Würdigung erhalten die *Dionysiaka* durch Helmut Haidacher, der auf die Einflüsse unterschiedlicher literarischer Genera verweist: „Nicht nur das Epos, das ihm natürlich am nächsten lag, imitiert er, sondern auch pindarische Chorlyrik, Tragödie, Epigramm-, Hymnendichtung, Prosaroman und zeitgenössische Rhetorik sind ihm in gleicher Weise zur Ausschmückung seines Werkes willkommen.“⁵⁵ Bezüglich der Ampelos-Episode verweist Haidacher auf den Bezug zu Achilleus Tatios und die Episode um Charikles und dessen Sturz von einem Pferd (Ach. Tat. 1,12–14); zudem sei in den Klagereden des Dionysos die rhetorische Tradition ebenso unverkennbar wie in den Reden Ates und Selenes.⁵⁶ Haidacher hebt auch erstmals die Bedeutung der Ampelos-Episode für die Gesamtaussage des Epos hervor: „Mit der Erfindung des Weins, der ein neues Zeitalter einleitet, endet der erste große Abschnitt des Epos.“⁵⁷

An den Einfluss der antiken Genera knüpft in der Folge Gennaro D’Ippolito an, der in seinen *Studi Nonniani* die Ampelos-Episode als Epyllion klassifiziert und eine Analyse des Aufbaus liefert.⁵⁸ Er schreibt die Punkte, an denen Scheindler, Collart und Keydell Anstoß nahmen, dem spezifischen Charakter nonnianischer Dichtung zu; so sei es der Tradition der Epylliendichtung zuzurechnen, dass Nonnos bevorzugt mit

53 Vgl. Keydell (1932) 179–182 (491–494); vgl. auch Keydell (1931) 115 f. (147 f.). – Zur analytischen Interpretation der gesamten *Dionysiaka* siehe außerdem Keydell (1927); Krafft (1975); Vian (1980) 78 f.

54 Dafür spreche, so Keydell (1932) 180 f. (492 f.), auch die allgemeine „Situation, die 11,312 besteht und die wir 12,138 ff. wieder finden, dass nämlich Dionysos klagend vor der Leiche seines Freundes steht; vielmehr passt die Schilderung der Trauer nur, wenn schon einige Zeit seit Ampelos’ Tode vergangen ist. Also auch dieses Stück ist eingeschoben.“ Keydell versucht innerhalb der langen Passage noch weiter zu differenzieren und unterschiedliche kompositorische Schichten herauszulösen.

55 Haidacher (1949) 148.

56 Vgl. Haidacher (1949) 96–100, 119–121.

57 Haidacher (1949) 121.

58 Vgl. D’Ippolito (1964) 131–149; vgl. Shorrock (2001) 16 f.; zum Einfluss des Epyllions auf Nonnos siehe Hollis (2006).

kontrastierenden Bildern arbeite.⁵⁹ D’Ippolito sieht die kosmologische Partie mit dem Besuch der Horen bei Helios und die Kalamos-Karpos-Geschichte nicht als sekundäre Zutat innerhalb der Ampelos-Episode,⁶⁰ sehr wohl jedoch – aufgrund der Inkompatibilität mit der zweiten Klagerede des Dionysos – die Prophezeiung über den Tod des Ampelos in Nonn. *D.* 11,83–98.⁶¹ Ähnlich wie Haidacher verweist auch D’Ippolito auf das motivische Vorbild Achilleus Tatios, stellt aber eine direkte Abhängigkeit vom Romanautor in Frage. Ebenso verhalte es sich mit den Parallelen zwischen Ampelos und einer ganzen Reihe von mythischen Vergleichsfiguren, deren direkte Quellen nicht zu ermitteln seien.⁶²

Der strukturalistische Ansatz von Barbara Abel-Wilmanns sieht die bislang weitgehend negativ beurteilten Charakteristika der *Dionysiaka* – Episodenhaftigkeit, Wiederholung von Themen und biographisch-genealogische Tendenzen – ebenso als Elemente der Kohärenz wie die Einbeziehung unterschiedlicher Genera.⁶³ Die in den *Dionysiaka* zugunsten einzelner, oft deskriptiver Partien zurückgetretene Handlung sei als typisch spätantik einzustufen. Auch Wolfgang Fauth wertet in seiner 1981 erschienenen Monographie Motivwiederholung und Kontrast als typisch nonnianische Kompositionsprinzipien, die auch in der Szene um Dionysos und die badenden Satyrn zu beobachten seien und sich im kontinuierlichen Hinarbeiten auf das narrative Ziel, die Schaffung der Weinrebe und die Ausstattung des Weingottes, zeigten: Die Genese von göttlichen Attributen erfahre in den Metamorphosen von Methe, Botrys und Pithos im 18. Buch eine Wiederaufnahme.⁶⁴ Wichtige Beobachtungen zur Komposition der *Dionysiaka*, zur Technik der ποικιλία und zum Prinzip der kontrastiven Gegenüberstellung werden zum Ausgangspunkt für nachfolgende Forscher.⁶⁵ So verweist etwa Thierry Duc auf die kompositorische Funktion von Wiederholung und *variatio* auf sämtlichen Ebenen der nonnianischen Sprache; wesentlich bei Nonnos sei nicht mehr der bloße Inhalt eines Mythos, sondern die Art und Weise seiner Präsentation.⁶⁶ Auch Pierre Chuvin verweist auf die motivischen Parallelen der Ampelos-Episode zu anderen Teilen der *Dionysiaka*, indem er zwischen den Figuren Ampelos, Hymnos, Atymnios und Hymenaios Verbindungslinien zieht.⁶⁷ Die bei Chuvin behandelte Kernthematik eines möglichen Bezugs der *Dionysiaka* auf die Zeit des Autors werde im

59 D’Ippolito (1964) 133: „Quindi un alternarsi di quadri sereni e di quadri tragici, una composizione a *tableaux* contrastanti, cara alla tradizione poetica dell’epillio.“

60 Vgl. D’Ippolito (1964) 137 f., 146–149. Auch D’Ippolito weist hier die These Collarts zurück, wonach die Ampelos-Episode in den *Dionysiaka* aus zwei ursprünglich voneinander unabhängigen Mythen um Ampelos schöpft.

61 Vgl. D’Ippolito (1964) 138 f.

62 Vgl. D’Ippolito (1964) 140–145.

63 Vgl. Abel-Wilmanns (1977) 37–44, 139–182, 72–75, 83–93, 98–107.

64 Vgl. Fauth (1981) 136–139.

65 Vgl. Fauth (1981) 47–49, 141 f.

66 Vgl. Duc (1990).

67 Vgl. Chuvin (1991) 58. – Zur Verankerung der Ampelos-Episode mittels des Kompositionselements Metamorphose vgl. Chuvin (2006) 250.

Besonderen an den Tafeln der Harmonia greifbar, die allesamt eine Verbindung zu Kleinasien aufweisen.⁶⁸

Auch Francis Vian, der Pionier der französischen Nonnos-Forschung, sieht die alternative Erzählung über die Entstehung des Weines, die für Keydell im Anschluss an Koehler noch „vielleicht nach Büchern *περὶ εὐρημάτων*“⁶⁹ gearbeitet war, im Lichte nonnianischer Erzähltechnik⁷⁰ und zeigt durch Herausarbeiten struktureller Ähnlichkeiten und Wortwiederholungen, dass beide Versionen nach dem Variationsprinzip verschiedene thematische Schwerpunkte setzen und einander ergänzen.⁷¹ Hinsichtlich der Frage nach lateinischen Quellen zeigt Vian die motivischen Parallelen zwischen der Erfindung des Weines in den *Dionysiaka* des Nonnos und in Nemesians *Bukolika* auf, kann jedoch keine gesicherte Abhängigkeit feststellen, sondern nimmt eher eine beiden Autoren gemeinsame Quelle an.⁷²

Eine Reihe von Arbeiten hebt die Motivwiederholungen und -variationen als wesentliche Aspekte nonnianischer Dichtung hervor, so etwa Daria Gigli Piccardi, die in ihrer Monographie über den Gebrauch von Metaphern bei Nonnos auch diejenigen zur Charakterisierung des jungen Satyrn abhandelt,⁷³ oder Danièle Auger, die im Rahmen ihrer Zusammenstellung der Traumszenen in den *Dionysiaka* auch den Traum des Dionysos im 10. Buch anführt (Nonn. *D.* 10,264 – 266). Gianfranco Agosti wiederum ordnet die Dionysos-Ampelos- sowie die Kalamos-Karpos-Episode in den größeren Rahmen der Liebesgeschichten in den *Dionysiaka* ein, Ronald Newbold behandelt die Trauer- und Trostszenen, darunter auch die Szene um Ampelos' Tod, Vincent Giraudet betont außerdem die Kompositionslinien zwischen der Ampelos- und Staphylos-Episode, die durch die gemeinsamen Motive Wein und Metamorphose geschaffen werden.⁷⁴

Von David Hernández de la Fuente wird die Geschichte um den Satyrn als Fusion von mehreren Elementen gesehen, die vom Hellenismus inspirierte Liebesgeschichte

68 Vgl. Chuvin (1991) 137. – Auch Francis Vian verortet die Szene am Ufer des Paktolos, die mehrmalige Nennung der Landschaft Maioniens sowie der Göttin Rhea in Kleinasien; vgl. Vian (1995a) 209 – 214 (561 – 564). – Für einen Überblick über Quellen und Komposition der Ampelos-Episode siehe auch Chrétien (1985) 52 – 54, 67 – 81 und Vian (2003) 3 – 29, 51 – 91.

69 Keydell (1932) 182 (494); vgl. Koehler (1853) 26.

70 Vgl. Vian (1994).

71 Vgl. Vian (1995a) 201 – 205 (553 – 556).

72 Vgl. Vian (1995a) 206 – 209 (558 – 560); Vian konstatiert hier außerdem motivische Parallelen zum fragmentarisch erhaltenen Satyrspiel *Dionysiskos* des Sophokles. – Zur Debatte um Nonnos' Verhältnis zu Claudian vgl. Braune (1948); Haidacher (1949) 81 – 87; Duc (1994) 34 – 43; Boscarino (1997); Newbold (2001). Zu Nonnos und Ovid siehe Braune (1935); Haidacher (1949) 55 – 63; Herter (1981); Schulze (1985); Paschalis (2014). Zu Nonnos und Nemesian siehe Magaña Orúe (1997); Salanitro (1997). Auch Hollis (2006) 141 f. Anm. 3 zweifelt am direkten Einfluss der Lateiner auf Nonnos, der Grund liege in einem „common use of Hellenistic models“; vgl. außerdem Knox (1988); Simon (1999) 29 – 40; Cameron Alan (2011) 641 f. – Zum Einfluss des Lateinischen im spätantiken östlichen Mittelmeerraum allgemein siehe Cameron Averil (2009); Evans T. V. (2012).

73 Vgl. Gigli Piccardi (1985) 40 f., 46, 53 – 55, 61, 65, 68 – 72.

74 Vgl. Auger (2003) 416; Agosti (2004) 464; Newbold (2003 – 2005) 149 f.; Giraudet (2005) 91 f.

zwischen einem Gott und einem Sterblichen wird mit Wettkämpfen nach homerischem Vorbild verschränkt, wobei Motivwiederholungen ebenso kompositionsbildend seien wie Prophezeiungen und Vorverweise.⁷⁵ Strukturbildende Funktion haben auch die Kalamos-Karpos-Geschichte und die kosmologische Ebene um die Horen und Helios. Auf die Spiegelung des Schicksals des Ampelos in der Kalamos-Karpos-Episode geht auch Robert Shorrock in seiner jüngsten Monographie ein: „This consolatory story is clearly designed to mirror and anticipate the story of Ampelus. [...] the ultimate fate of Calamus and Carpus clearly anticipates that of Ampelus: all three characters are transformed into eponymous substances (reeds, fruit and vines respectively) and so manage to escape the finality of death and live on in a new form.“⁷⁶ Shorrock sieht in der Ampelos-Episode eine Synthese aller Genera,⁷⁷ durch den geänderten Kontext, den Nonnos im Gegensatz zum homerischen Epos biete, weise der Dichter die epische zugunsten der erotischen Dichtung zurück und verwende literarische Traditionen zur Kreation eines eigenen dionysischen Epos. Auch die nonnianische Dichtungstheorie will Shorrock an den Büchern 10–12 ablesen, wenn er die Genese des Weinstocks und den alle Getränke vereinigenden Wein als Bekenntnis zur dionysischen Dichtung liest, die ihrerseits den Anspruch erhebt, sämtliche Genera in sich zu vereinen.⁷⁸ Der Genusmix äußert sich auch in der Anwendung unterschiedlicher rhetorischer Verfahren, die Laura Miguélez Cavero in der bevorzugten Darstellung von Farben, Geräuschen und Gerüchen sowie in der bildhaften und plastischen Ausgestaltung der Erzählung begründet sieht, durch die beim Leser möglichst alle Sinne angesprochen werden sollen.⁷⁹

Religiöse Aspekte

Neben der Problematik der Komposition stellten die Fragen nach der Konfessionszugehörigkeit des Autors und der religiösen Ausrichtung seines Werkes bis in jüngste Zeit viel diskutierte Inhalte der Nonnos-Forschung dar, die auch in der Ampelos-Episode greifbar werden: Für Glen Bowersock ist Dionysos zweifelsfrei im Sinne eines christlichen Erlösers zu verstehen und die soteriologischen Elemente sind im Rahmen spätantiker synkretistischer Tendenzen erklärlich; die Vereinigung heidnischer und christlicher Züge im Protagonisten Dionysos diene der Konzeption eines heidnischen Epos, das in den Kernbereichen einige wesentliche Aspekte der neuen Religion ab-

⁷⁵ Vgl. Hernández de la Fuente (2008) 57–62, 80–86.

⁷⁶ Shorrock (2011) 99; vgl. auch Criore (2001) 209; Miguélez Cavero (2008) 143.

⁷⁷ Vgl. Shorrock (2001) 132–137.

⁷⁸ Shorrock (2001) 137: „Just as Ampelus dies and is brought back to life through wine, so Nonnus' erotic narrative (which dies with Ampelus) is not extinguished without trace, but is brought back to life as an essential component of the new Dionysiac poetic.“

⁷⁹ Vgl. Miguélez Cavero (2008) 126, 130–135. – Zur Forschungsgeschichte der Rhetorik und der hellenistischen Dichtung siehe S. 120f. sowie Kap. 6.2.

sorbiert habe.⁸⁰ Relativiert wird Bowersocks These von Wolfgang Liebeschuetz, der das Weinen des Dionysos in Nonn. *D.* 12,171 nicht notwendigerweise christlich-soteriologisch verstanden wissen will⁸¹ und trotz der christlichen Position des Autors keineswegs eine Verchristlichung heidnischer Traditionen sieht. In diesem Zusammenhang verwirft Liebeschuetz auch die in der Nonnos-Forschung lange vertretene Vorstellung der Konversion des Autors zum Christentum zugunsten einer Areligiosität, die das heidnische Epos in einem weitgehend christianisierten Umfeld einzubetten vermag.⁸²

Aktuelle Arbeiten sehen Nonnos' Epen als Ergebnis der Symbiose von Heiden- und Christentum im spätantiken Ägypten. Die Ampelos-Episode biete, so Robert Shorrock, Parallelen einerseits zu Tod und Auferweckung des Lazarus, andererseits zu Tod und Auferstehung Christi in der *Paraphrase*,⁸³ vor allem in der Metamorphose des Ampelos und im Vergleich Jesu mit dem Weinstock sei eine Entsprechung zu finden,⁸⁴ ebenso in den Tränen, die Jesus und Dionysos vergießen (Nonn. *P.* 11,123 f.; Nonn. *D.* 12,171 f.). Zu beobachten seien außerdem für die spätantike Gesellschaft insgesamt charakteristische eschatologisch-soteriologische Grundtendenzen,⁸⁵ die besonders christliches Gedankengut transportieren und Ampelos' physische Transformation in den Weinstock im Rahmen der spätantiken theologischen Diskussion über die Eucharistie verständlich machen würden. Im Zusammenhang mit Nonn. *D.* 11,316 und Nonn. *P.* 15,1–19 arbeitet Daria Gigli Piccardi als weiteren religiösen Aspekt die Einflüsse der dionysischen Mysterien auf die Geschichte um Dionysos und den jungen Satyrn heraus,⁸⁶ die sich ähnlich wie das Christentum mit Fragen des Lebens und der Auferstehung nach dem Tod auseinandersetzen und das zeitgenössische Publikum in seinem Interesse an mythischer Erlösungserwartung bedienen.

1.4 Aufgaben und Zielsetzungen

Trotz der Einbeziehung der Ampelos-Episode in die Forschungen zur Gesamtkomposition der *Dionysiaka* liegt bislang keine eingehende Untersuchung dieser Episode vor. Die Bemerkungen zur Episode betreffen oftmals nur einzelne ausgewählte Text-

⁸⁰ Vgl. Bowersock (1990) 44 f.

⁸¹ Vgl. Liebeschuetz (1996) 82.

⁸² Vgl. Liebeschuetz (1996) 82 f.; vgl. Marcellus (1856) III: „[...] ce païen, esprit fort, qui cède, dans le sein de la Thébaïde, à l'influence naissante du christianisme, et fait résonner sur sa lyre toute vibrante encore des origines bachiques les récits du chaste disciple.“

⁸³ Vgl. Shorrock (2011) 100.

⁸⁴ Shorrock (2011) 100: „It seems hard to deny that there is a prominent overlap – and suggestive interplay – between the two texts: where Christ uses metaphor to describe his own similarity to a vine, in the *Dionysiaca*, the young satyr called Ampelus is actually transformed into the plant that bears his name; Christ the metaphorical vine will suffer death, but will be bodily resurrected and will then return to heaven; Ampelus, the satyr, will die, but will enjoy resurrection and new life as the vine.“

⁸⁵ Vgl. Shorrock (2011) 100–108.

⁸⁶ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 732–736, 783 f.; Caprara (2008).

stellen oder bieten lediglich generalisierende Aussagen, ohne auf konkrete textliche Details einzugehen. Zahlreiche Fragen sind bislang offen geblieben: Hat Nonnos Vorbilder für die Gestaltung der sonst so unbekanntem Ampelos-Figur, und wenn ja, welche? Warum setzt er die Liebesgeschichte um Dionysos und den Satyrn gerade an diese Stelle im Epos? Welche Rückschlüsse auf die Poetik des gesamten Epos lässt die Detailinterpretation einer ausgewählten Episode zu? Auf der Grundlage der bisherigen Forschungsansätze will die vorliegende Arbeit einen umfassenden Einblick in die Figurengestaltung, die Verarbeitung literarischer Traditionen und die Komposition der Ampelos-Episode geben sowie ihre Relation zu anderen Passagen der *Dionysiaka* aufzeigen, wobei der Fokus auf die folgenden vier Bereichen gerichtet wird: (1.) den Ampelos-Mythos, (2.) den Umgang mit den literarischen Traditionen, (3.) den inneren Aufbau der Ampelos-Episode und deren Einbettung ins Epos-Ganze sowie (4.) die besonderen Merkmale nonnianischer und spätantiker Poetik. Der Ausschnitt aus Nonnos' epischem Werk wird vor dem Hintergrund des spätantiken Literatur- und Kunstschaffens gesehen und in den sozio-kulturellen Kontext der hellenischen Bildungselite Ägyptens eingeordnet. Mit der Gegenüberstellung von Ausschnitten aus der Ampelos-Episode, von Szenen der Ampelos-Episode mit Auszügen aus anderen Büchern der *Dionysiaka* wie auch mit Texten anderer griechischer oder römischer Autoren werden, diachron von Homer bis in die Spätantike, intra- und intertextuelle Bezüge herausgearbeitet.

Kapitel 2 illustriert anhand der Eingangsszene der Ampelos-Episode, mit welchen sprachlichen, literarischen und motivischen Mitteln Nonnos auf sein narratives Ziel, die Genese des Weinstocks und die Initialisierung des Weinkultes, hinarbeitet. Kapitel 3 und 4 behandeln den Ampelos-Mythos und zeigen den jungen Satyrn im Gefolge des Dionysos, der zum Namensgeber für die neue Pflanze und neben dem Weingott selbst zum Hauptakteur in den Büchern 10 – 12 wird: Kapitel 3 verfolgt die literarischen Spuren zu Ampelos außerhalb der *Dionysiaka* sowie in der bildenden Kunst und zeichnet das nonnianische Ampelos-Porträt nach, Kapitel 4 arbeitet die einzelnen mythischen Versatzstücke und literarischen Topoi für den sonst unbekanntem Ampelos heraus.

In Kapitel 5 wird dargelegt, wie neben Homer auch die hellenistischen Dichter und verschiedene weitere Genera Eingang in die *Dionysiaka* fanden. Gefragt wird insbesondere, inwiefern Nonnos die Eigentümlichkeiten der unterschiedlichen Genera adaptiert und sich diese für seine Poetik kreativ zunutze macht. Während die Einflüsse der antiken Rhetorik, namentlich der Synkrisis, der Ekphrasis und des Enkomions, auf die Konzeption der Ampelos-Episode in Kapitel 6 thematisiert werden, bietet Kapitel 7 eine umfassende Darstellung des inneren Aufbaus und der Komposition sowie der Anbindung an die übrigen Bücher der *Dionysiaka*. Durch die so gewonnenen Erkenntnisse im Kleinen sollen Rückschlüsse auf die Kompositionsprinzipien der *Dionysiaka* in ihrer Gesamtheit gezogen werden. Kapitel 8 dient sowohl der Zusammenfassung der Ergebnisse als auch dem Ausblick auf weitere Forschungsfelder, welche die *Dionysiaka* im Licht ihres spätantiken sozialen und kulturellen Umfeldes sehen und die Frage nach einer möglichen christlichen Lesart aufwerfen; die dabei prä-

sentierten Exempel nonnianisch-spätantiker Dichtkunst erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit im Sinne der Formulierung einer umfassenden Poetik der Spätantike. Der Hinweis auf sprachlich-stilistische, kompositionelle und kulturhistorische Parallelen der Ampelos-Episode zu anderen literarischen und künstlerischen Zeugnissen soll vielmehr eine universelle Perspektive auf das spätantike Literatur- und Kunstschaffen eröffnen.

Die in der Arbeit zitierten griechischen Textpassagen der *Dionysiaka* folgen der französischen Les-Belles-Lettres-Edition, die unter der Ägide Francis Vians in einem mehr als drei Jahrzehnte umfassenden Projekt entstand;⁸⁷ die deutschen Übersetzungen der im Buch ausführlich behandelten Textpassagen der *Dionysiaka* sowie weiterer griechischer Texte stammen, so nicht anders vermerkt, von der Verfasserin und erheben keinerlei poetischen Anspruch, sondern wollen durch die möglichst wortgetreue Prosawiedergabe das Fundament für die anschließenden sprachlichen und literarischen Analysen legen.⁸⁸

87 Siehe dazu die Bibliographie.

88 Neben den beiden deutschen Übersetzungen der *Dionysiaka* sind insbesondere die beiden italienischen, Del Corno u. a. (1997) und Gigli Piccardi (2003) sowie die englische von Rouse und die spanische von Manterola u. Pinkler (1995) zu nennen, die jeweils auch die Ampelos-Episode enthalten. Übersetzungen von Auszügen der Episode liefern außerdem Appel (1994) (polnisch) sowie ein Anonymus in „The London Magazine“ von 1822, der unter dem Pseudonym Vida die Wettspiele zwischen Dionysos und Ampelos, das unmittelbare Geschehen vor dem Sturz des Satyrn sowie dessen Tod und die Trauer des Weingottes in englischer Übersetzung bietet, vgl. Vida (1822) und (1822a).

Kapitel 2.

Der Auftakt – Dionysos und die Satyrn

*For as long as this vaulted collusion lasts,
a mood of swooning Dionysiac laxity roves the air.*

Patrick Leigh Fermor¹

2.1 Der Kontext

Wesentliche Anhaltspunkte zum Verständnis der Ampelos-Episode in all ihren Detailaspekten und in ihrer kompositorischen Gesamtheit und Relation zum Epos-Ganzen liefert bereits die Eröffnungsszene (Nonn. *D.* 10,139–174), in welcher der erzählerische Bogen gespannt und Schauplatz sowie Hauptfiguren vorgestellt werden. Diese Scharnierstelle im Epos erlaubt es, Rückschlüsse auf größere kompositorische Zusammenhänge zu ziehen: Im 10. Buch der *Dionysiaka* bringt Nonnos die Erzählungen um die Kindheit des Dionysos und das Los seiner Familie zu einem Abschluss, nachdem er zuvor in aller Ausführlichkeit die mythischen Wurzeln des Weingottes bis zu dessen erstem Auftritt behandelt hat. Die Antizipation wichtiger Motive und Leitgedanken, die für den weiteren Verlauf der Erzählung um Dionysos Relevanz zeigen und die die Ampelos-Episode sowie ihr narratives Ziel, die Genese des Weines, vorbereiten, sind die wesentlichen Aspekte nonnianischer Dichtungsprinzipien.

In der Schilderung der mythischen Urgeschichte und ihrer handelnden Figuren werden Eigenschaften des späteren Weingottes sowie sein dionysischer Charakterzug geprägt und vorgezeichnet, indem etwa schon Kadmos, Dionysos' Großvater, in den ersten fünf Büchern im Verein mit Zeus gegen den Usurpator Typhon kämpft (Nonn. *D.* 1 und 2), auf der Suche nach seiner Schwester Europa in die Welt hinauszieht, nach Griechenland gelangt, Theben gründet und so das spätere Wirken des Dionysos vorbereitet (Nonn. *D.* 3 und 4). Durch Kadmos werden zivilisatorische und kulturtechnische Fähigkeiten ebenso vorweggenommen wie durch dessen Kinder Polydoros, Autonoe, Ino, Agaue und Semele (Nonn. *D.* 5). Anstatt eine durchgehende Erzählung über das Schicksal der Familie des Kadmos zu bieten, unterbricht der Erzähler an der Stelle, an der Semele erstmals genannt wird: Ihre Bestimmung wird lediglich angedeutet, die Verbindung mit Zeus und die Geburt ihres gemeinsamen Sohnes Dionysos auf einen späteren Punkt innerhalb der Erzählung verschoben.² Im 6. Buch werden

¹ Fermor (2004) 163.

² Vgl. καὶ Σεμέλη πεφύλακτο φαινοτέροις ὑμεναίοις / ἤδη γὰρ μενέαινε νέον Διόνυσον ἀέξειν, / ταυροφυῆς μίμημα παλαιγενέος Διονύσου / αἰνομόρου Ζαγρηῆος ἔχων πόθον ὑψιμέδων Ζεὺς, „Und Semele war aufgespart für eine noch glänzendere Hochzeit: Denn er wollte einen neuen Dionysos heranreifen lassen, ein stiergestaltiges Abbild des einstmals geborenen Dionysos, des Zagreus, nach

Zeus' Liebesabenteuer mit Persephone, die Geburt, das kurze Leben und der Tod des Zagreus eingeschaltet. Insbesondere diese Episode nimmt Aspekte des Weingottes vorweg, die in den aufeinanderfolgenden Göttergenerationen wiederkehren werden: Der illegitime Zeus-Sohn soll in die Fußstapfen seines Vaters treten, ihn ereilt jedoch durch die Hand der Titanen ein vorzeitiges Ende, Weltenbrand und Sintflut beenden die mythische Urzeit, die in der mythischen Chronologie vor dem Erscheinen des Weingottes anzusetzen ist.

Die Bücher 7–9 schildern die Ereignisse um Dionysos' doppelte Geburt und Erziehung. Mit der anschließenden Erzählung um Ino und Athamas wird die Familiengeschichte wieder aufgenommen, gleichzeitig aber eine weitere Komponente des Dionysischen eingeführt, der Wahnsinn der Ino und des Athamas, der als Ausprägung dionysischen Wahnsinns an mehreren Stellen in den *Dionysiaka* eine Rolle spielen wird (Nonn. *D.* 9,243–321; 10,1–138). Die narrative Technik der Vorwegnahme, des In-Beziehung-Setzens zweier oder mehrerer Szenen, die weder in einem ursächlichen Zusammenhang miteinander stehen noch sich in eine klar definierte chronologische Abfolge bringen lassen, ist symptomatisch für Nonnos' dichterisches Programm und essentiell für das Verständnis der Ampelos-Episode. Es geht dem Dichter nicht darum, ein Epos zu schaffen, das durch kausale Handlungsstringenz zusammengehalten wird, sondern vielmehr um die Reprise von Motiven und Leitthemen, die für den Protagonisten Dionysos Relevanz zeigen. Trotz des unerwartet raschen Schwenks von der Ino-Athamas- zur Ampelos-Episode werden beide durch den einenden Faktor Wasser aneinander gebunden, welcher für beide Szenen konstitutiv ist.

2.2 Protagonist und Schauplatz

Auf Inos und Melikertes' Sprung ins Meer (Nonn. *D.* 10,120–125) und die Schmährede Semeles gegen Ino (10,126–138) folgt abrupt und übergangslos die Ampelos-Episode. Der Dichter lenkt mitten im 10. Buch den erzählerischen Fokus auf einen völlig anderen Schauplatz (Nonn. *D.* 10,139–141):³

Τόφρα δὲ καὶ Διόνυσος ὑπὸ κλίμα Λυδῶν ἀρούρης,
εὖια δινεύων Κυβελήϊδος ὄργανα Πρείης, 140
ἦνθεε μήκος ἔχων ὅσον ἤθελεν.

Und während Dionysos im Gebiet des lydischen Landes (140) die bakchischen Instrumente zu Ehren der kybelischen Rhea schwang, kam er in die Blüte seiner Jahre und hatte die Körpergröße erreicht, wie er sie wollte.

dem der hochwaltende Zeus Sehnsucht hatte, der aber ein schreckliches Ende fand“ (Nonn. *D.* 5,562–565).

³ Zur narrativen Funktion der Eröffnungsszene der Ampelos-Episode siehe auch Gigli Piccardi (2003) 628–633; Kröll (2013b).

Der junge Dionysos wird in den ersten zweieinhalb Versen als Protagonist der folgenden Erzählung vorgeführt und in Lydien, seinem Heimatland, verortet, das für die kommenden zweieinhalb Bücher den Schauplatz der Handlung bilden wird. Bereits in den ersten drei Versen der Ampelos-Episode erfolgt die Präsentation von Hauptfigur und Ort, wobei Dionysos bei seinem erstmaligen Auftritt als selbstständig agierende Figur in seiner Rolle als Gott sichtbar wird: Er schwingt seine göttlichen Attribute (εὐία [...] ὄργανα [10,140]) und verfügt über herausragende göttliche Macht, die es ihm ermöglicht, die vollständige Kontrolle über seine menschliche Erscheinungsform auszuüben (ἦνθεε μῆκος ἔχων ὅσον ἦθελεν [141]).⁴ Neben der Charakterisierung, Vorstellung und Einordnung einer der Hauptfiguren der Ampelos-Episode nimmt der Dichter zur Problematik der Göttlichkeit des Dionysos Stellung, die seit der Geburt des außerehelichen Zeus-Sohnes immer wieder thematisiert wird, und lässt Dionysos bewusst zwischen den Extremen Gott und Mensch changieren.

Mit der Darstellung des Schauplatzes – des Flusses Paktolos – verfolgt der Dichter eine narrative Strategie und liefert eine ausführliche, in mehreren Einstellungen durchgeführte Ekphrasis des Ortes, an dem sich Dionysos gerade befindet, sowie der Tageszeit, zu der sich die Geschehnisse abspielen (Nonn. *D.* 10,141–147):

Ἵψιπόρου δὲ
 φεύγων Ἥελίοιο μεσημβρίζουσαν ἰμάσθλην
 ἦσυχά παφλάζοντι δέμας φαίδρυνε λοετρῶ
 Μηονίου ποταμοῖο· χαρίζομενος δὲ Λυαίῳ
 Πακτωλὸς κελάρυζε χέων χρυσοσπόρον ὕδωρ
 πορφυρέαις ψαμάθοισι, βαθυπλούτων δὲ μετάλλων
 ἀφνειῶ κекύλιστο βυθῶ χρυσοῦμενος ἰχθύς.

145

Um vor der mittäglichen Geißel des auf luftigen Pfaden wandelnden Helios zu fliehen, machte er seinen Leib strahlend durch ein ruhig plätscherndes Bad im maionischen Fluss. Um sich Lyaios freundlich zu zeigen, (145) ließ es Paktolos gurgeln und schüttete sein goldsamiges Wasser auf die purpurnen Sande aus. Und auf dem von reichen Metallen in der Tiefe überbordenden Grund zappelte der güldene Fisch.

Der Blick des Lesers, der zunächst gleichsam aus der Vogelperspektive von einem erhöhten Standpunkt auf ganz Maonien fällt,⁵ wird innerhalb weniger Verse auf ein konkretes Flussufer fokussiert, ja noch weiter gebündelt und bis auf den Grund des Paktolos hinabgeführt. Die detaillierte Beschreibung des Ortes nimmt dessen herausragende Bedeutung für die bevorstehende Handlung vorweg, indem das rhetorische Genus der Ekphrasis gezielt im Hinblick auf das kompositionelle Vorhaben

⁴ Vgl. Call. *Hec.* 277 Pfeiffer (= 279 Asper) mit einer klanglichen Assoziation an die Stelle bei Nonnos: βόες ἦχι γέγεια / ἄνθεα μήκωνός τε καὶ ἦνοπα πυρὸν ἔδουσι.

⁵ Bei Maonien handelt es sich um einen anderen Namen für Lydien, vgl. Chuvin (1991) 99f.; zur besonderen Rolle Lydiens in den *Dionysiaka* siehe Chuvin (2009) 187.

eingesetzt wird.⁶ Beinahe die gesamte Ampelos-Episode spielt am Paktolos, der Hauptschauplatz Flussufer wird nur zweimal – vorübergehend – verlassen.⁷ Die in Buch 12 erfolgende Geburt des Weinstocks durch die Metamorphose des Ampelos ereignet sich in ebendieser Umgebung, der dem Dionysos heilige Fluss schafft somit die Rahmenbedingungen für den Höhepunkt der Episode. Das Paktolos-Ufer wird außerdem zum idealen Ort für die Liebesgeschichte zwischen Dionysos und Ampelos, da die durch Blumen und üppige Vegetation gekennzeichnete Landschaft in der Tradition idyllisch-erotischer Szenen mit aitiologischem Gehalt steht, wie sie etwa für die hellenistische Dichtung typisch sind. Die Schönheit der Szenerie präfiguriert die Schönheit des Ampelos und die Vollkommenheit der Liebe des Dionysos zu seinem Begleiter.⁸

Mit der Wahl des Paktolos als Bühne des Geschehens rührt Nonnos an einen mythisch-literarischen Gemeinplatz, der den Paktolos bereits in der klassischen Antike als den Gold führenden Fluss schlechthin stilisiert, so etwa bei Herodot und Strabo.⁹ Nonnos betont ebenfalls den Goldreichtum des Flusses, ordnet ihn in das narrative Programm seines Epos ein und hebt insbesondere seine dionysische Komponente hervor.¹⁰ Zusammen mit einigen weiteren Toponymen der Region Lydien taucht der Fluss im Abschnitt über die Lyder auf, die sich mit einem Heereskontingent an Dionysos' Zug gegen die Inder beteiligen (Nonn. *D.* 13,464–473); ein Teil der lydischen Streitkräfte stammt aus diesem Gebiet,¹¹ wieder andere aus Kerassa, einer Stadt, die ihren Bezug zu Dionysos bereits im Namen trägt: An diesem Ort mischte Dionysos erstmals Wasser mit Wein.¹² Indem der als *locus amoenus* präsentierte Paktolos den

6 Zur Ekphrasis bei Nonnos vgl. Accorinti (2009) 93–95. Deskription bildet ein wesentliches kompositorisches Element der Ampelos-Episode; zur Funktion der Ekphrasis in den Büchern 10–12 der *Dionysiaka* siehe Kap. 6.5.

7 Als weitere Teilschauplätze dienen das Gebirge und der Palast des Helios: Der Satyr Ampelos entfernt sich vom Fluss und wird im Gebirge getötet; mit dem Besuch der Personifikationen der vier Jahreszeiten bei Helios erfolgt ein Schwenk auf die Götterebene. Zu Raum und Schauplatz der Ampelos-Episode siehe S. 201–205.

8 Zur erotischen Konnotation von Naturbildern in der hellenistischen Literatur vgl. Calame (1999) 153–164.

9 Vgl. ἐπὶ τὸν Πακτώλων ποταμόν, ὅς σφι ψῆγμα χρυσοῦ καταφορέων ἐκ τοῦ Τμώλου (Hdt. 5,101); χρυσεῖα ἔχοντα, ἃ νῦν σπάνιά ἐστιν ἐξαναλωμένα, καθάπερ τὰ ἐν τῷ Τμώλῳ τὰ περὶ τὸν Πακτώλων (Str. 13,1,23); ῥεῖ δ' ὁ Πακτώλως ἀπὸ τοῦ Τμώλου, καταφέρων τὸ παλαιὸν ψῆγμα χρυσοῦ πολὺ (Str. 13,4,5).

10 Zum Paktolos als Symbol Lydiens in den *Dionysiaka* vgl. Nonn. *D.* 33,258 und 47,27; zum Goldreichtum des Flusses siehe Nonn. *D.* 11,312; 12,127; 13,472; 22,148; 25,332; 37,115 und 129; 41,86; 43,411 und 442; 47,599; vgl. auch Chrétien (1985) 138f. Anm. ad 145; Vian (1995) 156.

11 Ὅπη Πακτώλιον ἰλὺν / ξανθὸς ἀποπτύων ἀμαρύσσειται ὄλβος ἐέρης, „wo den Schlamm des Paktolos der goldgelbe Reichtum des Wassers funkelnd von sich gibt“ (Nonn. *D.* 13,472f.).

12 Καὶ χθόνα Βακχείην σταφυληκόμον, ἧχι τεκούση / ἀμπελόεις Διόνυσος ἔχων δέπας ἐμπλεον οἴνου / ῥεῖη πρῶτα κέρασσε, πόλιν δ' ὀνόμηνε Κεράσσας, „und die aus dem bakchischen Land, dem Trauben hegenden, wo für seine Mutter der rebenreiche Dionysos einen Becher in der Hand hielt und mit Wein füllte und für Rheia zum ersten Mal [mit Wasser] mischte; und die Stadt nannte er Kerassa“ (Nonn. *D.* 13,468–470), vgl. Chuvin (1991) 104f.

Bezugsrahmen für die unmittelbar bevorstehenden Ereignisse um die Entstehung des Weines und die Ausstattung des Gottes mit ebendiesem Attribut bildet,¹³ gehen der Protagonist Dionysos und der Schauplatz, das Paktolos-Ufer, eine enge Verbindung miteinander ein. Das Programm der Ampelos-Episode ist von Anfang an abgesteckt: Am Ende der Erzählungen um Dionysos und Ampelos steht die Etablierung und Anerkennung des Weingottes.

2.3 Die Figuren

Der lydische Paktolos, der an dieser Stelle erstmals in den *Dionysiaka* Erwähnung findet, ist nicht bloße Kulisse für die bevorstehende Handlung, sondern huldigt durch sein Auftreten dem Weingott Dionysos und spielt einen aktiven Part in der Eingangsszene: χαριζόμενος δὲ Λυαίῳ / Πακτωλὸς κελάρυζε (Nonn. *D.* 10,144f.).¹⁴ Der Eindruck von Dynamik wird zusätzlich durch den im Fluss badenden Dionysos sowie die im Wasser zappelnden Fische gesteigert, Nonnos' Freude an der Schilderung von Bewegung gipfelt schließlich in den ebenfalls im Paktolos spielenden Satyrn (Nonn. *D.* 10,148–168):

Καὶ Σάτυροι παίζοντες, ἐν ἡέρι ταρσὰ μεθέντες,
εἰς ποταμὸν προχέοντο κυβιστητήρι καρήνῳ.
Ἵν ὁ μὲν αὐτοφόρητος ἐνήχετο χερσὶν ἐρέσσω
πρηνῆς ἐν ῥοθίοισι, καὶ οἴδμασιν ἴχνος ἐρείσας
ποσσὶν ὀπισθοτόνοισι ῥυηφενὲς ἔσχισεν ὕδωρ. –
Καὶ τις ὑποβρυχίων κατεδύσατο βένθος ἐναύλων,
νειόθι μαστεύων νεπόδων ἑτερόχροον ἄγρην,
τυφλὴν νηχομένοισιν ἐπ' ἰχθύσι χεῖρα τιταίνων
καὶ βυθὸν αὐτίς ἔλειπε, καὶ ἰχθύας ὤρεγε Βάκχῳ
ἰλύι φοινίσσοντας ἔχεκτεάνου ποταμοῖο. –
Συμπλέγδην δὲ πόδεσσιν ἀρηρότα ταρσὰ συνάπτων,
κυφὸς ἐριδμαίνων Σατύρῳ Σιληνὸς ἀλήτης
κύμβαχος αὐτοκύλιστος ἐπεσκίρτησε βεέθρῳ
ὑψόθεν εἰς βαθὺ λαῖτμα, καὶ ἰλύος ἤπτετο χαίτη·
καὶ διδύμους στίλβοντι πόδας στηρίζατο πηλῶ
ὄλβον ἐνψήφιδι μεταλλεύων ποταμοῖο. –
Καὶ τις ἐνὶ προχοῆσι μετάφρενον ἡέρι φαίνων
ἄβροχον ὤμον ἔλειπε, δι' ὕδατος ἰσχία βάπτων
ἀγχιβαθῆς ἀτίνακτος. Ὁ δ' οὐατα γυμνὰ τιταίνων
χεύματι μαρμαρέῳ λασίους ἐδιήνατο μηρούς,
καὶ ῥόον αὐτοέλικτος ἐμάστιε σύμφυτος οὐρή.

¹³ Ein *locus amoenus* bildet auch den narrativen Rahmen für die Brotvermehrung Jesu in Nonn. *P.* 6, 1–52, vgl. Franchi (2013) 72f.

¹⁴ Die Personifikation des Flusses wird auch auf stilistischer Ebene unterstützt: Der in Vers 144 erfolgende Subjektwechsel von Dionysos zu Paktolos stellt eine Verbindung zwischen beiden Figuren her, Wein- und Flussgott werden wie selbstverständlich in einem Atemzug genannt.

Und die Satyrn warfen in ihrem Spiel die Füße in die Luft und sprangen kopfüber in den Fluss. (150) Einer von ihnen schwamm, von selbst schwebend, mit den Händen ruderdnd und mit dem Kopf in den Wellen. Und er zog eine Spur durch die Wasserwogen und teilte mit nach hinten gewandten Füßen das reichlich fließende Wasser. – Wieder einer tauchte in die Tiefe, ganz nach unten ans Flussbett, und suchte am Grund nach der farbenprächtigen Fischbeute. (155) Er streckte blind seine Hand nach den schwimmenden Fischen aus, verließ die Tiefe wieder und reichte Bakchos die Fische, die gerötet waren vom Schlick des überreichen Flusses. – Und Silenos presste, die Beine eng aneinander, die Füße zusammen und trat als leichtfüßiger Springer in den Wettstreit mit einem Satyrn: (160) Er sprang mit dem Kopf voran, sich um die eigene Achse drehend, in den Strom, von oben in die weite Tiefe, und streifte mit seinem Haar den Schlamm. Die beiden Füße bohrte er in den glitzernden Morast und schürfte nach dem Kieselreichtum des Flusses. – Und ein anderer streckte mitten in den Fluten seinen Rücken in die Luft, (165) ließ seine Schultern unbenetzt und tauchte bis zu den Hüften ins Wasser, tief im Nass stehend, regungslos. Er spitzte seine bloßen Ohren, benetzte seine haarigen Beine im glitzernden Strom, und sein ihm natürlich gewachsener Schweif schlug mit einer Drehbewegung das Wasser.

Sowohl das Kollektiv der Satyrn (Nonn. *D.* 10,148f.) als auch die einzelnen Individuen (150–152, 153–157, 158–163, 164–168) sind Gegenstand einer Textpassage, die mit der sprachlichen Umsetzung von Bewegung und Dynamik den Aktionsraum der Erzählung definiert,¹⁵ die eher statisch gehaltene Ekphrasis der Flusslandschaft schlägt um in eine Ekphrasis von Handlungen, die den konkreten Ort, an dem sie sich abspielen, beleben und diesen unmissverständlich als dionysisch etikettieren. Die Wassersprünge und Tauchgänge der Satyrn erscheinen auf den ersten Blick befremdlich und ungewöhnlich – vergleichbare Bade- und Schwimmszenen sind in der antiken Literatur nur selten zu finden.¹⁶ Nonnos' Vorliebe für intensive Bewegung und Gestik wie an dieser Stelle lässt zeitgenössische Erfahrungen sichtbar werden, so gehören szenische Vorführungen in Gestalt von Pantomimen zu den Alltagserfahrungen des spätantiken Publikums und begegnen auch an anderen Stellen in den *Dionysiaka*.¹⁷ Die verspielten Sprünge nehmen zudem bereits die Rolle der Satyrn als Kultbegleiter des Dionysos vorweg, die am Ende der Ampelos-Episode erstmals ihre volle Ausformung erhält: Die wilden Bewegungen beim Spiel im Fluss stehen stellvertretend für den ausgelassenen kultischen Tanz der Anhängerschaft des Weingottes.¹⁸

Zum vollen Verständnis der Szene tragen die folgenden Verse bei, in denen der Erzähler zu Dionysos und der Frage nach seiner Wesenheit Stellung bezieht (Nonn. *D.* 10,169–174):

¹⁵ Beim Adjektiv αὐτοκύλιστος in Nonn. *D.* 10,160 handelt es sich um ein typisch nonnianisches αὐτο-Kompositum, das sich mit Ausnahme von Opp. *C.* 2,289, Opp. *H.* 2,604 und Georgios Pisides, *De vita humana* 90 nur bei Nonnos findet, vgl. etwa Nonn. *D.* 10,356, 376; 11,89, 218, 478; *P.* 11,112; 21,31. Zu den αὐτο-Komposita vgl. Kap. 2.5 Anm. 35.

¹⁶ Zu den Schwimmszenen in den *Dionysiaka* und zu möglichen Vorbildern siehe Böhm (1948) 65–166; Kröll (2013).

¹⁷ Vgl. etwa den Tanz Marons in Nonn. *D.* 19,214–218.

¹⁸ Zur Bewegung der Satyrn in der bildenden Kunst der Antike vgl. Zanker *P.* (1998) 30–38.

Καὶ θεὸς ὀρθώσας κεφαλὴν καὶ στέρνα πετάσσας,
 χεῖρας ἐρετμώσας, χρυσέην ἐχάραξε γαλήνην. 170
 Καὶ ῥόδον αὐτοτέλεστον ἀκίμονες ἔπτουον ὄχθαι,
 καὶ κρίνον ἐβλάστησε, καὶ ἥόνας ἔστεφον ἼΩραι
 Βάκχου λουομένοιο, καὶ ἀστράπτοντι ῥεέθρω
 ἄπλοκα κυανέης ἐρυθαίνετο βόστρυχα χαίτης.

Und der Gott richtete sein Haupt auf und machte seine Brust breit, (170) und durchschnitt mit den Händen ruderdnd die goldglatte Wasseroberfläche. Und die von den Wellen unberührten Flussbänke brachten spontan Rosen hervor, Lilien blühten auf, und die Horen bekränzten die Ufer, als sich Bakchos badete, und im gleißenden Strom röteten sich die ungeflochtenen Locken seines schwarzen Haares.

Nach dem Intermezzo mit den schwimmenden und tauchenden Satyrn rückt Dionysos erneut ins Zentrum, indem er einmal mehr nicht nur die Hauptfigur, sondern auch das Hauptthema der Episode darstellt. Den entscheidenden Hinweis dafür liefert die Benennung als θεός in Vers 169. Der Dichter beantwortet die Frage, ob es sich beim unehelichen Zeus-Sohn nun tatsächlich um einen Unsterblichen handeln könne, schon zu Beginn positiv, der Vorverweis auf Dionysos' Göttlichkeit könnte also nicht eindeutiger sein. Das Bad im Paktolos ist göttliche Epiphanie;¹⁹ der *locus amoenus*, der sich aus der explosionsartigen Ausbreitung der Natur in der Umgebung des Paktolos ergibt, ist deren Äußerung. Eine Bestätigung seines göttlichen Status erlangt Dionysos zudem durch die Anwesenheit der Horen, der Göttinnen der Jahreszeiten, denen in der Komposition der Ampelos-Episode eine besondere Funktion zukommt.²⁰ Die Metamorphose des Ampelos in einen Weinstock vollzieht sich erst nach deren offiziellem Bittgang zu Helios (Nonn. *D.* 12,1–117). Gestaltung, Zweck und Ziel der Eröffnungsszene werden transparent gemacht: Es geht nicht nur um die Einführung von Hauptschauplatz und Protagonisten, sondern auch um die Einordnung der Hauptfigur Dionysos in die Reihe der anerkannten Gottheiten, die über ihre Kultlandschaft und ihre kultischen Anhänger verfügen.

2.4 Kompositionsprinzipien und narratives Ziel

Mit der Eingangsszene bezieht Nonnos nicht nur Stellung hinsichtlich seiner Figuren und definiert den Ort des Geschehens, er liefert auch Indizien für ein tief greifendes Verständnis seiner Dichtung. Es finden sich mehrere Anhaltspunkte für narrative Kompositionslinien und intratextuelle Bezüge, Figuren und Ort sind von Beginn der Episode an auf ihr Ende hin ausgerichtet. Worauf in der Erzählung über den badenden Gott und seine Anhängerschaft besonderer Wert gelegt wird, taucht an späterer Stelle

¹⁹ Zu Dionysos als Gott der Epiphanie vgl. Henrichs (2011).

²⁰ Die Horen sind in besonderer Weise mit dem Schicksal des Dionysos verbunden: Erstmals bei dessen Geburt aus dem Schenkel des Zeus anwesend, begleiten sie ihn auf den wichtigsten Stationen seines Lebens; zu den Horen vgl. S. 180–197 und Kap. 7.3.

wieder auf, und insbesondere das Wasser und die dionysischen Wirkkräfte sind für die gesamte Episode konstitutiv.

In mehreren Szenen der Ampelos-Episode wird Wasser zum Handlungsträger: neben dem Spiel der Satyrn im Paktolos auch in den Schwimmkonkurrenzen zwischen Dionysos und Ampelos (Nonn. *D.* 11,1–55) sowie zwischen Kalamos und Karpos (400–426).²¹ Das spielerische Fischen der Satyrn in den Fluten des Paktolos bereitet die Schwimmwettbewerbe vor, die vom flüssigen Element geprägte Erzähllinie wird bis ans Episodenende weitergezogen, wenn die Schlusszene wiederum Dionysos in Begleitung seiner Entourage zeigt, welche nun nicht mehr mit Wasserspielen, sondern mit der ersten Weinkelterung und -verkostung beschäftigt ist (Nonn. *D.* 12,328–339). Das Element Wasser findet sich auch in der Szene, in der der junge Satyr vom Stier mit Wasser besprengt wird, und nimmt die erforderliche Bewässerung der Weinstöcke sowie Ampelos' soteriologische Rolle vorweg (Nonn. *D.* 11,161–166).²² Bildet zu Beginn der Ampelos-Episode noch das Wasser die Projektionsfläche für das unmittelbare Geschehen, so übernimmt diese Funktion am Ende das Getränk des neuen dionysischen Zeitalters, der Wein, der das Wasser durch das dionysische Element *par excellence* ablöst. Die Genese des vergorenen Traubensaftes, das Ergebnis der zweieinhalb Bücher umfassenden Ampelos-Episode, bildet die Voraussetzung für die Ausstattung des Protagonisten mit seinem wirkungsmächtigen Attribut, das ihn für sämtliche folgenden Geschehnisse rüstet und ihm hilft, sich in den Kämpfen gegen die Inder zu profilieren.

Schon das Wasser der Eingangsszene verweist auf den Ausgang der Episode, handelt es sich doch um den Fluss Paktolos, dessen dionysischer Esprit von Anfang an den Kern der Erzählung bildet. Diese dionysische Komponente verknüpft die Ampelos-Episode mit dem vorhergehenden Sprung Inos ins Meer:²³ Inos Beweggrund, ihr irrationaler und unkontrollierbarer Wahnsinn, ist ebenso der dionysischen Sphäre zugehörig wie der Fluss Paktolos in Lydien; hier wie dort ist das Wasser aufs Engste mit

²¹ Das Element Wasser ist nicht nur für die Ampelos-Episode von herausragender Bedeutung, es stellt auch in anderen Szenen der *Dionysiaka* ein wesentliches Gestaltungsprinzip dar, etwa in den Badeszenen des Aktaion (Nonn. *D.* 5,304–325, 476–488), der Persephone (5,585–589, 601–610), der Semele (7,171–279), des Morrheus (35,185–191), der Klymene (38,116–129) und der Artemis (48,302–375). Außerdem ist Wasser auch für zwei große Erzähllinien des Epos bestimmend: die von Zeus geschickte Sintflut im 6. Buch und die Kämpfe des Dionysos-Heeres gegen die Inder am Fluss Hydaspes in den Büchern 22–24; vgl. auch den Meergreis Proteus im Proömion. Zur narrativen Funktion von Wasser in der Ampelos-Episode und in den *Dionysiaka* siehe Fauth (1981) 45–49; Newbold (2001); Frangoulis (2008); Kröll (2013); zu den Personifikationen von Wasser in den *Dionysiaka* vgl. Miguélez Caveró (2013) 365–372. – Ähnlich symbolische Bedeutung tragen Wasser, Milch und Honig im Zusammenhang mit der Beroe-Figur in Nonn. *D.* 41,155–262: Auch Beroe wird durch ein Bad (in der Hippokrene [41,225–227]) in ihre künftige Rolle gleichsam initiiert, vgl. Accorinti (1997). – Zur Verbindung von Dionysos mit dem Element Wasser vgl. auch Daraki (1985) 34–41.

²² Vgl. Gigli Piccardi (2003a) 372f. – Ein für die Bedeutung der vorliegenden Szene interessanter Aspekt liegt in der Tatsache, dass der Täter (der Stier) am Opfer (Ampelos) gleichsam als umgekehrte Opferszene die kultischen Handlungen vollzieht, indem er dieses mit Wasser besprengt.

²³ Vgl. Fauth (1981) 45f.

Dionysos verbunden,²⁴ dessen Göttlichkeit nicht nur den Hintergrund für die Erzählung bildet, sondern in Gestalt der wahnsinnigen Ino und des personifizierten Paktolos manifest und materialisiert wird. Wie Inos Wahnsinnstat im 10. und der Wein am Ende des 12. Buches stellt auch der Paktolos mit seinem Wasser ein unverkennbares Charakteristikum des Dionysischen dar. Über die zweieinhalb Bücher der Ampelos-Episode verteilt werden immer wieder dionysische Kultelemente sichtbar gemacht und in die Handlung integriert. Zahlreiche erzählerische Details sind auf das Ziel, die Initiierung des dionysischen Kultes, ausgerichtet, der in seiner vollen Ausprägung erst mit dem Ende des 12. Buches existieren kann. Die Verwandlung von Wasser in Wein ist gleichzeitig ein wichtiger Emanzipationsprozess für Dionysos in Richtung Anerkennung als legitime Gottheit, der sich von seiner Epiphanie im 10. Buch bis zu seiner Apotheose am Schluss der *Dionysiaka* vollzieht: Ausgangs-, Mittel- und Endpunkt der Ampelos-Episode ist der Weingott Dionysos.

Dabei darf der hart anmutende und künstlich erscheinende Übergang von der panisch reagierenden Ino zu der idyllisch anmutenden Genreszene mit den badenden Satyrn als vom Dichter bewusst gesetzt verstanden werden. Ein wesentliches Merkmal der narrativen Technik des Nonnos ist es, Kontinuität bei gleichzeitiger Episodenhaftigkeit zu schaffen: Wie jeder Ependichter will er eine stringente, durchgehende Geschichte erzählen, andererseits aber innerhalb seines kaum überschaubaren Groß-Epos einzelne mehr oder minder miteinander verbundene Episoden herauslösen, denn diese Erzählungen innerhalb der Erzählung erlauben es ihm, seinen Erzählgegenstand in ein außerordentlich breites Spektrum aufzufächern: Sowohl die Ino- als auch die Ampelos-Episode könnten für sich allein genommen eine eigene Kleindichtung bilden.²⁵ Nonnos steht mit diesem mosaikartigen Stil in der Tradition der Spätantike und ihrer künstlerischen Ausdrucksformen, so finden sich etwa in den kaiserzeitlichen Mosaikzyklen, die mehrere Einzelszenen zu einem großen, übergeordneten Thema zusammenfassen, gleichzeitig jedoch stets deren Unabhängigkeit vom Leitsujet wahren, Beispiele für ein derartiges ästhetisches Programm.²⁶

Wesentliche thematische Linien, die sich durch die Episode ziehen und diese zusammenhalten, sind neben dem Element Wasser die dionysischen Wirkkräfte, die als narrative Klammer vom Anfang im 10. bis zum Ende im 12. Buch fungieren:²⁷ Die Epiphanie des Dionysos, die grünende Vegetation und die Anwesenheit der Horen deuten auf den End- und Höhepunkt der Episode voraus, die Genese des Weines, die Zuschreibung der neuen Pflanze und die damit einhergehende Einordnung des Dionysos in die Riege der olympischen Götter. Dionysos und das Dionysische spielen auch im Verlauf der Ampelos-Erzählung eine wichtige Rolle, wenn etwa Ampelos infolge

²⁴ Zur Verbindung des Wassers mit Dionysos vgl. Merkelbach (1988) 109–111; Forbes Irving (1990) 193; Kerényi (1994) 119f., 180f.; Giraudet (2005) 77.

²⁵ Zur Epyllien-Theorie vgl. D'Ippolito (1964) und S. 12 f.

²⁶ Zu den Gemeinsamkeiten nonnianischen Dichtens und spätantiker bildender Kunst vgl. S. 247–249.

²⁷ Zum Dionysischen als Kompositionsmittel vgl. Kap. 7.4.

seines dreifachen Sieges über Dionysos in den sportlichen Wettkämpfen in Maßlosigkeit schwelgt und sich wie der Gott Dionysos selbst kleidet und gibt (Nonn. *D.* 11,56–70), oder wenn er den Stier gleichsam wie ein Opfertier für Dionysos schmückt und damit seinen Tod und seine Metamorphose verursacht (155–184). Mit der Badeszene greift Nonnos zudem auf ein früheres Ereignis in der Biographie des Gottes zurück: das Bad des Neugeborenen durch die Nymphen, das er an der zu erwartenden Stelle im 9. Buch nicht ausführt (ἀχυτλώτοιο διαίssonτα λοχείης [Nonn. *D.* 9,25]) und in der Ampelos-Episode nachträgt.²⁸

Die Schwimm- und Badeszene zu Beginn der Episode liefert nicht nur hinsichtlich ihrer Thematik, sondern auch in ihren sprachlichen Details Vorverweise auf das narrative Ziel. Obwohl in der vorliegenden Textstelle Metamorphose, Weinstock und Wein nirgendwo explizit genannt sind, setzt der Dichter bewusst gewählte Signalwörter. Dionysos ist zum Zeitpunkt der Ereignisse zu einem Jugendlichen „erblüht“ (ἤνθεε [Nonn. *D.* 10,141]) und nimmt auf diese Weise die Weinpflanze vorweg wie das „spontan“ (αὐτοτέλεστον [171]) Rosen hervorbringende Flussufer.²⁹ Die anlässlich des Bades des Dionysos aufblühende Natur, symbolisiert durch Rosen und Lilien (ρόδον [Nonn. *D.* 10,171], κρίνον [172]), verweist auf die zukünftige Weinrebe. Das Adjektiv αὐτοτέλεστος, ein erst bei kaiserzeitlichen Autoren belegtes Kompositum,³⁰ findet sich an der Stelle der Metamorphose des Ampelos wieder: Ἄμπελος αὐτοτέλεστος ἔην ἠλλάξατο μορφήν / καὶ πέλε νήδυμον ἄνθος, „Ampelos änderte spontan seine Gestalt und wurde zu einer reizvollen Blume“ (Nonn. *D.* 12,175). Wie auf die neue Pflanze wird auf die Trauben und auf das daraus gewonnene Getränk, den Wein, verwiesen. Die Rose impliziert die rote Farbe der Weintrauben wie „die purpurnen Sande“ (πορφυρέαις ψαμάθοισι [Nonn. *D.* 10,146]) und die „geröteten“ Fische (φοινίσσοντας [157]), „die ungeflochtenen Locken seines schwarzen Haares“ (ἄπλοκα κυανέης ἐρυθαίνετο βόστρυχα χαίτης [174]) erinnern an die Form der späteren Trauben.³¹ Eine Verbindung von Ampelos' Haarlocken mit dem Aussehen der Weintrauben erfolgt gleichfalls in der Metamorphose im 12. Buch, wo in der detailreichen Schilderung auf die Verwandlung einzelner Körperteile des Satyrn, darunter auch auf das zu Trauben werdende Haar, genauestens eingegangen wird (βόστρυχα βότρυες ἦσαν [Nonn. *D.* 12,179]). Nonnos gestaltet seine Erzählung demnach auch auf der lexikalischen Mikroebene bewusst im Hinblick auf das angestrebte narrative Ziel.

28 Zu den literarischen und ikonographischen Zeugnissen zum ersten Bad des Kindes Dionysos und zu den Parallelen im Achill- und Alexander-Mythos sowie in der Taufe Jesu vgl. Bowersock (2011).

29 Nonnos zeigt eine Vorliebe für Adjektive und Epitheta, die Wachsen und Bewegung ausdrücken, vgl. Lindsay (1965) 377.

30 Vgl. Nonn. *D.* 7,228; 12,58; 13,101; 25,198 u. ö.; Nonn. *P.* 1,39; Opp. *H.* 1,763; ὄρθιος αὐτοχάρακτος ἀκύμονος ἐγγύθεν ὄχθης (Jo. Gaz. 2,96).

31 Zu ἄπλοκα βόστρυχα vgl. Nonn. *D.* 6,17; 20,10; 46,7; vgl. außerdem κεχαλασμένα βόστρυχα σείων, „die offenen Haarlocken schüttelnd“ für Ampelos (10,207), κυανέην πλοκαμίδα für Dionysos (11,465), χαίται κυανέαι von Hektor (Hom. *Il.* 22,401f.), κυανόχρωτι χαίτας πλοκάμω von Polyneikes (E. *Ph.* 308f.); zur erotischen Konnotation von βόστρυχα χαίτης siehe D'Ippolito (2013) 286.

2.5 Literarische Technik, Sprache und Stil

Ein Hauptinteresse liegt für Nonnos auch in der Vermittlung visueller Eindrücke. In der Eingangsszene der Ampelos-Episode wird vornehmlich durch die breite und wortreiche Deskription des Sonnenlichts (Nonn. *D.* 10,141–144), des golden schimmernden Flusswassers mit den sich darin tummelnden Fischen (χρυσοσπόρον ὕδωρ [145], χρυσούμενος ἰχθύς [147], νεπόδων ἐτερόχροον ἄγρην [154], στίλβοντι [...] πηλῶ [162], ὄλβον ἐψήφιδα [...] ποταμοῖο [163], ἀστράπτοντι ῥέεθρῳ [173]) sowie der floralen Pracht der Ufervegetation (171–174) ein imaginäres Gemälde vor dem geistigen Auge des Lesers erzeugt. Die Reprise derselben optischen Eindrücke in stets veränderter Wortwahl ist Teil des nonnianischen Dichtungsprogramms, welchem Nonnos mit der im Proömion der *Dionysiaka* angekündigten ποικιλία in all ihren Facetten treu bleibt.³² In dem von ihm bevorzugten parataktischen Satzbau lässt er Bild auf Bild folgen, für ein und denselben Sachverhalt bietet er eine Vielfalt an sprachlichen Umsetzungsmöglichkeiten.³³ Allein für die Begriffe Fluss, Strömung, Strom und dergleichen liefert er insgesamt zwölf verschiedene lexikalische Äquivalente, einige werden sogar mehrfach angeführt: ποταμός (Nonn. *D.* 10,144, 149, 157, 163), ὕδωρ (145, 152, 165), βυθός (147, 157), ῥόθια (151), οἶδα (151), βένθος (153), ῥέεθρον (160, 173), λαῖτμα (161), προχοή (164), χεῦμα (167), ῥόος (168), γαλήνη (170). Solche Spektren an Wortfeldern begegnen allenthalben in der Ampelos-Episode. Die permanente Variation als dichterisches Gestaltungsmittel stellt einen wesentlichen Gesichtspunkt des spätantiken Kunstschaffens dar, wobei die Beschäftigung mit einem Thema aus einem immer wieder veränderten Blickwinkel und mit voneinander geschiedenen, aber dennoch entsprechenden Sprachmitteln im Dienst der poetischen Ausdruckskraft steht.

Von besonderer Relevanz im Hinblick auf die literarischen Gestaltungsprinzipien nonnianischer Epik ist auch die Inszenierung von Bewegung und Gesten:³⁴ Mit minutiöser Liebe zum Detail werden die einzelnen Bewegungsphasen der im Wasser schwimmenden und tauchenden Satyrn geschildert, die durch eine ganze Reihe von Verben ausgedrückt werden: δινεύων (Nonn. *D.* 10,140), κεκύλιστο (147), προχέοντο (149), ἐπεσκίρτησε (160) und ἐδιήνατο (167), ebenso die Adjektive αὐτοφόρητος (150), αὐτοκύλιστος (160), αὐτοέλικτος (168) und αὐτοτέλεστον (171).³⁵ Die Verbalformen ἐρετμώσας (170), τιταίνων (155, 166), ὤρεγε (156), συνάπτων (158), ἐμάστιε (168) und

³² Zu Proteus und zum Proömion der *Dionysiaka* vgl. Gigli Piccardi (1993); Agosti (1996); Newbold (2001) 170; Bannert (2008).

³³ Zum Stilprinzip der Wiederholung in Nonnos vgl. Schmiel (1998a).

³⁴ Vgl. Friedländer (1931) 44f.; Miguélez Caveró (2009).

³⁵ Komposita mit dem Präfix αὐτο- drücken in den *Dionysiaka* stets spontane Bewegung aus, vgl. etwa in der Szene mit dem pantomimischen Tanz des Silenos anlässlich der Leichenspiele zu Ehren des Staphylos (Nonn. *D.* 19,263–295: αὐτοέλικτος [278], αὐτοκύλιστος [286], αὐτομάτοισιν [288], αὐτοτέλεστον [293], αὐτοφυής [295]); vgl. Lindsay (1965) 75–77 und 389: „There is a large number of auto-terms, which bring out how deeply rooted in Nonnos’ worldview was the idea of spontaneous inner movement as an aspect of Dionysiac liberation.“

πετάσσας (169) legen das Hauptaugenmerk auf einzelne Körperteile. Der beinahe vollständige Katalog von Körperpartien vom Kopf bis zu den Füßen macht die agierenden Figuren für den Leser gleichsam wie in einer Vergrößerung greifbar: καρήνω (Nonn. *D.* 10,149), κεφαλήν (169), οὔατα (166), χαιτη/χαιτήης (161, 174), ὄμιον (165), στέρνα (169), χερσίν (150), χεῖρα/χεῖρας (155, 170), ἴσχια (165), μηρούς (167), οὐρή (168), ποσσίν (152), πόδεσσιν (158), πόδας (162) und ταρσά (148, 158).

Die schwungvollen Bewegungen von Dionysos und seinen Begleitern, die sich im Zappeln der Fische und im Emporwachsen der Pflanzen fortsetzen, sind auch in den folgenden Szenen ein zentrales Gestaltungselement. Sowohl in den sportlichen Wettkämpfen zwischen Dionysos und Ampelos, welche schon allein aufgrund ihrer Thematik für die sprachliche Darstellung von Bewegung prädestiniert sind, als auch in seinen Figuren-Porträts, für die vorschnell und auf den ersten Blick eine gewisse Statik vermutet werden könnte, erweist sich Nonnos als Meister in der sprachlichen Umsetzung von visuellen und gestischen Eindrücken. So wird etwa die Ekphrasis der vier Jahreszeiten aufgrund der sprachlichen Umsetzung von Bewegung gleichsam zu einem kleinen Drama innerhalb der epischen Erzählung (Nonn. *D.* 11,485–521).³⁶ Die Visualisierung, die durch das Mittel der epischen Sprache erfolgt, wird zu einem entscheidenden kompositionellen Instrument der *Dionysiaka*. Das nonnianische Epos erlangt seine ästhetische Wirkung über das Veranschaulichen, das unmittelbare Vor-Augen-Führen von Figuren der Handlung sowie über die besondere Akzentuierung von Bewegungsabläufen. Ein signifikantes Merkmal des spätantiken Epos ist, dass sich – im Unterschied etwa zum klassisch-homerischen Epos – die beschreibenden Partien, die Ekphrasen von Orten und Figuren, gewissermaßen zu eigenberechtigten narrativen Einheiten entwickeln; insofern steht es in direkter Nachfolge hellenistischer Dichtungsformen.³⁷ Durch die Artikulation von Visuellem und Gestischem, und zwar in ganz unterschiedlichen narrativen Kontexten, erzeugt der Dichter eine Kette von aufeinanderfolgenden Einzelszenen, die, von den großen erzählerischen Linien weitgehend abgekoppelt, zu unabhängigen narrativen Größen werden.³⁸ Dies hat nun nicht zur Folge – wie vor allem am Beginn der Forschungen zu den *Dionysiaka* konstatiert –, dass diese jeglicher szenenübergreifender Kompositionslinie entbehren. War es in *Ilias* und *Odyssee* noch das Ursache-Wirkungs-Prinzip, das einzelne Szenen und Ereignisse zu einem großen epischen Ganzen verband – menschliches wie göttliches Handeln zieht logisch nachvollziehbare Konsequenzen nach sich – und den kom-

³⁶ Vgl. S. 180–187.

³⁷ Zum Faktor Bewegung in antiken Ekphrasen vgl. Wandhoff (2003) 54–57, der als besonderes Charakteristikum der hellenistischen Dichtung die „kinetische Aufladung der Ekphrasen“ (55) sieht; vgl. außerdem Beaujour (1981) 33: „Static ‚figures‘ spring into action: this effect is analogous to the animation of a motion-picture freeze shot“; siehe auch Schönberger (1995) 158, der Ekphrasis als „belebte Beschreibung“ charakterisiert und die Darstellung von Bewegung als eines der Mittel der Bildbeschreibungen Philostrats hervorhebt (170); vgl. auch Arnulf (2004) 28; Webb (2009) 187–190.

³⁸ Vgl. Riemschneider (1957) 69: „Wie auf einer Perlenschnur reiht der Dichter Bild an Bild, das Verbindungsglied zwischen den einzelnen Erzählungen ist kein logisches, es ist rein assoziativ.“

positionellen Rahmen bestimmte, sind es in den *Dionysiaka* wiederkehrende Erzählmuster und narrative Techniken, die Verbindungslinien zwischen den Einzelszenen ziehen. Der sprachlichen Umsetzung von visuellen Eindrücken kommt dabei eine entscheidende Rolle zu: Das Bild, das die Leserschaft vom Paktolos-Fluss, von den schwimmenden Satyrn und dem badenden Dionysos erhält, soll sie auf künftige Ereignisse in der Ampelos-Episode vorbereiten. Beschreibung und Bewegung werden zu Handlungsträgern einer neuen, spätantiken Spielart des Epos, wobei es Ziel dieser epischen Narration ist, die Bewegung und das orgiastische Wesen des Gottes mit sprachlichen Mitteln zum Ausdruck zu bringen. Die im Zeichen des Dionysos stehenden *Dionysiaka* werden zum Sinnbild eines Gottes, der wie kein anderer der Olympier für permanente Veränderung steht,³⁹ das gesamte Epos ist von dionysischem Taumel durchwirkt und von der spezifisch dionysischen Art zu dichten geprägt.⁴⁰

Die Verankerung der *Dionysiaka* im Kontext der Spätantike erfolgt jedoch nicht nur über die großen Kompositionslinien des Epos, Nonnos lässt auch auf der sprachlichen Mikroebene erkennen, dass sein Werk mehr als tausend Jahre nach Homer entstand.

Ein unverkennbares Charakteristikum nonnianischen Dichtens stellen das erlesene Vokabular und die zahlreichen Neologismen dar. Der außerordentliche lexikalische Reichtum und die Vielschichtigkeit der nonnianischen Sprache veranlassten W. H. D. Rouse in seinem Vorwort zu Band III der Loeb-Edition, den Stil der *Dionysiaka* als „Niagara of words“⁴¹ zu charakterisieren. Allein in den ersten Versen der Ampelos-Episode finden sich zwei *hapax legomena* der griechischen Sprache, χρυσοσπόρος (Nonn. *D.* 10,145) und αὐτοφόρητος (150), sowie ein Adjektiv, das ausschließlich bei Nonnos belegt ist, ἐνψήφιδα (10,163; 13,465; 18,84).⁴² Im Bereich der Adjektive wurden allein 375 *hapax legomena* nachgewiesen, Wörter, die ein oder mehrmals, jedoch immer ausschließlich bei Nonnos zu finden sind, außerdem 115 Adjektive, die erstmals bei Nonnos belegt sind.⁴³ Durch diese lexikalischen Neuschöpfungen zeigt sich der Dichter in höchstem Maße als Innovator der griechischen epischen Sprache, die seit Homer einen weiten Weg zurückgelegt hat, wobei sich Nonnos jedoch nicht vollständig

³⁹ Vgl. Duc (1990) 191.

⁴⁰ Zur dionysischen Rauschhaftigkeit als Stil- und Kompositionsprinzip vgl. Lesky (1971): „Die *Dionysiaka* sind bei allem Reichtum motivischer und formaler Voraussetzungen doch ein Werk eigenen Gepräges. Sie sind es durch den Zug dionysisch-rauschhafter Erregung, der durch das Ganze geht“; Schmid u. Stählin (1980/⁶1924) 965: „der taumelnde Überschwang der nonnianischen Dichtung“; Fauth (1981) 33f.; Shorrock (2001) 207–213; Hernández de la Fuente (2008) 54.

⁴¹ Rouse Bd. 3, VI. – Schon Villoison (1782) 7f. charakterisiert den Stil des Nonnos folgendermaßen: [...] *turgidi quidem et ampullis, canoris nugis et verbis sesquipedalibus ad nauseam pleni, semper licentia plusquam Dithyrambica ἀπροσδιονύως bacchantis et suo Iaccho inflati atque ebrii, sed ex quo tamen multa erui possunt ad Mythologiam reconditam et pleniorum antiquitatis notitiam, quae frustra in alio scriptore quaererentur.* Zum Stil vgl. auch Golega (1930) 28–62.

⁴² Zu χρυσοσπόρος vgl. Chrétien (1985) 138f. Anm. ad 145.

⁴³ Vgl. Espinar Ojeda (2002). – Zu Nonnos' Vorliebe für Adjektive und Epitheta vgl. Golega (1930) 49–55; String (1966) 101–108; Livrea (1989) 58–60; Greco (2004) 35–37; Miguélez Cavero (2008) 114–121; Franchi (2013) 197–202.

von seinen Vorbildern emanzipiert, sondern sich durchaus in die Tradition hellenistischer und kaiserzeitlicher Dichtung stellt. Einen Teil seines Wortschatzes übernimmt er von Epikern wie Oppian. So ist beispielsweise das Epitheton des Helios, ὑψιπόρος (Nonn. *D.* 10,141), zum ersten Mal in den *Kynegetika* belegt und findet sich auch bei Dichtern nach Nonnos. Im Unterschied zum vereinzelt Erscheinen bei den genannten Autoren schöpft Nonnos jedoch aus dem Vollen und setzt das Adjektiv über ein Dutzend Mal ein.⁴⁴ Ähnlich verhält es sich mit dem Adjektiv αὐτοέλικτος, das sowohl in den *Dionysiaka* als auch in der *Paraphrase* mehrmals zu finden ist, sonst jedoch nur je einmal bei Johannes von Gaza und Christodoros von Koptos.⁴⁵

Die häufige Setzung von seltenen, komponierten Adjektiven in variierendem Kontext ist ebenso eine Besonderheit nonnianischer Sprache wie die Bevorzugung eines Nominalstils, der die Hauptaussage eines Satzes vornehmlich in die Substantive, Adjektive und Partizipien legt. Nicht nur die Metrik des Nonnos, sondern auch seine Sprache und sein Stil hatten Breitenwirkung in der Spätantike. Dichter, die gemeinhin der sog. Schule des Nonnos zugerechnet werden, etwa Musaios, Kolluthos, Pampreprios oder auch Paulos Silentiarios und Johannes von Gaza, übernehmen diese neuen Tendenzen in ihre eigenen Werke und prägen das Kunstverständnis ihrer Zeit.⁴⁶

2.6 Nonnos' Umgang mit den Quellen

Ähnlich innovativ wie in Metrik und Lexik erweist sich Nonnos, der „segundo Homero“⁴⁷ und „latter-day Homer“⁴⁸, auch in der Verarbeitung seiner literarischen Referenztexte. Homer, Archeget der epischen Dichtung, steht für viele Stellen der *Dionysiaka* Pate,⁴⁹ auch in der Szene um die badenden Satyrn ist sein Einfluss spürbar, und zwar in einigen Wendungen, die von homerischer Diktion inspiriert sind: Der Sprung der Satyrn in den Paktolos, εἰς ποταμὸν προχέοντο (Nonn. *D.* 10,149) erinnert an das homerische ἐς πεδίον προχέοντο (Hom. *Il.* 2,465).

Neben einzelnen Wörtern werden auch feststehende Wendungen sowie epische Topoi und Motive, die aus *Ilias* oder *Odyssee* geläufig sind, in die *Dionysiaka* trans-

⁴⁴ Vgl. Nonn. *D.* 2,126, 575; 3,218; 6,107; 9,308; 16,285; 22,42; 23,118, 301; 36,325; 37,729; 38,157, 195, 406; 41,191, 350; 47,502; 48,57; Nonn. *P.* 1,132; ἥερος ὑψιπόροισιν ἐπιπλώουσι κελεύθοις (Opp. *C.* 3,497; Jo. Gaz. 1,119; 2,316; Paul. Sil. *Soph.* 821).

⁴⁵ Vgl. Nonn. *D.* 1,495; 2,259 u. ὄ; Nonn. *P.* 5,23; 20,32; ὄς ῥόον αὐτοέλικτον (Jo. Gaz. 1,273; *AP* 2,1,269 [Christodoros von Koptos]).

⁴⁶ Zur Schule des Nonnos vgl. Mommsen (1895) 244–246; Lindsay (1965) 362; Braden (1978) 70–80; Trypanis (1981) 395–402; Whitby (1994); Hernández de la Fuente (2008) 29 und 37; Miguélez Cavero (2008) 85–105, 188–190, 371–382. Zum Stil des Musaios und des Nonnos vgl. Gelzer (1967) und (1968); siehe auch S. 256.

⁴⁷ Hernández de la Fuente (2008) XI.

⁴⁸ Egberts u. a. (2002) VII.

⁴⁹ Zu Homer in der Ampelos-Episode siehe Kap. 5.2.

feriert und oft in einen gänzlich neuen Kontext gestellt.⁵⁰ Die altbekannten Inhalte werden nicht nur dem Sujet der *Dionysiaka* angepasst, sondern lassen auch die Referenzquelle Homer in neuem Licht erscheinen. Szenen, die sich lediglich einmal bei Homer finden, etwa der Schiffs- und Troerkatalog im 2. Gesang der *Ilias*, der Flusskampf, die Schildbeschreibung und die Leichenspiele, werden von Nonnos verdoppelt (der Heereskatalog in Nonn. *D.* 13 und 14⁵¹), verdreifacht (die Spiele in den Büchern 10, 11, 20 und 37) oder in Gestaltung und Umfang deutlich erweitert (der Flusskampf in Nonn. *D.* 23–24 sowie 39–40). Charakteristische Bilder wie das Sperlings-Prodigium im siebten Kriegsjahr sind aus Homer entlehnt (Nonn. *D.* 25,1–10)⁵² und werden durch die Kontextualisierung im Rahmen des Dionysos-Mythos auf einer metapoetischen Ebene reflektiert. Die *Dionysiaka* sind keine bloße Mythensammlung um den Gott Dionysos, sondern eine aktive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten epischen Dichtens. Die Art und Weise, wie Nonnos mit seinem Vorbild Homer umgeht, wird durch den Terminus „*imitatio cum variatione*“⁵³ treffend charakterisiert. Der spätantike Dichter will Homer gegenwärtig halten, sich gleichzeitig aber von ihm distanzieren. Die *ποικιλία*, der der Dichter sich bereits im Proömion verschreibt, gilt insbesondere für seinen Umgang mit der Richtschnur jeglichen epischen Schaffens, den Werken Homers.

Meist weniger eindeutig als bei Homer lassen sich Einflüsse der hellenistischen Dichtung auf Nonnos festmachen. Ausgewählte sprachliche Anklänge an hellenistische Autoren wie Kallimachos, Arat, Apollonios Rhodios und Theokrit sind über die gesamten *Dionysiaka* verteilt. Die Anspielungen erfolgen stets auf äußerst subtile Weise, und Nonnos lässt häufig offen, ob es sich nun tatsächlich um bewusst gewählte Zitate handelt, die den inhaltlichen Rahmen des Bezugstextes in die *Dionysiaka* hereinnehmen wollen, oder ob diese vom Kontext des Referenztextes weitgehend losgelöst als bloße Sprachspiele ihre Wirkung erzielen. Beispiele dafür sind auch in der ersten Szene der Ampelos-Episode zu finden.

In Nonn. *D.* 10,143 verschränkt der Dichter offenbar zwei Zitate hellenistischer Autoren miteinander und bringt diese in den neuen Kontext um die badenden Satyrn und Dionysos: Mit ἦσυχα παφλάζοντι δέμας φαίδρυνε λοετρῶ schöpft Nonnos das Wortmaterial sowohl aus Theokrit als auch aus Apollonios Rhodios:⁵⁴ Im 6. Idyll des Theokrit wird Galateia, die Geliebte Polyphems, „an der ruhig plätschernden Küste dahinlaufend“ gezeigt (ἄσυχα καχλάζοντος ἐπ’ αἰγιαλοῖο θεοῖσαν [Theoc. 6,12]); bei Apollonios erfreuen sich die in Kolchis angekommenen Argonauten und Phrixos-Söhne an einem reinigenden Bad (ἐφαίδρυναντο λοετροῖς [A. R. 3,300]); außerdem erteilt Medea Iason den Auftrag, sich mit dem von ihr zubereiteten Zaubermittel wie

⁵⁰ Vgl. Wild (1885–1886) 3f.; Dihle (1989) 610.

⁵¹ Zu den Heereskatalogen in den *Dionysiaka* und zu ihrem Verhältnis zu Homer vgl. Chuvin (1991) 29–144.

⁵² Vgl. Wild (1885–1886) 45; Keydell (1932) 186f. (498f.); Schmid u. Stählin (1980/⁶1924) 967.

⁵³ Hernández de la Fuente (2008) 41.

⁵⁴ Vgl. Chrétien (1985) 138 Anm. ad 143. Zum Versschluss vgl. auch Nonn. *D.* 7,241 u. 384; 16,7; 24,44; 35,120 u. 188; δέμας φαίδρυνε λοετρῶ (Nonn. *P.* 5,8; 13,66).

mit einem Öl einzusalben, um übermenschliche Kräfte zu erlangen und gegen die unbezwingbaren Stiere vorgehen zu können (γυμνωθεῖς φαίδρυνε τεὸν δέμας [A. R. 3,1043]). Als Gemeinsamkeit aller drei Referenzstellen ist auch die Liebesthematik festzumachen: Im Theokrit-Idyll ist es das Lied des Hirten Daphnis auf das Liebespaar Galateia und Polyphem, in den *Argonautika* die unerfüllte Liebe Medeas zu Iason; das Bad der Argonauten bei Apollonios erfolgt unmittelbar auf den Pfeilschuss des Eros auf Medea und das erste Aufflackern ihrer Liebe zu Iason. Somit wäre die Liebesbeziehung zwischen Dionysos und Ampelos, die sich am Flusswasser des Paktolos abspielt, mittels feinsten intertextueller Verweise vorbereitet. Ein weiterer Aspekt tritt möglicherweise hinzu: die göttliche Unbesiegbarkeit, die Iason durch die Anwendung der Zaubersalbe erwirbt (ἐν δέ τοι ἀλκή / ἔσσειτ' ἀπειρεσίη μέγα τε σθένος, οὐδέ κε φαίης / ἀνδράσιν, ἀλλὰ θεοῖσιν ἰσαζέμεν ἀθανάτοισιν [A. R. 3,1043–1045]) und die auch Dionysos und seine Begleiter, die Satyrn, auszeichnet. Die Frage, ob es sich beim jungen Dionysos tatsächlich bereits um einen Gott handelt, wird in den folgenden Szenen der Ampelos-Episode immer wieder thematisiert.

Ein weiterer Bezugstext für die Szene um die im Paktolos Badenden ist möglicherweise die Weltbeschreibung des Dionysios Periegetes.⁵⁵ In den Versen 830–846 seiner poetischen Ausführungen zur antiken Geographie beschreibt er die Landschaft Lydien, die er wie Nonnos Maionien nennt (Μηονίη [D. P. 830]) und durch das Tmolos-Gebirge (Τμώλω ὑπ' ἠνεμόεντι [D. P. 831]) sowie die Hauptflüsse Maiandros, Kaystros und Paktolos charakterisiert. Auffallend ist die Häufung von Vokabular, das auch bei Nonnos zu finden ist: Auch bei Dionysios „gurgelt“ der unzählige Goldpartikel führende Paktolos (τόθεν Πακτωλὸς ὀδεύων / χρυσὸν ὁμοῦ δίνησιν ἐφελκόμενος κελαρύζει [D. P. 831f.]), der Kaystros fließt „ruhig plätschernd“ mit seinem glänzenden Wasser (ἔνθα Καῦστρου / ἤσυχά παφλάζοντος ἐπιρρέει ἀγλαὸν ὕδωρ [D. P. 837f.]), auch in dieser Umgebung wird Dionysisches sichtbar, und zwar in Gestalt der Mänaden, der Anhängerinnen des Dionysos (D. P. 839–845), zudem wird der Gott mit Namen genannt (Διώνυσιο [D. P. 842]). Die Ähnlichkeit beider Stellen hinsichtlich der Lexik wird zusätzlich unterstützt durch den vergleichbaren Kontext. Obwohl die Weltbeschreibung des Dionysios als Quelle für die Eingangsszene der Ampelos-Episode möglich erscheint, ist Vorsicht geboten, da nicht in allen Fällen unstrittig ist, ob es sich bei der Verarbeitung einzelner Wörter und Wortgruppen tatsächlich um gezielte Zitate aus der hellenistischen und kaiserzeitlichen Literatur handelt. Insbesondere die Ampelos-Episode ist jedoch ein Beispiel dafür, dass es nicht immer bei bloßen lexikalischen Reminiszenzen bleiben muss, sondern dass Zitate und lexikalische Anlehnungen vom Dichter in Relation zum Erzählverlauf der *Dionysiaka* gestellt werden und so die Rezeption durch das Lesepublikum steuern können.

Ein solcher Fall liegt etwa auch in der Junktur ποσὶν ὀπισθοτόνοισι (Nonn. *D.* 10,152) vor, welche sich in leicht variiertem Form lediglich ein weiteres Mal in der

⁵⁵ Vgl. Chrétien (1985) 138 Anm. ad 143.

Als Folie für die einleitende Szene der Ampelos-Episode dienen neben Arat auch die kallimacheischen Hymnen. Für seine Szene des mittäglichen Bades legt Nonnos offensichtlich auch den Athene-Hymnus des Kallimachos zugrunde. Ganz ähnlich wie Dionysos nimmt die Göttin Athene ein Bad in der Mittagshitze (Call. *Lav. Pall.* 5,70–74):⁶⁰

δή ποκα γὰρ πέπλων λυσαμένα περόνας 70
ἵππῳ ἐπὶ κράνα Ἑλικωνίδι καλὰ ῥεοῖσα
λῶντο· μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἀσυχία.
ἀμφότεροι λῶοντο, μεσαμβριναὶ δ' ἔσαν ὦραι,
πολλὰ δ' ἀσυχία τῆνο κατεῖχεν ὄρος.

Einstmals nämlich lösten die beiden die Spangen von ihren Gewändern und badeten in der helikonischen Pferdequelle, der schönfließenden. Mittägliche Stille beherrschte den Berg. Beide badeten, es war die Mittagsstunde, tiefe Stille hatte diesen Berg ergriffen.

Nonnos scheint nicht nur kleine sprachliche und inhaltliche Details zu übernehmen (φεύγων Ἥελίοιο μεσημβρίζουσαν ἰμάσθλην / ἤσυχια [Nonn. *D.* 10,142f.] ~ μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἀσυχία [Call. *Lav. Pall.* 5,72]; μεσαμβριναὶ δ' ἔσαν ὦραι, / πολλὰ δ' ἀσυχία τῆνο κατεῖχεν ὄρος [Call. *Lav. Pall.* 5,73f.]), sondern auch die Rahmenhandlung zu entlehnen. Im kallimacheischen Hymnus ist nämlich vom Bad zweier Personen die Rede: Athene steigt zusammen mit ihrer Lieblingsbegleiterin Chariklo in die Fluten (Call. *Lav. Pall.* 5,55–69), die in den Versen 58 und 59 kurz charakterisiert und in Vers 67 namentlich genannt wird:⁶¹

πότνι Ἀθαναία, σὺ μὲν ἔξιθι· μέστα δ' ἐγώ τι 55
ταῖσδ' ἐρέω· μῦθος δ' οὐκ ἐμός, ἀλλ' ἐτέρων.
παῖδες, Ἀθαναία νύμφαν μίαν ἔν ποκα Θήβαις
πουλύ τι καὶ περὶ δὴ φίλατο τᾶν ἑταρᾶν,
ματέρα Τειρεσίου, καὶ οὐποκα χωρὶς ἔγεντο·
ἀλλὰ καὶ ἀρχαίων εὖτ' ἐπὶ Θεσπιέων 60
<...> ἢ εἰς Ἀλίαρτον ἐλαύνοι
ἵππῳ, Βοιωτῶν ἔργα διερχόμενα,
ἢ 'πὶ Κορωνείας, ἵνα οἱ τεθυμένον ἄλσος
καὶ βωμοὶ ποταμῷ κείντ' ἐπὶ Κουραλίῳ,
πολλάκις ἂ δαίμων νιν ἐῷ ἐπεβάσατο δίφρω, 65
οὐδ' ὄραοι νυμφᾶν οὐδὲ χοροστασίαι
ἀδεῖαι τελέθεισκον, ὅκ' οὐχ ἀγεῖτο Χαρικλῶ·
ἀλλ' ἔτι καὶ τήναν δάκρυα πόλλ' ἔμνευ,
καίπερ Ἀθαναία καταθύμιον ἔσσαν ἑταίραν.

Athene, Herrin, komm doch heraus! Ich will in der Zwischenzeit diesen hier etwas erzählen; die Geschichte stammt aber nicht von mir, sondern von anderen. Mädchen, Athene liebte einst eine Nymphe in Theben sehr und weit mehr als ihre anderen Gefährtinnen, die Mutter des Teiresias.

60 Text: Pfeiffer (1953) 32, Übersetzung: Asper (2004) 442f. Zum Vergleich der beiden Stellen siehe Chrétien (1985) 138 Anm. ad 141–175.

61 Text: Pfeiffer (1953) 31f., Übersetzung: Asper (2004) 440–443.

Niemals trennte sie sich von ihr, (60) sondern wenn sie im ehrwürdigen Thespiee [etwa: verweilte] oder nach Haliartos die Rosse lenkte, auf der Fahrt durch das Ackerland der Boioter, oder nach Koroneia, wo ihr duftender Hain liegt und ihre Altäre am Fluss Kuralios, (65) oftmals ließ die Gottheit sie dann auf ihren eigenen Wagen steigen. Und weder die fröhlichen Lieder der Nymphen noch der Reigentanz waren ihr angenehm, wenn Chariklo sie nicht anführte. Doch auf diese sollten noch viele Tränen warten, mochte sie auch Athenes Lieblingsgefährtin sein.

Die Figurenkonstellation ist hier wie dort ähnlich. Beide, Athene bei Kallimachos und Dionysos bei Nonnos, sind in Liebe zu einem Gefährten entbrannt und zeigen die typischen Anzeichen dafür: die Freude bei der Anwesenheit des Geliebten bzw. die Trauer bei dessen Abwesenheit (vgl. Nonn. *D.* 10,217–277). Beide Götter nehmen gemeinsam mit ihrem Liebling ein Bad, und beiden Lieblichen ist ein schweres Schicksal beschieden: Ampelos wird durch den Sturz von einem Stier den Tod finden und Chariklo die Erblindung ihres Sohnes Teiresias beklagen, der unrechtmäßigerweise Athene beim Baden beobachtet hat. Nonnos arbeitet auch hier wieder höchst assoziativ, niemals entsprechen die Mythen einander genau, stets räumt der Dichter sich das Recht auf poetische Ungezwungenheit und Autonomie ein.

2.7 Zwischen Heiden- und Christentum – Nonnos und die Spätantike

Die einleitende Szene der Ampelos-Episode enthält auch Aspekte, die kulturellen Ausdrucksformen der Spätantike verpflichtet sind. Als Inspirationsquelle für die Komposition der Szene um die badenden Satyrn führt Gennaro D’Ippolito die sog. *idromimi* oder *mimi aquatici* ins Treffen, Wasserspiele, die besonders im 4. und 5. Jh. n. Chr. hohe Popularität genossen.⁶² Für den spätantiken griechischen Osten sind beispielsweise bei Johannes Malalas aquatische Spiele anlässlich des Maiuma-Festes belegt, Mysterien, die in Antiochia einmal jährlich im Frühling für Dionysos und Aphrodite abgehalten wurden (Jo. Mal. *chron.* 12,3 Thurn [= 285 Dind.]).⁶³

Diese möglichen kulturgeschichtlichen Einflüsse werfen eine neue Frage auf: Wie können in der christlichen Welt des 5. und 6. Jhs. n. Chr. derartige Festlichkeiten Bestand haben? Denn nicht nur in Antiochia ist ein solches Dionysos-Fest belegt, sondern auch für Gaza im 6. Jh. n. Chr., wo an den zur Wintersonnenwende abgehaltenen Brumalia dem Gott des Weines und der Ernte gehuldigt wurde.⁶⁴ Das Argument, dass sich gerade im gräko-syrischen Kulturraum die pagane Religion besonders lange gehalten hat, mindestens bis ins 5. Jh. n. Chr., vermag das scheinbare Paradoxon nur

⁶² Vgl. D’Ippolito (1962); D’Ippolito (1964) 100, 133, 145f.; Gigli Piccardi (2003) 629; Webb (2008) 100–102.

⁶³ Vgl. Belayche (2004) 16–19. Zu den lateinischen Quellen für Wasserspiele vgl. Traversari (1960) 55–61.

⁶⁴ Vgl. Jo. Mal. *chron.* 7,7 Thurn (=178–180 Dind.); Chor. XIII (= *Dial.* 7) Foerster u. Richtsteig; siehe Belayche (2004) 14.

unvollständig zu erklären. Denn mindestens ebenso bedeutsam für den kulturellen Dialog der Zeit war der Umgang des Christentums mit den klassischen Traditionen. Pagane Elemente und Zeremonien waren Teil des neuen religiösen Selbstverständnisses, heidnische Mythologie wurde ihrer religiösen Konnotation enthoben und somit für eine literarische Verarbeitung fruchtbar gemacht.⁶⁵ Die Einordnung der *Dionysiaka* in ein solches kulturelles Milieu fördert ganz besonders das Verständnis für diese Art von epischer Dichtung. Die Frage nach der Konfession des Autors, die am Beginn der Nonnos-Forschung im Vordergrund stand, wird obsolet, die *Dionysiaka* und die *Paraphrase* des Johannes-Evangeliums, die auf den ersten Blick so unvereinbar erscheinen, werden dadurch erst vollständig erklär- und interpretierbar. Noch in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. waren die Dichter ob ihres hohen Bildungsgrades fähig, mit Texten und Motiven beider Religionen kreativ umzugehen.

Vor allem die Ampelos-Episode wurde und wird immer wieder vor christlichem Hintergrund gesehen: Das in der ersten Szene dominierende Wasser wandelt sich bis zum Ende des 12. Buches in Wein,⁶⁶ und die mehrfachen Prophezeiungen über die bevorstehende Geburt der neuen Pflanze werden als Spezifikum eines christlichen Weltbildes verstanden. Nonnos verfasst mit der *Paraphrase* des Johannes-Evangeliums nicht nur ein rein christliches Werk, sondern scheint auch in die heidnischen *Dionysiaka* vermehrt Motive aufgenommen zu haben, die aus der Bibel geläufig sind. Schon Paul Collart weist auf die Parallelen zwischen der Ampelos-Episode und der biblischen Hochzeit zu Kana hin, die Nonnos in der *Paraphrase* in aller Ausführlichkeit schildert (Nonn. P. 2). Dionysos' Nähe zur christlichen Religion und zu Jesus Christus in seiner Funktion als Erlöser der Menschheit sowie die allgemein beliebten synkretistischen Tendenzen der Zeit steuern das Übrige zu dieser Interpretation bei.⁶⁷

In dieser ersten Szene würdigt der Dichter jedoch ausschließlich Dionysos und das Kollektiv der Satyrn, Ampelos, der zusammen mit Dionysos der Protagonist der folgenden Ereignisse ist, wird noch mit keinem Wort erwähnt. Ein Grund dafür liegt in der Gesamtkonzeption der Episode. Der Schwerpunkt liegt auf dem Weingott Dionysos, Ampelos steht lediglich vorübergehend im Zentrum des Interesses, und zwar nur bis zur Geburt des Weines. Er ist als Figur bis zu dem Zeitpunkt wichtig, wo Dionysos sein Hauptattribut verliehen bekommt. Innerhalb dieses auf Dionysos ausgerichteten kompositorischen Rahmens malt der Dichter dennoch ein lebendiges Bild von dem ansonsten wenig bekannten Satyrn. Das folgende Kapitel begibt sich auf die Spur des Ampelos-Mythos. Ist dieser auch vor Nonnos greifbar? Welches Charakterbild wird in den *Dionysiaka* für Ampelos entworfen und woraus konstituiert es sich? Beruht die Gestaltung der Figur allein auf Nonnos' kreativem Geist und dichterischer Imagination oder stützt sich der Autor auch auf bestimmte literarische oder mythische Traditionen?

⁶⁵ Vgl. Belayche (2004) 20.

⁶⁶ Vgl. Collart (1930) 9; Gigli Piccardi (2003) 733f.

⁶⁷ Zu den motivischen Verbindungen zwischen Dionysos und Jesus vgl. etwa Noetzel (1960); zur Auseinandersetzung christlicher, jüdischer und neuplatonischer Literaten mit Dionysos siehe Baeumer (2006) 65–86. Zu christlichen Elementen in der Ampelos-Episode siehe Kap. 8.3.

Kapitel 3.

Mythos Ampelos – eine Erfindung des Nonnos?

*Ever new magic!
Hast thou then lured hither,
Wonderful Goddess, by thy art,
The young, languid-eyed Ampelus,
Iacchus' darling –
Or some youth beloved of Pan,
Of Pan and the Nymphs?
That he sits, bending downward
His white, delicate neck
To the ivy-wreathed marge
Of thy cup; the bright, glancing vine-leaves
That crown his hair,
Falling forward, mingling
With the dark ivy-plants –
His fawn-skin, half untied,
Smear'd with red wine-stains? Who is he,
That he sits, overweigh'd
By fumes of wine and sleep,
So late, in thy portico?
What youth, Goddess, – what guest
Of Gods or mortals?*

Matthew Arnold¹

3.1 Ampelos in der antiken Literatur

Mythen zum Wein und zu seiner Entstehung stellen eine Tradition dar, die bis in das Alte Testament zurückverfolgt werden kann. Dort pflanzt Noah nach der Sintflut als Erster den Wein, wird als Erster trunken und von seinem Sohn Ham entblößt in seinem Zelt entdeckt (*LXX Ge. 9,20 – 27*).² Überlieferungen über die Entstehung, Kultivierung und (bisweilen folgenschwere) Konsumierung des Weines werden auch in der Mythologie der Griechen und Römer reflektiert, insbesondere in der Dionysos-Bacchus-Figur, die Pflanze und Getränk unter allen Menschen der Oikumene verbreitet. Spuren von Aitien für Weinstock und Wein finden sich in der antiken Literatur zunächst jedoch nicht in Zusammenhang mit Dionysos: Hekataios von Milet berichtet – Athenaios

¹ *The Strayed Reveller*, in: Arnold (1849) 15 f.

² Vgl. Otto (2011) 136 f.; Anagnostakis u. Papamastorakis (2004); Pitte (2009) 42 – 46.

zufolge –, dass eine Hündin des Jägers Orestheus einen Spross (στέλεχος) geboren habe, der, in der Erde vergraben, den ersten Weinstock habe erwachsen lassen.³

Mit seiner Erzählung über die Genese der Weinrebe schließt Nonnos an ebendiese Traditionslinie an und ist einem kulturellen Erbe verpflichtet, dessen Bedeutsamkeit zu allen Zeiten für die antiken Kulturen nicht überschätzt werden kann: dem dionysischen Sagenkreis. Die Motive Tod und Wiederauferstehung des Weingottes sind aus dem orphischen Mythos um das Leben und Sterben des Zagreus bekannt (Nonn. *D.* 6,163–205).⁴ An die Episode vom gewaltsamen Tod des ersten Dionysos durch die Titanen schließt die Geschichte von den drei Göttergenerationen an: Die Göttertrias, Zagreus, Dionysos und Iakchos, repräsentiert in ihrer chronologischen Abfolge das bakchische Prinzip; mit dem Tod des Zagreus, seiner Ermordung mit dem Ziel der Bestrafung der Titanen und der von Zeus veranlassten Auslöschung des gesamten bisherigen Lebens durch Weltenbrand und Sintflut geht ein Weltzeitalter zugrunde. Nonnos bedient sich offenkundig orphischer Überlieferungen vom Sterben und von der Wiedergeburt der Gottheit (vgl. *Orph. Fr.* 214 Kern).⁵ Diese Tradition nimmt auch einen festen Platz in der spätantiken Literatur ein, so wird sie etwa bei Himerios als Vergleichsmythos verwendet (4. Jh. n. Chr.): In der 45. Rede, die die Gesundung eines Schülers zum Thema hat, kommt Himerios auch auf den durch die Telchinen oder Titanen verursachten Tod des Dionysos sowie auf dessen Wiedererweckung durch Zeus zu sprechen.⁶ Noch bevor sich das Schicksal des Dionysos zum Guten wendet, wird die

³ Vgl. Hecat. *FGrH* 1 fr. 15 Jacoby (= Ath. II 35 AB); ξύλον (Paus. 10,38,1); vgl. Hehn (1883) 60f.; Kerényi (1994) 61f.; zu Orestheus, dem Sohn des Deukalion, siehe *RE* XVIII/1, 1016.

⁴ Zum Mythos des Zagreus und zu seiner Funktion in den *Dionysiaka* vgl. D'Ippolito (1964) 216–227; Hernández de la Fuente (2002); Hernández de la Fuente (2008) 192–201; García-Gasco (2011); zum Einfluss der orphischen Dichtungen auf Nonnos siehe Livrea (2014) und Otlewska-Jung (2014); vgl. außerdem Kerényi (1994) 63–68. – Zum Einfluss der Orphik in der Spätantike vgl. Graf (1993); Guettel Cole (1993); Herrero de Jáuregui (2010); Herrero de Jáuregui (2010a); Herrero de Jáuregui u. a. (2011).

⁵ Einer antiken Interpretation zufolge ist der orphische Zagreus-Mythos eng mit dem Weingott Dionysos verbunden, demnach entsprechen die Zerstückelung des Zagreus dem Pflücken der Trauben bei der Weinlese und die Wiedergeburt des Gottes der Gewinnung des Getränks; vgl. West (1983) 141.

⁶ Neben der Geschichte um Dionysos Zagreus nennt Himerios auch den Zug des Gottes nach Indien (*Him. Or.* 18,2) und dessen Geburt (*Him. Or.* 27), er äußert sich zum Eigennamen Bakchos (*Him. Or.* 44,3) und verweist auch auf dessen Jugendgeschichte (*Him. Or.* 47,6; 68,5). Ferner thematisiert er wie auch Nonnos im Proömion der *Dionysiaka* das Stilprinzip der ποικιλία (*Him. Or.* 68,9). Umgekehrt wendet Nonnos in den *Dionysiaka* ein vergleichbares rhetorisches Instrumentarium wie in den Reden des Himerios an, vgl. etwa *Him. Or.* 8, die Trauerrede auf Himerios' verstorbenen Sohn Rufinus, die wie die beiden Trauerreden des Dionysos in der Ampelos-Episode typische Elemente der Epitaphien-Literatur aufweist: das Gebirge als Unglücksort, der allzu frühe Tod und die verpasste Hochzeit (*Him. Or.* 8,8) sowie die durch den Vater angestrebte Unsterblichkeit des Sohnes (*Him. Or.* 8,23). Beide, Himerios und Nonnos, schöpfen aus einem gemeinsamen kulturellen Erbe, das nicht nur pagane mythologische Traditionen, sondern auch rhetorische Techniken umfasst. – Zum Konzept der ποικιλία in der Rhetorik siehe Heath (1989) 95 Anm. 9; zum Einfluss der Rhetorik auf Nonnos siehe Kap. 6.

Trauer des verstorbenen Gottes auf besondere Weise zum Ausdruck gebracht (Him. Or. 45,4):⁷

ἐθέλω δὲ ὑμῖν, ὦ φίλοι, διήγημά τι πρὸς τὸ συμβᾶν αἰνίξασθαι. ἦν νέος ἔτι Διόνυσος, καὶ κατὰ τοῦ θεοῦ τὸ τῶν Τελχίνων γένος ἐφύετο· ἠϋξάνετο Βάκχος, καὶ Τιτᾶνες πάντες διερρήγνυντο φθόνῳ· τέλος δὲ μὴ στέγειν δυνάμενοι, διασπάσαι τοῦτον ἠθέλησαν, τέχνας δ' ἐμελέτων καὶ φάρμακα καὶ κέντρα διαβολῆς καὶ φύσεως μαγαγεύματα. ἐμίσουν δ', ὡς οἶμαι, τὸν Σειληνὸν καὶ τὸν Σάτυρον, καὶ γόητας τούτους ἐφθέγγαντο, ὅτι τῷ Βάκχῳ ἠρέσκοντο. τί οὖν ἐπὶ τούτοις; Διόνυσος ἔκειτο μὲν οἶμαι βληθεὶς καὶ τὴν πληγὴν καιρίαν ἐστέναζεν· ἄμπελος δ' ἦν κατηφής, καὶ σκυθρωπὸς οἶνος, καὶ βότρυς ὡσπερ δακρύων, καὶ Βάκχος οὐκέτι σφυρὸν εἰς τὴν κίνησιν εἶχεν εὐάρμοστον. ἀλλ' οὐ διὰ τέλους τὸ δάκρυον, οὐδὲ πολεμίων τὸ τρόπαιον. ὁ γὰρ Ζεὺς ἐποπτεύων ἑώρα πάντα, καὶ τὸν Διόνυσον ἐγείρας, ὡς λόγος, Τιτᾶνας ἐποίει παρὰ τῶν μύθων ἐλαύνεσθαι.

Ich will euch, meine Freunde, eine Geschichte zu dem, was uns widerfahren ist, in knappen Worten skizzieren: Dionysos war noch jung, und es erhob sich das Geschlecht der Telchinen gegen den Gott. Er wuchs und alle platzten vor Neid. Schließlich konnten sie dies nicht verbergen und wollten ihn in Stücke reißen, sie wandten ihre Fertigkeit an, bereiteten Gift, setzten den Stachel der Verleumdung ein und die ihnen angeborenen Tricks. Sie haßten meiner Meinung nach den Silen und den Satyr, und nannten diese Betrüger, weil sie bei Bakchos angesehen waren. Was geschah nun infolgedessen? Dionysos lag getroffen da und beklagte den Todesstreich. Er war nun ein in Trauer welk herunterhängender Weinstock, und der Wein war dunkel und trüb, die Weintraube war wie eine Träne, und Bakchos konnte sich nicht mehr mit seinen wohlgeformten Füßen bewegen. Aber die Träne floß nicht für immer, auch der Sieg der Feinde war nicht von Bestand. Denn Zeus, der schützend herabsah, sah alles und, nachdem er Dionysos wieder zum Leben erweckt hatte, wie erzählt wird, ließ er gemäß der mythologischen Darstellungen die Titanen verjagen.

Dionysos und sein charakteristisches Attribut, der Wein, werden in der Übersetzung Völklers einander angeglichen, ja Dionysos scheint hier geradezu eine Metamorphose in einen Weinstock vollzogen zu haben („Er war nun ein in Trauer welk herunterhängender Weinstock [...]“), die Szenerie scheint an die von Nonnos geschilderte Metamorphose des Satyrn in die Pflanze zu erinnern. Dass dies nicht notwendigerweise vorliegen muss, zeigt Robert Penellas Übersetzung: „Dionysus lay wounded, I think, and bemoaned the serious blow he had suffered. The vine was dejected, wine was sad, grapes seemed to be crying, and Bacchus's ankle was not yet in any condition to move.“⁸ Illustriert wird die Trauer des Weinstocks, des Weines und der Trauben über Dionysos' Tod. Das Motiv der Trauer um einen Verstorbenen kehrt auch in den *Dionysiaka* wieder: An besonders prominenter Stelle in der Ampelos-Episode beweint nicht nur Dionysos, sondern auch die umgebende Natur den auf tragische Weise ums Leben Gekommenen (Nonn. *D.* 11,224–350; 12,117–137).⁹ Bei den Motiven des frühzeitigen und gewaltsamen Todes, der rituellen Klage und Wiederauferstehung, die sich sowohl bei Himerios als auch bei Nonnos finden, handelt es sich nicht um eine direkte Einflussnahme des Rhetorikers auf den Dichter, vielmehr schöpfen beide Autoren aus

⁷ Text: Colonna (1951) 184; Übersetzung: Völker (2003) 286 f.; vgl. Koehler (1853) 25.

⁸ Penella (2007) 91.

⁹ Zu den Trauerreden des Dionysos siehe S. 126–131; vgl. auch die Trauer des Dionysos bei der Verwundung des Hymenaios (Nonn. *D.* 15,370–422).

denselben mythisch-literarischen Traditionen um Leben, Sterben und Wiedergeburt des Weingottes.

Obwohl derartige mythische Traditionen um die Geburt des Weines im Hintergrund der Ampelos-Episode zu denken sind, bietet Nonnos dennoch eine in der antiken Literatur unbekanntere Erzählung, wobei er sich insofern von allem Bestehenden löst, als er mit dem Schicksal des Ampelos einen völlig neuen Mythos schafft. Weder in der griechischen noch in der römischen Literatur sind zweifelsfreie Quellen, Vorlagen oder Entsprechungen belegt. Nur einige wenige singuläre Zeugnisse nennen Ampelos, das prominenteste davon liefert Ovid in den *Fasten* (*Ov. fast.* 3,403–414):¹⁰

Cum croceis rorare genis Tithonia coniunx
 coeperit et quintae tempora lucis aget,
 sive est Arctophylax, sive est piger ille Bootes, 405
 mergetur visus effugietque tuos.
 at non effugiet Vindemitor: hoc quoque causam
 unde trahat sidus parva docere mora est.
 Ampelon intonsum satyro nymphaque creatum
 fertur in Ismariis Bacchus amasse iugis. 410
 tradidit huic vitem pendentem frondibus ulmi,
 quae nunc de pueri nomine nomen habet;
 dum legit in ramo pictas temerarius uvas,
 decidit; amissum Liber in astra tulit.

Wenn die Gemahlin des Tithonos angefangen hat, von ihren Safranwangen Tau zu träufeln, und den fünften Tag beginnt, dann geht (ein Sternbild), sei es, daß es der Bärenwächter, sei es, daß es der langsame Bootes ist, im Meere unter und entzieht sich deinen Blicken. Nicht dagegen verschwindet der Winzer. Auch läßt sich in Kürze sagen, wo dies Sternbild seinen Ursprung hernimmt. Bacchus hat, so heißt es, auf den ismarischen Höhen Ampelos geliebt; der war ein Knabe, dessen Haar noch nicht geschoren war, und eine Nymphe und ein Satyr waren seine Eltern. Diesem gab er einen Weinstock, der im Laub der Ulme hing und jetzt von dem Namen dieses Knaben seinen Namen trägt. Als er auf einem Aste unvorsichtig bunte Trauben las, fiel er hinunter. Liber hob den Jüngling, den er (so) verloren hatte, zu den Sternen empor.

Ampelos wird nicht wie bei Nonnos das Opfer eines Stieres, sondern kommt durch den Sturz von einer Ulme zu Tode, an die Stelle der Metamorphose in den Weinstock tritt bei Ovid der Katasterismos zum Sternbild des Vindemitor. Eine Verbindung zum Weinbau und zum Wein besteht nur insofern, als Ampelos beim Pflücken von „gesprenkelten Weintrauben“ (*pictas uvas* [*Ov. fast.* 3,413]) stürzt.

In der griechischen Literatur findet sich außer in den *Dionysiaka* nur eine einzige weitere Stelle zu Ampelos, und zwar in den sog. *Pseudo-Klementinen*, einer romanhaften Erzählung über den Apostel Petrus und seinen Schüler Klemens, in der in einer Unterredung zwischen Klemens und Appion, einem Schüler des Häretikers Simon

¹⁰ Text und Übersetzung: Bömer (1957) 154 f.; vgl. Koehler (1853) 24 f. – Zu den spärlichen literarischen Quellen für Ampelos vgl. Roscher I/1, 292; *DKP* 1, 308; Del Corno u. a. (1997) 304; Chrétien (1985) 67 f.; Hernández de la Fuente (2008) 80.

Magus, dem Gegenspieler des Petrus, die Lesung eines Buches eingeflochten ist, welches Appion in einer einzigen Nacht schreibt, um es dann Klemens zu übergeben: Ἔτι τῆ νυκτὶ ταύτῃ συγγράψω βιβλίον, μοιχείας ἐγκώμιον, ὅπερ σὺ παρ' ἐμοῦ λαβὼν διαπέμφεις αὐτῆ, καὶ ἐλπίζω ὅτι πεισθεῖσα συνθήσεται (*Hom. Clem.* 5,9,3).¹¹ Das Buch, das Klemens den Anwesenden sodann vorliest, ist eine Zusammenstellung von mythischen Beispielen von Treulosigkeit und Ehebruch, die einen umfangreichen Katalog der wichtigsten heidnischen Götter, darunter auch Dionysos, und ihrer männlichen Geliebten enthält (*Hom. Clem.* 5,15,1–3):¹²

(15,1) καὶ ἵνα μὴ εἰς ἄπειρον ἐξήγησιν τὸν χρόνον δαπανῶ, πάντων μετὰ Διὸς θεῶν ἀφθόνους εὐρήσεις κοινωνίας, οἱ ἀνόητοι δὲ μοιχείας λέγουσι τῶν θεῶν μηδὲ τῶν ἀρρένων τὰς μίξεις φυλασσομένων ὡς αἰσχράς, ἀλλὰ ἐπιτηδεούντων καὶ τοῦτο ὡς εὐπρεπές. (15,2) αὐτίκα γοῦν αὐτὸς ὁ Ζεὺς Γανυμήδους ἐρᾷ, – Ποσειδῶν Πέλοπος – Ἀπόλλων Κινύρου, Ζακύνθου, Ἰακίνθου, Φόρβαντος, Ἰγλα, Ἀδμήτου, Κυπαρίσσου, Ἀμύκλα, Τρωίλου, Βράγχου, Ἰτυμναίου, Πάρου, Ποτνιέως, Ὀρφείως – Διόνυσος δὲ Ἀδώνιδος, Ἀμπέλου, Ἰμμεναίου, Ἐρμαφροδίτου, Ἀχιλλέως – (15,3) ὁ δὲ Ἀσκληπιὸς Ἰππολύτου – καὶ Ἥφαιστος Πηλέως – Πάν δὲ Δάφνιδος – ὁ δὲ Ἐρμῆς Περσεύως, Χρύσου, Θέρσου, Ὀδρύσου – Ἡρακλῆς δὲ Ἀβδήρου, Δρύοπος, Ἰοκάστου, Φιλοκτήτου, Ἰγλα, Πολυφῆμου, Αἴμονος, Χώνου, Εὐρυσθέως.

(15,1) Doch damit ich die Zeit nicht für einen endlosen Bericht verschwende: Du wirst zahllose sexuelle Vereinigungen aller Götter nach Zeus entdecken. Die Unverständigen nannten das Ehebruch, während sich die Götter nicht einmal vor Geschlechtsverkehr mit Männern als etwas Schändlichem hüteten; sie gaben sich vielmehr auch dem als etwas Anständigem hin. (15,2) Zum Beispiel war Zeus selbst in Ganymedes verliebt, Poseidon in Pelops, Apollon in Kinyras, Zakynthos, Hyakinthos, Phorbas, Hylas, Admetos, Kyparissos, Amyklas, Troilos, Branchos, Tymnaios, Paros, Potnieus und Orpheus, Dionysos aber in Adonis, Ampelos, Hymenaios, Hermaphroditos und Achilleus. (15,3) Asklepios aber in Hippolytos, und Hephaistos in Peleus, Pan aber in Daphnis, Hermes aber in Perseus, Chrysas, Thersos und Odrysos, Herakles aber in Abderos, Dryops, Iokastos, Philoktetes, Hylas, Polyphemos, Haimon, Chonos und Eurystheus.

Ampelos erscheint wie selbstverständlich in die Liste der Göttergeliebten aufgenommen. Trotz der spärlichen Zeugnisse lässt die Erwähnung in den *Pseudo-Klementinen* dennoch eine gewisse mythologische Tradition vermuten, von welcher sich Nonnos zur Gestaltung seines Ampelos inspirieren ließ. Im selben Atemzug mit Ampelos wird auch ein weiterer Geliebter des Dionysos genannt, Hymenaios, der ebenfalls in den *Dionysiaka* in Erscheinung tritt und in enger Verbindung zur Ampelos-Figur steht.¹³ Nicht ausgeschlossen werden kann, dass der Dichter sich zur Modellierung dieser beiden Figuren Handbücher oder Namenslisten bediente, die jedoch für die moderne Forschung nicht mehr greifbar sind.¹⁴

¹¹ Text: Rehm u. Strecker (1992) 95.

¹² Text: Rehm u. Strecker (1992) 98 f.; Übersetzung: Wehnert (2010) 120.

¹³ Zu Ampelos und Hymenaios vgl. S. 56 f. und 234–237.

¹⁴ Vgl. Agosti (2004) 290. – Ob sich von dem auf kleinasiatischen Votivtäfelchen belegten Zeus Ampeleites eine Verbindung zu Ampelos bei Nonnos herstellen lässt, ist fraglich; zu Zeus Ampeleites vgl. Robert u. Robert (1974) 293; Robert (1983); Bowersock (1990) 44 f. – Robert (1983) 541 f. sieht in Zeus Ampeleites keinen Schutzgott des Weinbaus, sondern der Pferde und Rinder, da er auf den Tafeln

Größere Chancen auf eine Identifikation des Ampelos-Mythos als die Literatur versprechen bildliche Darstellungen. Einige Zeugnisse aus der Skulpturen- und Reliefkunst werden sowohl in der Sekundärliteratur zu den *Dionysiaka* als auch in archäologischen Arbeiten als Repräsentationen des Ampelos gedeutet. Die folgende Spurensuche setzt sich nicht eine vollständige und systematische Aufarbeitung der Ampelos-Darstellungen oder etwa eines bestimmten ikonographischen Typs der Satyr-Darstellung zum Ziel, sondern will eine kritische Revision der Forschungsmeinungen bieten und die Frage stellen, ob die Interpretation von Satyr-Figuren als Ampeloi jeweils haltbar ist.

3.2 Ampelos in der bildenden Kunst

Μετὰ δὴ τοῦτον τὸν ἐκ βαλανείου, τὸν λελουμένον, τὸν καυματούμενον ἀνὴρ τις ἐγγέγραπτο ὄλον ἀνεζωσμένους περὶ τὴν ὄσφυν τὸ χιτῶνιον, ὄλω τῷ πόδε γυμνός, καὶ ὄλην οἴνου πηγὴν ἀναστομῶν πρὸ ποδῶν. Τὴν τρίχα πᾶσαν εὐφυῶς συνῆκται πρὸς τὸ μετὰφρενον. Ἄμπελον ἢ λαῖα τῶν χειρῶν ἐμμεῖτο, καὶ βότρυον εἶχε τοῖς δακτύλοις ὡς κλάδοις ἀπαιωρούμενον· ἢ δεξιὰ τὸν βότρυον ἐτρύγα, καὶ τῷ στόματι κατὰ ληνὸν παρετίθετο, καὶ τοῖς ὀδοῦσιν ὡς ποσὶν ἐναπέθλιβε· καὶ ἦν ὁ γεγραμμένος ἀνὴρ ἄμπελος καὶ τρυγητῆς καὶ ληνός καὶ οἴνου πηγὴ.

Nach diesem, dem Mann, der aus dem Baderaum getreten war, der gebadet hatte, der unter der Hitze stöhnte, war ferner ein Mann gemalt, der sich das ganze Gewand um die Lenden geschlungen hatte, an den Beinen von oben bis unten nackt war und vor seinen Füßen eine richtiggehende Weinquelle erschloß; die Haare hatte er sich auf den Rücken alle sehr hübsch zusammengebunden. Seine linke Hand ahmte einen Weinstock nach und hielt eine Traube, die an den Fingern wie an Zweigen hing; seine Rechte las die Traube ab und versorgte damit den Mund wie eine Kelter, und mit den Zähnen zerdrückte er sie wie mit Füßen, und so war der dargestellte Mann Weinstock, Leser, Kelter und Weinquelle zugleich.¹⁵

Dieser Auszug aus dem byzantinischen Roman *Hysmine und Hysminias* (4,11) des in die zweite Hälfte des 12. Jhs. zu datierenden Eustathios (oder Eumathios) Makrembolites zeigt die Ekphrasis des Monatsbildes für September, eines Gemäldes, das an der Mauer des Gartens des Sostratos angebracht ist und das der Protagonist Hysminias bestaunt.¹⁶ Dargestellt ist eine männliche Person beim Weinkeltern, wobei diese gleichsam eine vierfache Metamorphose vollzieht, welche Ampelos' Schicksal bei Nonnos in Erinnerung ruft.

stets zusammen mit Gruppen dieser Tiere dargestellt ist. Dies könnte die herausragende Rolle des Stieres in der Ampelos-Episode erklären: Der Satyr begegnet einem Stier, führt eine rituelle Schmückung des Tieres durch und kommt durch selbiges schließlich zu Tode; Nonnos könnte den agrarischen Aspekt des Kultes für Zeus Ampeleites aufgegriffen und in seinem Mythos über Ampelos verarbeitet haben; zur Funktion von Tieren in den *Dionysiaka* vgl. Miguélez Caveró (2014a).

15 Text: Marcovich (2001) 40f., Übersetzung: Plepelits (1989) 108; vgl. auch Eustathios Makrembolites, *Hysmine und Hysminias* 4,18,8.

16 Zum Roman des Eustathios Makrembolites siehe Plepelits (1989) 1–81.

Ähnliche Darstellungen, wie in der Ekphrasis des Eustathios beschrieben, finden sich auch in der bildenden Kunst der Spätantike, die in der Nonnos-Forschung vielfach unreflektiert als Ampelos-Illustrationen gedeutet werden. Darstellungen des Ampelos wurden immer wieder für unterschiedliche Gattungen und Medien der bildenden Kunst konstatiert, so etwa für einige Beispiele aus der Skulpturen- und Reliefkunst. Dazu zählt ein männlicher Torso mit Weinranken aus der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., der heute im Moskauer Puschkin-Museum verwahrt und bald mit Dionysos, bald mit Ampelos identifiziert wird.¹⁷ Ein Terrakottafragment von ähnlicher ikonographischer Gestaltung ist für Nonnos' Ampelos von besonderem Interesse: Das im Musée du Louvre aufbewahrte, aus Oberägypten stammende und ins 4. Jh. n. Chr. datierte Stück ist in unmittelbare örtliche und zeitliche Nähe zu Nonnos zu rücken; es zeigt ebenfalls eine männliche Figur mit Weintrauben und wird von Pierre du Bourguet in dionysischen Kontext gestellt und von Daria Gigli Piccardi als Ampelos identifiziert.¹⁸ Nach du Bourguet spricht der ikonographische Typus der Metamorphose, der auch in einem Hochrelief mit der sich in den Lorbeer verwandelnden Daphne vorliegt, für eine Darstellung des Satyrn.¹⁹ Doch ist bei dieser Deutung Vorsicht geboten, da sich vergleichbare Darstellungen finden, die zweifelsfrei Dionysos, den Weingott selbst, zeigen: so etwa auf einer Wandmalerei in der Casa del Centenario in Pompeji, auf der Dionysos gänzlich von Weintrauben umhüllt gezeigt wird,²⁰ oder in einer Bronzefigurine aus München, die den Weingott von einem Weinstock umrahmt wiedergibt.²¹

Als Ampeloi werden auch drei männliche Figuren identifiziert, die, so die Deutungsansätze, eine Metamorphose in den Weinstock vollziehen: Aus dem British Museum stammt ein von H. B. Walters beschriebenes Terrakotta-Fragment, das um die Zeitenwende entstand und drei Satyrn zeigt. Die beiden äußeren Figuren musizieren – der linke Satyr hält ein Tympanon in Händen, der rechte Zimbeln – und umgeben so die mittlere Figur, deren Unterleib in Weinranken und Trauben übergeht und folglich als Ampelos gedeutet wird.²² Außerdem deutet Robert Turcan die Figur am linken Rand eines spätantiken Sarkophags aus Acqua Traversa bei Galliciano, der bereits von Salvatore Aurigemma beschrieben und abgebildet wird und die Darstellung eines dionysischen Zuges bietet, als den sich in einen Weinstock verwandelnden Ampelos;²³

17 Vgl. Britova (1960).

18 Vgl. du Bourguet (1967) 36 f.; Gigli Piccardi (2003) 630 f. Anm. 31.

19 Vgl. du Bourguet (1967) Abb. 13 im Anhang; vgl. Thomas (2000) Abb. 52; Gigli Piccardi (2003) 631 Anm. 31; Hernández de la Fuente (2008) 283.

20 Vgl. Mau (1928) 40; Schefold (1957) 273; Hamdorf (1986) 98.

21 München, Archäologische Staatssammlung München Inv.-Nr. 3038, vgl. Manfrini-Aragno (1987) Abb. 67. – Figuren mit ähnlicher Ikonographie, die jeweils nicht als Ampelos, sondern als Dionysos gedeutet werden, sind in Ägypten mehrfach belegt, vgl. Thomas (2000) Abb. 37, 39, 40 und 80.

22 Vgl. Walters (1903) 387 D 534; Chrétien (1985) 69 Anm. 1; zur Abbildung siehe auch Kerényi (1994) Abb. 67, der die Darstellung als „Epiphanie des göttlichen Kindes aus dem Weinstock“ deutet.

23 Vgl. Aurigemma (1954) 17 f. und Taf. VII; Turcan (1961) 162–166, Abb. 5; Turcan (1966) 341–343, Taf. 61a–b und 62b–c; *LIMC* III/2, 435 Abb. 94.

dieser Interpretation schließt sich auch Francis Vian an.²⁴ Herangezogen wird auch eine Statuengruppe aus der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., die ebenfalls im British Museum aufbewahrt und zumeist als Dionysos-Ampelos-Gruppe gedeutet wird.²⁵ Die allmählich in einen Weinstock übergehende Figur ist mit Weintrauben behängt und dient dem größeren Dionysos als Stütze.

Auch dieser Interpretation ist jedoch nur mit einigem Vorbehalt zuzustimmen, da sich die Figurengruppe Dionysos mit Satyr mehrfach in der antiken Kunst findet, wobei nirgendwo, etwa durch eine Beischrift, eine unzweifelhafte Identifizierung mit Ampelos möglich ist. Die zahlreichen Beispiele für diese Gruppe, etwa aus der Skulpturen- und Reliefkunst, lassen vermuten, dass es sich um einen ikonographischen Typus handelt.²⁶ In den meisten Fällen wird Dionysos, der durch die Attribute Weintraube, Weinlaubkranz und Trinkgefäß als solcher kenntlich ist, dargestellt, wie er sich auf seinen kleineren, jugendlichen Begleiter, „un jeune Satyre“²⁷, stützt. Letzterer wird meist ebenfalls durch Weintrauben sowie durch einen Fellumhang und einen Hirtenstab (*pedum*) bezeichnet. In Varianten dieser Figurengruppe nimmt gelegentlich ein Silen oder Pan den Platz des jungen Satyrn an der Seite des Dionysos ein.²⁸ Die Deutung der Figuren als Dionysos und Ampelos findet sich dennoch nicht nur in der Literatur zu den *Dionysiaka* des Nonnos, sondern gelegentlich auch in archäologischen Arbeiten, so etwa bei der dionysischen Figurengruppe auf einem marmornen Puteal aus Madrid.²⁹

Zahlreiche Beispiele für ebendiese Figurengruppe finden sich auch in der spätantik-kaiserzeitlichen Mosaikkunst. Die Beispiele für Dionysos und seinen jungen Begleiter mit Fellbekleidung, Weinranken und *pedum* begegnen sowohl im östlichen

24 Vgl. Vian (1995) 70 Anm. 2 und 74 f. Anm. 2; Matz (1969) 327 f. ad Taf. 202 Abb. 178 bezeichnet die Figur lediglich als Satyr, nicht als Ampelos. – Ein fragliches Zeugnis wird in der französischen Budé-Edition der *Dionysiaka* verzeichnet: Einer Hypothese zufolge könnte es sich bei einer fragmentarisch erhaltenen Darstellung eines Stieres, der unter einem Exedra-Mosaik in der Villa Erculia in Piazza Armerina zu erkennen sei, um eine Szene mit Ampelos auf dem Stier handeln; die umgebenden Darstellungen (Lykurg und Ambrosia) gehören ebenfalls der dionysischen Sphäre an; vgl. Gentili (1959) Abb. 12; Settis (1975) 969; Dunbabin (1999) 137 Abb. 139; Chrétien (1985) 69 Anm. 2 von Pierre Chuvin; Gigli Piccardi (2003) 631 Anm. 31. – Ebenso unklar ist die Identität einer Statuette im Roemer- und Pelizaeus-Museum in Hildesheim; vgl. *LIMC* I/1, 689 f.; Hernández de la Fuente (2007) 197 Anm. 48.

25 Siehe Roscher I/1, 292; Combe (1818) Taf. XI; Müller K. O. (1848) 598; Koehler (1853) 25; Ménard (1878) 585; Reinach (1897) 387; Turcan (1966) 342; *LIMC* I/1, 690; Sittl (1985) 821, 831, 845. – Anderer Auffassung ist lediglich Smith A. H. (1904) 50 f. Nr. 1636, der in der kleineren Figur nicht Ampelos, sondern eine weibliche Figur, vielleicht Ambrosia, sehen will; vgl. dazu auch Klein (1921) 81.

26 Zu diesem Typus siehe auch Dunbabin (1978) Taf. LXX, 178; Taf. LXXI, 182; Manfrini-Aragno (1987) 91 f., sowie Abb. 125–127; Pochmarski (1990) *passim* sowie Taf. 58 Abb. 2, Taf. 63 Abb. 2, Taf. 67 Abb. 1, Taf. 69 Abb. 2, Taf. 74 Abb. 2, Taf. 76 Abb. 1, Taf. 77 Abb. 1, Taf. 78 Abb. 2, Taf. 79 Abb. 2; Hackländer (1996) 230 Abb. 4.

27 Manfrini-Aragno (1987) 91.

28 Siehe etwa Manfrini-Aragno (1987) Abb. 128–132.

29 Siehe Hübner (1862) 144–146; García y Bellido (1951).

als auch im westlichen Teil des Imperiums, etwa in Antiochia/Antakya, Burgos, Complutum/Alcalá de Henares und Köln.³⁰ Ein Blick auf die beiden spanischen Mosaiken aus Burgos und Alcalá de Henares soll stellvertretend auch für die übrigen Beispiele stehen: Das wohl in die zweite Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. zu datierende Mosaik aus einer römischen Villa in Valdearados (Burgos) zeigt in zwei übereinander angeordneten Registern den Triumph des Dionysos.³¹ Im unteren Register wird der triumphierende Dionysos auf einem von zwei Panthern gezogenen Wagen und in Begleitung von zwei Figuren gezeigt, im oberen steht der Gott, der von insgesamt elf Figuren, darunter auch einem jungen Satyrn, flankiert wird. Das Mosaik aus einer römischen Villa bei Alcalá de Henares bietet denselben ikonographischen Typus: Der Weingott, dessen Haupt mit einem Weinlaubkranz und mit Trauben geschmückt und der mit einem Umhang bekleidet ist, wird von einem Alten und einem Jungen begleitet.³² Um eine Variation zu diesem Typus handelt es sich bei Satyrn, die losgelöst von Dionysos, jedoch in dionysischem Gefolge anzutreffen sind, dies oftmals im Kontext des Triumphzuges über die Inder oder Dionysos' Begegnung mit Ariadne, so etwa auf Mosaikbildern aus Antiochia/Antakya,³³ Nea Paphos auf Zypern,³⁴ Thysdrus/El Jem in Tunesien³⁵ oder dem spanischen Mérida.³⁶

Die Häufigkeit dieser beiden ikonographischen Typen, des Dionysos mit Stützfigur und des durch charakteristische Attribute kenntlich gemachten Satyrn, und deren Verbreitung in der gesamten Mittelmeerwelt stehen in scharfem Kontrast zu den spärlichen literarischen Zeugnissen für Ampelos. Die Deutung des Satyrn in Gemeinschaft des Dionysos als Ampelos erscheint somit vor diesem Hintergrund problematisch. Die zahllosen spätantiken Darstellungen des Dionysos und seines Thiasos lassen es wenig glaubhaft erscheinen, dass es sich bei dem Satyrn an Dionysos' Seite tatsächlich immer um Ampelos handelt. Das zeigt, dass Spuren des Ampelos-Mythos auch in der bildenden Kunst kaum in Erscheinung treten.

30 Zu einigen der Abbildungen vgl. auch Pochmarski (1990) Taf. 29 Abb. 1 und 2; zu den Mosaiken von Antiochia mit den genannten Satyr-Darstellungen vgl. *LIMC* III/2, 413 Abb. 81 und 82 sowie Cimok (2000) 51 und 59; zu Alcalá de Henares-Complutum siehe Fernández-Galiano (1984a) 148–186; Guardia (1989); Blázquez (1993) 184–187; Parrish (2004) 75 f.; zum Kölner Mosaik siehe Doppelfeld (1967) Abb. 17.

31 Vgl. Argente Oliver (1979) 45–58, Taf. II–VI; Blázquez (1993) 191 f., 307–317, 321–326; Pochmarski (1990) 92 f.; López Monteagudo (1999); Parrish (2004) 79. – Das Nebeneinander zweier unterschiedlicher Szenen zum selben narrativen Themenkomplex ist auch für andere Mosaiken belegt und stellt ein charakteristisches Stilmerkmal der spätantiken Kunst dar; vgl. López Monteagudo (1999) 35 f.

32 Siehe López Monteagudo (1999) 42.

33 Siehe die Abb. in: Cimok (2000) 161.

34 Siehe die Abb. in: Kondoleon (1995) 194 Abb. 120.

35 Siehe die Abb. in: Parrish (1984) Taf. 39d.

36 Siehe Dunbabin (1978) Taf. LXIX Abb. 175, außerdem Taf. LXX Abb. 178 und 179, Taf. LXXI Abb. 182; Parrish (2004) 80 f.

Eine Wiederaufnahme des antiken Ampelos-Mythos durch bildende Künstler der Neuzeit ist lediglich vereinzelt zu bemerken. So findet sich etwa in Alexander Hendersons *The History of Ancient and Modern Wines* als Illustration einer Initiale der Weingott sitzend und ihm zur Seite ein junger Satyr, der in der Abbildungsbeischrift mit „Ampelus“ bezeichnet ist.³⁷ Im Unterschied zu den antiken Beispielen mit Dionysos, der sich auf einen anonymen Satyrn stützt, wird der Weingott hier bärtig, sitzend und gänzlich bekleidet gezeigt, Ampelos hingegen als nackter Jüngling, eine Illustration, die sich auch im zweiten Band der *Antiquités étrusques, grecques et romaines* von François-Anne David und Pierre d'Hancarville findet.³⁸ In keinem der beiden Fälle finden sich nähere Angaben zur Provenienz der Darstellung; David und d'Hancarville schreiben den zugrunde liegenden Mythos „Nonnius“ (*sic*) zu, was ihre Kenntnis der *Dionysiaka* impliziert.

Eine zweifelsfreie Rezeption der nonnianischen Ampelos-Episode liegt im Fall des *Hymnus oft Lof-Sanck van Bacchus, waer in't ghebruyck ende misbruyck vande wijn beschreven wort* vor, den Daniel Heinsius in seinen Band *Nederduytsche Poemata* (Amsterdam 1618) aufnimmt, in dem er auch das Schicksal des Ampelos nach dem Vorbild des Nonnos erzählt (Abb. 1).³⁹ Eine zugehörige Abbildung in zwei Szenen veranschaulicht die Geschehnisse: links im Hintergrund die Tötung des Ampelos durch den Stier, bei der auch Dionysos anwesend ist; rechts die Verwandlung des Ampelos in einen Weinstock, den der anwesende Gott sogleich betrachtet. Dasselbe ikonographische Schema findet sich in einem weiteren Stich aus demselben zeitlichen und geographischen Umfeld (Abb. 2). Das Bildmotiv ist, abgesehen von der reduzierten Wiedergabe der Vegetation, beinahe ohne Änderung übernommen: Tod und Auferstehung des Ampelos im Beisein des Dionysos werden auch hier in zwei Szenen umgesetzt.⁴⁰

Heinsius' Beschäftigung mit den Dionysos-Mythen und seine Kenntnis der *Dionysiaka* steht in enger Verbindung zum gesteigerten Interesse am Autor seit der Erstedition durch Gerart Falkenburg 1569. Wenige Jahre vor der dichterischen Bearbeitung der *Dionysiaka* durch Heinsius, nämlich 1605, hatte der Rostocker Gelehrte Eilhard Lubin die *Dionysiaka* ins Lateinische übersetzt,⁴¹ 1625 folgte die erste Übersetzung in

³⁷ Siehe Henderson (1824) XV und 37.

³⁸ Siehe David u. d'Hancarville (1787) 109 und Taf. 5.

³⁹ Heinsius (1618) 111. – Der Originalstich von 1616, ausgeführt von Jacob Matham, David Vinckboons und Willem Janszoon Blaeu, befindet sich unter der Objektnummer RP-P-OB-102.855 im Rijksmuseum Amsterdam. – In die von Martin Opitz angefertigte und 1622 publizierte Übersetzung von Heinsius' Werk unter dem Titel *Hymnus oder Lobgesang Bacchi, darinnen der gebrauch und missbrauch des Weins beschrieben wird* fand die Illustration keinen Eingang. – Heinsius setzt sich auch an anderer Stelle mit Nonnos auseinander: In seiner *Dissertatio* zu Nonnos legt er Zeugnis ab für seine frühe und zunächst begeisterte Beschäftigung mit dem Autor, vgl. Gärtner U. (2008).

⁴⁰ Die Originalillustration von Pieter Serwouters und Jacob Matham, datiert zwischen 1616 und 1657, befindet sich ebenfalls im Rijksmuseum Amsterdam (Objektnummer: RP-P-1886-A-10528).

⁴¹ Dieselbe lateinische Übersetzung findet sich in der nur ein Jahr später (1606) erschienenen Zusammenstellung der griechischen Profandichtung der Antike durch den Schweizer Juristen und Ge-

eine moderne Fremdsprache, und zwar ins Französische durch Claude Boitet de Frauville. Die Barockzeit hatte aufgrund seines Stils eine besondere Affinität zu Nonnos und seiner Poetik, wofür auch die Dichtungen Giovan Battista Marinos Zeugnis ablegen.⁴² Es darf also nicht verwundern, dass gerade aus dieser Epoche die einzigen zweifelsfreien Illustrationen von Szenen der nonnianischen Ampelos-Episode stammen. Das besondere Interesse des Barock an den Dichtungen des Nonnos konzentriert sich hier auf die flämisch-niederländische Philologie und ihr künstlerisches Umfeld.

Eine systematische Untersuchung der Ampelos-Rezeption in dieser Zeit würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und muss daher künftigen Forschungen vorbehalten bleiben. Es soll lediglich Folgendes festgehalten werden: Während sich vereinzelt eine echte Ampelos-Rezeption in Literatur und Kunst ab dem 17. Jh. nachweisen lässt, bleibt die Figur in der Antike, mit Ausnahme von Ovid, den *Pseudo-Klementinen* und den *Dionysiaka*, im Dunkeln. Dem weitgehenden Fehlen jeglicher literarischer Belege ist eine Vielzahl an bildlichen Darstellungen hinzuzurechnen, die allesamt keine eindeutigen Indizien für eine Identifikation mit Ampelos liefern. Die knappe Notiz zu Ampelos bei Ovid und die wie selbstverständliche Reihung des Ampelos unter die Geliebten des Weingottes in den *Pseudo-Klementinen* lassen lediglich die Vermutung zu, dass Ampelos als Figur des Mythos bereits ab dem Hellenismus bekannt war. Nonnos knüpft mit seinem Mythos offenbar an eine bestehende Tradition an, die jedoch aufgrund des Quellenmangels in ihren Einzelheiten nicht mehr greifbar ist. Auffällig ist das ungleiche Verhältnis der äußerst ausführlichen Behandlung des Mythos um Ampelos in den *Dionysiaka* und die Kargheit der sonstigen literarischen Quellen. Während Ovid die Episode um Dionysos und seinen Lieblingssatyrn in lediglich zwölf Versen und überdies in einer Alternativversion abhandelt, komponiert Nonnos zweieinhalb Bücher. Es stellt sich nun die Frage, aus welchen Elementen Nonnos seine sonst unbekannte Geschichte zusammensetzt. Schöpft er vielleicht doch aus literarischen Quellen, um *seinen* Ampelos zu formen, und wenn nicht aus einem eigenen Ampelos-Mythos, so womöglich aus anderen, vergleichbaren Mythen? Um mögliche Antworten darauf zu finden, wird im Folgenden die Ampelos-Figur, so wie sie Nonnos in seiner Episode konzipiert, vorgestellt.

3.3 Ampelos im Porträt

Mit dem sprechenden Namen Ampelos, „der Weinstock“, bietet Nonnos eine Lesehilfe und zugleich einen wesentlichen Anhaltspunkt für das kompositorische Ziel der Bücher 10–12. Der aus der mythischen Tradition nahezu unbekannt Satyr und junge

lehrten Jacques Lect; für genaue bibliographische Angaben siehe Lectius (1606) im Literaturverzeichnis.

⁴² Vgl. Gonnelli (2003) 26–31.

Geliebte des Dionysos erhält bei seinem ersten Auftritt im 10. Buch der *Dionysiaka* vom Dichter ein ausführliches Porträt zuerkannt, das unmittelbar an die Badeszene mit Dionysos und den Satyrn anschließt. Aus dem Kollektiv der Satyrn wird der bedeutendste Vertreter herausgegriffen, der zusammen mit Dionysos den Handlungskern der folgenden eineinhalb Bücher bildet und darüber hinaus für die Etablierung des Dionysos als Weingott von immenser Wichtigkeit ist. Thematisiert wird zunächst Ampelos' Aussehen (Nonn. *D.* 10,175 – 192):⁴³

Καί ποτε θηρεύων ὑπὸ ῥωγάδα δάσκιον ὕλης	175
ἤλικος ἠιθέοιο ῥοδώπιδι θέλγετο μορφῇ.	
Ἦδη γάρ Φρυγίης ὑπὸ δειράδα κούρος ἀθύρων	
Ἄμπελος ἠέξητο, νεοτρεφὲς ἔρνος Ἑρώτων·	
οὐδέ οἱ ἀβρός Ἴουλος ἐρευθομένιο γενεῖου	
ἄχνοα χιονέης ἐχαράσσετο κύκλα παρειῆς,	180
ἦβης χρύσειον ἄνθος. Ὀπισθοπόροιο δὲ χαίτης	
βότρυνες εἰλικόνεντες ἐπ' ἀργυρέων θεῶν ὤμων	
ἀπλεκέες, λιγυρῶ δὲ συναιθύσσοντες ἀήτη	
ἄσθηματι κουρίζοντο· παρελκομένων δὲ κομάων	
ἀκροφανῆς ἀνέτελλε μέσος γυμνούμενος αὐχὴν	185
καὶ σέλας ἠκόντιζε λιπόσκιος, οἷά τε λάμπει	
μεσσοφανῆς νέφος ὑγρὸν ἀνασχίζουσα Σελήνη.	
Καὶ στόματος ῥοδέοιο μελίπνοος ἔρρει φωνή.	
Ἐκ μελέων δ' ὄλον εἶαρ ἐφαίνετο· νισομένου δὲ	
ἐκ ποδὸς ἀργυρέοιο ῥόδων ἐρυθαίνετο λειμών·	190
εἰ δὲ βοογλήνων φαέων εὐφεγγεῖ κύκλω	
ὀφθαλμοὺς ἐλέλιζεν, ὄλη σελάγιζε Σελήνη.	

(175) Und als er einmal im felsigen Dickicht des Waldes auf der Jagd war, erfreute er sich an der rosengesichtigen Gestalt eines gottgleichen Altersgenossen. Denn schon war beim Spielen unten an einem Gebirgskamm in Phrygien ein Jüngling herangewachsen, Ampelos, ein jüngst großgezogener Spross der Eroten. Und er hatte noch keinen schönen Bartflaum am rosigen Kinn, (180) und bartlos war noch das Rund der schneeweißen Wange gezeichnet, die goldene Blüte der Jugend. Und die spiralförmigen Trauben seiner nach hinten fallenden Haarmähne liefen auf die silbern glänzenden Schultern, ungeflochten, und durch einen heftigen Windstoß schlugen sie zusammen und wurden durch einen Luftzug emporgeweht. Und wenn er die Haare zur Seite zog, (185) wurde der entblößte Hals oben in der Mitte sichtbar und warf einen schattenlosen Glanz, wie wenn Selene mitten in einer feuchten Wolke erscheint und sie aufreißt. Und aus dem rosigen Mund floss eine Stimme von süßem Hauch. Aus den Gliedern strahlte ganz und gar der Frühling hervor. Wenn er dahinschritt, (190) färbte sich aus seinem silbrigen Fuß die Wiese rot von Rosen. Und wenn er im strahlenden Rund seine Augen mit Pupillen glänzend wie bei einer Kuh bewegte, dann leuchtete der Vollmond.

Zunächst fällt der Blick auf den bevorzugten Aufenthaltsbereich des Jünglings, den dichten Wald der phrygischen Berge (Nonn. *D.* 10,175–177), sodann wird in aller Ausführlichkeit durch eine Reihe von Wendungen sein jugendliches Alter betont: ἤλικος (176); Ἄμπελος ἠέξητο, νεοτρεφὲς ἔρνος Ἑρώτων (178); ἦβης χρύσειον ἄνθος

43 Zum Porträt siehe auch van Opstall (2013) 12 – 15.

(10,181). Auf die Bartlosigkeit und das Farbenspiel vom Rot und Weiß des Gesichts (Nonn. *D.* 10,179f.) folgen die vom Wind bewegten Haarlocken (181–187), Mund und Stimme (188) sowie die Gliedmaßen (189), Füße (189f.) und Augen (191f.). Die Abfolge der Beschreibung vom Kopf bis zu den Füßen ist in von der Rhetorik beeinflussten Personenbeschreibungen geläufig.⁴⁴ Mit den Schönheitstopoi schöpft der Dichter nicht zum ersten Mal in den *Dionysiaka* aus der rhetorischen Tradition: Bereits Kadmos wird bei seiner Ankunft auf Samothrake in ähnlicher Weise beschrieben (Nonn. *D.* 4,126–142) ebenso wie Semele, die Mutter des Dionysos (7,222–224, 236–252) und einige weitere Figuren in den *Dionysiaka*.⁴⁵ Für einzelne Motive, die in der Ampelos-Ekphrasis bedient werden, lassen sich auch Beispiele in der griechischen Dichtung vor Nonnos finden: Der Vergleich der Schönheit mit dem Mond ist etwa bei Hesiod *fr.* 252 (Merkelbach u. West) und Sappho *fr.* 96,6–9 (Lobel u. Page) sowie bei Theokrit (Theoc. 2,79) und Ovid (*Ov. met.* 4,329–333) anzutreffen.⁴⁶ Ähnlich wie bei Ampelos fallen auch in einer Ode Pindars Iasons Locken auf dessen Rücken (Pi. *P.* 4,82f.),⁴⁷ und der Topos des rosenfarbenen Mundes taucht in der Romanliteratur des Longos und Achilleus Tatios wieder auf (Longus 1,18,1; Ach. *Tat.* 1,4,3; 2,1,3).⁴⁸ Nonnos knüpft bei der Gestaltung seiner Figur an überkommene narrative Techniken an, die den Satyrn zunächst nicht mehr als ein Produkt literarischer Traditionen erscheinen lassen.⁴⁹

Trotz der schematischen Elemente und der feststehenden Topoi gelingt es Nonnos dennoch, dem Porträt eine individuelle Note zu verleihen. Mit der Ekphrasis des Ampelos verfolgt er ein bestimmtes narratives Ziel: die Vorbereitung auf Dionysos' Hauptattribut, den Wein.⁵⁰ Im Verlauf der Ekphrasis erhält der Satyr mehrfach Charakteristika übertragen, die seiner späteren Erscheinungsform nahekommen, etwa das Motiv der wachsenden und blühenden Vegetation, das bereits bei der ersten namentlichen Nennung des Ampelos zu finden ist (ἡέξητο und νεοτρεφὲς ἔρνος [Nonn. *D.* 10,178], ἦβης χρύσεον ἄνθος [181]). Die Vorwegnahme der Beschreibung des ersten Weinstocks kumuliert in der Metaphorik der Sprache in Vers 182, wo Ampelos' Locken

⁴⁴ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 700f.

⁴⁵ Insgesamt finden sich zehn ausführlichere Ekphrasen auf Personen: außer für (1.) Ampelos, (2.) Kadmos und (3.) Semele auch für (4.) Kalamos (Nonn. *D.* 11,370–384), (5.) Hymenaios (13,84f., 90–92; 29,15–178), (6.) Hymnos (15,204–206, 210), (7.) Nikaia (15,220–243), (8.) Chalkomede (34,106–121), (9.) Beroe (41,250–262) und (10.) Pallene (48,116–123); vgl. Chrétien (1985) 142 Anm. ad 175–192 mit weiteren Literaturangaben. – Auch der in der Tradition nonnianischer Dichtung stehende Musaios bedient sich dieser Technik, vgl. Kost (1971) 223–272 zu den Versen Musae. 55–66; zum Schönheits-Topos in den *Dionysiaka* vgl. auch D'Ippolito (2013) 284f.

⁴⁶ Vgl. Del Corno u. a. (1997) 304; Chrétien (1985) 143f. Anm. ad 187.

⁴⁷ Vgl. Chrétien (1985) 143 Anm. ad 184.

⁴⁸ Vgl. Chrétien (1985) 144 Anm. ad 188. – Vgl. auch die Schönheit des Dionysos in E. *Ba.* 235f., 455–457. Ähnliche Schönheitstopoi finden sich auch im byzantinischen Roman, vgl. etwa die Ekphrasis zweier Mädchen im mittelalterlichen Versroman *Floros und Plaziaflöre* 805–811, Cupane (1995) 508f.

⁴⁹ Vgl. auch in der christlichen Literatur Prud. *perist.* 13,28–32, wo der Märtyrer Cyprian von Karthago vor seiner Konversion als bartloser Jugendlicher mit langem Haar und hübschem Gesicht dargestellt wird und erst danach das Aussehen eines Erwachsenen erhält, siehe Malamud (1989) 122.

⁵⁰ Vgl. Del Corno u. a. (1997) 304; Gigli Piccardi (2003) 700f. Anm. ad 175–192.

als βότρυες, „Trauben“, bezeichnet werden. Für die Angleichung von Haar und Trauben liegt zwar ein Vorbild in der griechischen Literatur vor (vgl. χρύσειοι δὲ παρειῶν ἐκάτερθεν / πλοχοὶ βοτρύοντες ἐπερρώντο κίοντι [A. R. 2,676 f.]),⁵¹ im Unterschied dazu baut Nonnos jedoch ein einzelnes Motiv zu einer ganzen Episode aus und arbeitet kontinuierlich an seinem poetischen Plan, indem mehrfach auf die rote Farbe der zukünftigen Trauben und des Weines verwiesen wird (ἐρευθομένοιο γενείου [Nonn. D. 10,179], στόματος ῥοδέοιο [188], ἐρυθθαίνετο [190]).⁵²

Der Verweis auf den Weingott erfolgt nicht nur durch das Ampelos-Porträt, sondern auch durch die übrigen Personenbeschreibungen. Insbesondere diejenigen Figuren erhalten eine besonders ausführliche Charakterisierung, die mit Dionysos und dem dionysischen Wesen in enger Verbindung stehen: Kadmos als der Prototyp des kommenden Dionysos, Semele als Mutter ihres göttlichen Sohnes sowie Kalamos, Hymenaios, Hymnos, Nikaia, Chalkomede, Beroe und Pallene, die gleichfalls der dionysischen Sphäre zuzurechnen sind. Die Auswahl der Figuren, denen der Erzähler eine Ekphrasis zugesteht, ist also keineswegs zufällig, sondern erfolgt gezielt durch die unmittelbare Bindung an die Dionysos-Handlung sowie durch Verweise und motivische Entsprechungen auf ebendiese.

Die Kompositionslinie, die auf Höhepunkt und Ende der Episode hin ausgerichtet ist, wird in der folgenden Rede des Dionysos an Zeus weitergeführt (Nonn. D. 10,193–216) und kumuliert in einem Enkomion auf Ampelos und den Weinstock (12,207–289).⁵³ In der Rede an Zeus setzt der Dichter das Ampelos-Porträt insofern fort, als er den Sprecher Dionysos Fragen zur (göttlichen) Herkunft des Satyrn stellen lässt.⁵⁴ Dionysos bringt im Verlauf der Rede auch seine eigene Genealogie zur Sprache, indem er auf seine Zugehörigkeit zum Geschlecht der Olympier und auf Ampelos' Unsterblichkeit verweist. Dieselben Motive werden in der Rede des Dionysos am Ende des 12. Buches wieder aufgenommen und ausgebaut. In einer Art Verteidigungsrede in eigener Sache, in der Dionysos seine Göttlichkeit durch rhetorische Argumentation zu belegen sucht, bildet der bereits in den Weinstock verwandelte Ampelos den Ausgangspunkt.

⁵¹ Vgl. Chrétien (1985) 143 Anm. ad 182.

⁵² Zum Bereich der Vegetation ist auch die Mond-Metaphorik in Nonn. D. 10,185–192 zu zählen, wonach bereits nach antiker Vorstellung der Mond für das Wachstum der Pflanzen verantwortlich ist, vgl. Gigli Piccardi (2003) 702. – Zum Bild der Selene in diesen Versen siehe auch S. 69f. – Mit der Wendung ἐκ μελέων δ' ὄλον εἶαρ ἐφαίνετο bedient sich Nonnos traditioneller epischer Diktion, vgl. πάντοθεν ἐκ μελέων πολὺς ἔρρεεν (Hom. *Il.* 16,110); ἔρρει δ' ἰδρώς / πάντοθεν ἐκ μελέων (Hom. *Il.* 23,688f.); ὠκύς δ' ἐκ μελέων θυμὸς πτάτο (Hom. *Il.* 23,880); κατὰ δ' ἰδρώς / ἔρρεεν ἐκ μελέων (Hom. *Od.* 11,599f.; Q. S. 2,531 und 557; 4,159; 5,37; 8,203 und 313). Der Dichter der *Dionysiaka* verleiht dem epischen Wortmaterial eine zusätzliche erotische Note, vgl. [D.] *Or.* 61,10 mit einer Beschreibung des Aussehens der Geliebten: Ἀρξομαι δὲ πρῶτον ἐπαινεῖν, ὅπερ πρῶτον ἰδοῦσιν ἅπασιν ἔστιν γυνῶναι σου, τὸ κάλλος, καὶ τούτου τὸ χρῶμα, δι' οὗ καὶ τὰ μέλη καὶ ὄλον τὸ σῶμα φαίνεται.

⁵³ Zur Rede an Zeus siehe auch Kröll (2014).

⁵⁴ Zur Verbindung des Schönheits- mit dem Göttlichkeitstopos in der ekphrastischen Literatur vgl. Zeitlin (2013) 22–24.

gesprenkelte Pflanze des reifen Spätsommers. Der lange Hals war die Spitze des Weinstocks, gleich dem Arm breitete sich ein krummer Sprössling aus, überbordend von Trauben, und als sich sein Haupt verwandelt hatte, glich es an Gestalt der gebogenen Spitze eines krummen Hornes. (185) Dort waren endlose Reihen von Pflanzen. Und der fertige Weingarten ließ seine grünlichen Sprösslinge ranken und umkränzte die benachbarten Bäume mit der neuen Weinfrucht.

Die direkte Linie, die Nonnos zwischen der vorliegenden Stelle und dem Porträt des Ampelos in Nonn. *D.* 10,175–192 zieht, wird durch thematische und wörtliche Entsprechungen verdeutlicht.⁵⁶ Der Satyr erhält in der Verwandlungsszene ein zweites Porträt, in welchem wiederum sein Äußeres von Kopf bis Fuß beschrieben wird. Der Übergang in die neue Daseinsform wird durch direkte Bezugnahme auf die Körperteile des Satyrn illustriert: Die Haarlocken werden zu Weintrauben (Nonn. *D.* 12,179), das gescheckte Hirschfell nimmt die gesprenkelte Musterung der Trauben an (180).⁵⁷ Ein weiteres Indiz dafür, dass der Dichter von Beginn der Ampelos-Episode an sukzessive auf deren Endpunkt hinarbeitet, liegt in der Ekphrasis des ersten Weingartens (Nonn. *D.* 12,185–187), an die eine weitere Metamorphose anschließt, die des Satyrn Kissos in den Efeu (188–192):

Καὶ νέον ἔπλετο θάμβος, ἐπεὶ τότε κοῦρος ἀθύρων,
εἰς φυτὸν ὑψιπέτηλον ἐὼν πόδα λοξὸν ἐλίσσων,
Κισσὸς ἀερσιπότητος ἔην δενδρώσατο μορφῆν, 190
καὶ πέλεν ἀγκύλον ἔρνος ἐπώνυμον, ἀρτιφυῆ δὲ
ὄρχατον ἡμερίδων σκολιῶ μιτρώσατο δεσμῶ.

Und es begab sich erneut ein Wunder: Als gerade zu dieser Zeit ein Junge spielte, da wand er seine Füße überkreuzt um die hochbelaubte Pflanze, (190) Kissos, nach oben in die Lüfte rankend, verwandelte seine Gestalt in einen Baum und verlieh dem krummen Spross seinen Namen. Und eben geboren bekränzte er den Rebengarten mit seiner gewundenen Fessel.

Die Verwandlungsszene bietet eine Reihe von wörtlichen Entsprechungen zur unmittelbar vorangehenden Metamorphose des Ampelos und stellt ein wichtiges erzählerisches Element dar.⁵⁸ Was bereits im Ampelos-Porträt angedeutet worden ist, die Verwandlung des Jünglings in eine Pflanze, wird nun zweifach realisiert. Die erste, vom Gott selbst durchgeführte Weinlese im Anschluss an die Metamorphosen der beiden Satyrn führt dem Leser den Kern der Erzählung abermals unmissverständlich vor Augen (Nonn. *D.* 12,193–206):

Καὶ φίλοις πετάλοισι κατάσκιον ἔσκεπε κόρησιν,
καὶ πλοκάμους ἐμέθυσσε φιλακρήτων ἀπὸ φύλλων

⁵⁶ Vgl. μορφῆ (Nonn. *D.* 10,176) ~ μορφῆν (12,175), ἐμορφώθη (179); βότρυνες εἰλικόντες (10,182) ~ βόστρυχα βότρυνες ἦσαν (12,179); ἐλίσσων (186); αὐχίην (10,185; 12,181).

⁵⁷ Vgl. Vian (1995) 196 Anm. ad 176–184.

⁵⁸ Vgl. κοῦρος ἀθύρων (Nonn. *D.* 10,177) ~ (12,188); θάμβος (173) ~ (188); ἔην ἠλλάξατο μορφῆν (175) ~ ἔην δενδρώσατο μορφῆν (190); ὄρχατος ἀμπελόεις [...] ἐλίσσων (186) ~ ἐλίσσων (189); ὄρχατον ἡμερίδων (192); vgl. Vian (1995) 71 Anm. 2 und 196 Anm. ad 193–194.

κυδιών Διόνυσος. Ἀεξιφύτιο δὲ κούρου 195
 ἄρτι πεπαινομένης ἐδρέψατο καρπὸν ὀπώρης.
 Καὶ θεὸς αὐτοδίδακτος ἄτερ ποδὸς ἔκθοι ληνοῦ,
 βότρυν ἐπισφίγγων παλάμης βεβριθότι καρπῶ,
 χερσὶ περιπλεκέεσσι μέθης ὠδίνα πιάζων
 πορφυρέης ἀνέφηνε νεόρρυτον ὄγκον ὀπώρης, 200
 καὶ γλυκερὸν ποτὸν εὔρε. Καὶ οἰνοχύτου Διονύσου
 λευκὰ διανομένων ἐρῦθαίνετο δάκτυλα χειρῶν.
 Καὶ δέπας ἀγκύλον εἶχε βοὸς κέρας ἠδυπότου δὲ
 χεῖλεσιν ἀκροτάτοισιν ἐγεύσατο Βάκχος ἐέρσης,
 γεύσατο καὶ καρποῖο, καὶ ἀμφοτέροις φρένα τέρπων 205
 μῦθον ἀγνηροέοντος ἀνήρυεν ἀνθερεῶνος.

Und mit den lieblichen Blättern verschaffte er sich schattigen Schutz für seine Schläfe, und er machte seine Locken trunken mit Blättern, dazu bestimmt, ungemischter Wein zu sein, (195) der stolze Dionysos. Und vom pflanzennährenden Knaben erntete er die eben reif gewordene Frucht des Herbstes. Und der Gott umfasste als sein eigener Lehrer und ohne Füße und Kelter eine Weintraube von schwerer Frucht mit seiner Faust, presste mit ineinander verschränkten Händen die Früchte der Trunkenheit aus, (200) schuf so den neuen, roten Saft des Herbstes und erfand das süße Getränk. Und die weißen Finger des Dionysos wurden rot, als die Hände austeilten und er den Wein einschenkte. Als Becher hielt er das krumme Horn eines Rindes. Bakchos kostete mit spitzen Lippen vom süßen Saft, (205) er kostete auch von der Frucht, und an beidem erfreute er seine Sinne und ließ das Wort aus seinem stolzen Inneren erschallen.

Mit der Verkostung des ersten Weines verbindet sich Dionysos gleichsam physisch mit Ampelos, erhält seinen typischen Wesenszug übertragen und kann nun nach Belieben über Pflanze und Getränk verfügen. Die enge Verquickung mit seinem Hauptattribut zeigt sich noch einmal in besonderer Weise in Nonn. *D.* 36,307–312, wo er sich selbst in einen Weinstock verwandelt, um sich gegen den Inder Deriades zur Wehr zu setzen.⁵⁹ Aus der erzählerischen Konzeption der Ampelos-Episode wird deutlich, dass Nonnos nicht beim bloßen Porträt des Satyrn stehen bleibt, sondern auf die Genese des Weines als den Höhepunkt der Erzählung hinarbeitet. Erst mit dem Tod seines Lieblingsatyrn erhält Dionysos sein ureigenstes Wesen zugeschrieben, und erst mit der Wiederauf-erstehung des Ampelos verfügt er über seine effektivsten Waffen, Weinstock und Wein.

3.5 Ampelos in den *Dionysiaka* außerhalb der Ampelos-Episode

In Kontrast zum besonderen Stellenwert, den die Episode innerhalb der Gesamtkomposition der *Dionysiaka* einnimmt, steht die relativ seltene Namensnennung des Ampelos in den übrigen Büchern der *Dionysiaka*. Der Satyr wird insgesamt 38-mal im Epos genannt, davon allein 36-mal in der Ampelos-Episode.⁶⁰ Die zweimalige Nen-

⁵⁹ Zu den wörtlichen Parallelen zu Nonn. *D.* 12,176–184 siehe Vian (1995) 196 Anm. ad 176–184.

⁶⁰ Der Nominativ Ἄμπελος findet sich 16-mal (Nonn. *D.* 10,178, 239, 286, 317, 401, 413, 416, 424; 11,18, 25, 44, 57, 277; 12,102, 145, 175), der Akkusativ Ἄμπελον 14-mal (10,263, 353; 11,53, 81, 84,

nung außerhalb der Bücher 10, 11 und 12 erfolgt in einiger Distanz zur Ampelos-Episode: Am Beginn seiner Rede im 27. Buch ruft Zeus Apoll um Unterstützung im Kampf gegen die Inder auf, indem er an das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen Apoll und Dionysos sowie an die enge kultische Beziehung zwischen den beiden appelliert (σύγγονε Βάκχου [Nonn. D. 27,253]; μνώεο Παρνησοῖο καὶ ὑμετέρου Διονύσου [254]). In diesem Zusammenhang kommt Zeus auch auf Ampelos zu sprechen (Nonn. D. 27,255 f.):

Ἄμπελος οὐ σε λέληθεν ἐφήμερος· οἶσθα καὶ αὐτὴν 255
ἀμφοτέρων σκοπέλων διδυμάονα μύστιδα πεύκην.

(255) Ampelos, der nur kurz das Tageslicht sah, blieb vor dir nicht verborgen. Und du kennst dieselbe mystische Doppelfackel beider Berggipfel.⁶¹

Die beiden Verse thematisieren das Schicksal des Ampelos und bringen zudem den dionysischen Kult ins Spiel. An die Reminiszenz von Ampelos' Kurzlebigkeit (ἐφήμερος [Nonn. D. 27,255])⁶² sind dionysische Kultsymbole geknüpft, wodurch eine Abhängigkeit des dionysischen Weinkultes vom Satyrn hergestellt und Ampelos' Tod zu einer Vorbedingung für den Weinkult wird. Als Argument, um Apoll zum Einlenken in der aktuellen Situation zu bewegen, dient Zeus der tragische Tod des Ampelos, der beim delphischen Gott ein Verbundenheitsgefühl hervorrufen soll, da dieser, wie die mythologische Tradition lehrt, durch den ebenfalls frühzeitigen Tod seines geliebten Hyakinthos einen ähnlichen Verlust hat hinnehmen müssen.⁶³ Beim lediglich vage angedeuteten Mythos handelt es sich um die Wiederaufnahme eines in der Ampelos-Episode mehrfach angewandten mythischen Exempels, das dem Schicksal des Ampelos das des jungen Hyakinthos zur Seite stellt.⁶⁴

In der zweiten Passage, in der Ampelos namentlich genannt wird, erfolgt abermals eine Anspielung auf Ampelos' Todesschicksal, und zwar in der Geschichte um Hymenaios, der ähnlich wie der Satyr zuvor als Geliebter des Dionysos genannt wird: Hymenaios wird durch den Pfeilschuss des Melaneus schwer verwundet, woraufhin Dionysos eine Trauerrede hält (Nonn. D. 29,108 – 150), in der Hymenaios dem Ampelos gegenübergestellt wird (108): Ἄμπελον ἔκτανε ταῦρος, Ἄρης Ὑμέναιον ὀλέσσει,

116, 136, 190, 225, 306, 316, 327; 12,153, 250) und der Vokativ Ἄμπελε sechsmal (11,10, 39; 12,167, 207, 212, 270).

⁶¹ Bei den Berggipfeln handelt es sich um die Phaidriaden nahe Delphi, bei den Fackeln um die mystischen Fackeln, die bereits in Nonn. D. 9,286 genannt werden (σὺν ἀγρῦνοισι δὲ πεύκαις) und dort im Rahmen von Reigentänzen brennen, die Ino dem noch jungen Dionysos stiftet (9,283 – 289), vgl. Agosti (2004) 235 Anm. 256.

⁶² Ἐφήμερος ist ein *hapax legomenon* bei Nonnos; vgl. ἐφήμερος für „nur einen Tag lebend“, „kurzlebig“ in Hom. *Od.* 4,223; 21,85 und ὄλβος οὐ βέβαιος, ἀλλ' ἐφήμερος in E. *Ph.* 558; ἐπάμεροι für die kurzlebigen Menschen in Pi. *P.* 8,95; A. *Pr.* 83; siehe auch Pi. *Fr.* 157. – Zu den *hapax legomena* in den Dionysiaka siehe Espinar Ojeda (2002).

⁶³ Vgl. Agosti (2004) 234 Anm. 255.

⁶⁴ Siehe dazu Kap. 4.3.

„Ampelos tötete der Stier, Ares wird Hymenaios zugrunde richten“. Dass dieses postulierte parallele Schicksal jedoch keineswegs eintritt, sondern Dionysos' Aussage der rhetorischen Dramatisierung des Augenblicks dient, ergibt sich aus dem folgenden Geschehen: Anstatt dass Hymenaios das Todesschicksal ereilt, gelingt es dem Weingott durch seine medizinischen Fähigkeiten, seinen Gefährten zu heilen (Nonn. *D.* 29,151–166). Die Weinpflanze (φιλεύιον ἄνθος [Nonn. *D.* 29,153]), der Wein (οἶνον ἄλεξητήρα [156]) und der damit untrennbar in Verbindung stehende Efeu (παίηον κισσῶ [155]) und dessen heilende Eigenschaft sind Sinnbilder für Dionysos' umfassende göttliche Wirkkraft, die Metamorphose des Ampelos in den Weinstock bildet so die Voraussetzung für die Genesung des Hymenaios.

An den beiden genannten Stellen stellt der Dichter die für ihn wesentlichen Aspekte, Ziele und Endpunkte der Ampelos-Episode heraus: Ampelos' Todesschicksal (ἐφήμερος [Nonn. *D.* 27,255], ἔκτανε ταῦρος [29,108]) und die Initiierung des Dionysos-Kultes, die eine Folge der Metamorphose des Satyrn in den Weinstock darstellt. Ist beides, Tod und Wiederauferstehung in neuer Erscheinungsform, erreicht, hat auch Ampelos seinen narrativen Zweck erfüllt. Der Satyr verschwindet nach dem Ende der ihm gewidmeten Episode beinahe vollständig aus der Erzählung, weicht dem mit Rebstock, Wein und Efeu ausgestatteten Dionysos und geht vollständig im neuen Attribut seines Gottes auf.

Reminiszenzen an Ampelos' Schicksal finden sich jedoch nicht nur in den Büchern 27 und 29, sondern auch in der Verwendung der Wörter ἄμπελος und ἄμπελόεις, die der Dichter Nonnos im Hinblick auf die Komposition seiner Entstehungsgeschichte des Weines funktionalisiert. Das Substantiv ἄμπελος in der Bedeutung „Weinstock“ findet sich in den *Dionysiaka* selten, insgesamt nur achtmal, davon siebenmal nach Abschluss der Ampelos-Episode, also nachdem der Weinstock durch den Tod und die Metamorphose des Ampelos in die Welt gekommen ist und nun ein charakteristisches Wesensmerkmal des Gottes Dionysos darstellt.⁶⁵ Von diesen sieben Textstellen seien zwei herausgegriffen: Am Ende des 16. Buches irrt die Nymphe Nikaia nach ihrer Verbindung mit Dionysos auf der Suche nach dem Gott, an dem sie sich rächen will,

65 (1.) Nikaia will Weinstöcke vernichten (Nonn. *D.* 16,378); (2.) Hera befürchtet, der Wein des Dionysos könnte für die Götter schädlich sein (31,239); (3.) Dionysos setzt Weinranken als Waffen im Kampf gegen Deriades ein, ἄμπελον ἐβλάστησεν ἀρηγόνα δημοτήτος (36,356); (4.) Deriades rekapituliert in seiner Feldherrenrede die Sukzession Zeus – Zagreus – Deriades und nennt den Weinstock ein typisches Merkmal des Dionysos, δῶκε γέρας Ζαγρηῖ παλαιστέρῳ Διονύσῳ, / ἀστεροπὴν Ζαγρηῖ καὶ ἄμπελον οἶνον Βάκχῳ (39,72f.); (5.) Dionysos erzählt in Gestalt eines Bauern vom Kreislauf der Jahreszeiten, u. a. vom Herbst mit den reifen Trauben und dem zur Ernte bereiten Getreide, ἄμπελος ἠβώωσα πεπαίνεται ἄμμορος ἄρπης (42,296); (6.) Dionysos rüstet sich durch das Sprießenlassen der Vegetation gegen Poseidon, ἄμπελος αὐτοτέλεστος ὄλον δέμας ἔσκεπε Βάκχου (43,24); (7.) die Weinrebe als Symbol für Berytos, ὄφρα καὶ αὐτὴ / ἄμπελος αἰείδοιτο φερέπτολις, ὡς περ ἑλαίη (43,126f.). – In der *Paraphrase* findet sich das Wort ἄμπελος zweimal: am Beginn des 15. Buches, wo Jesus sich selbst mit dem Weinstock vergleicht (ζωῆς ἄμπελός εἰμι, πατήρ δ' ἔμός ἐστιν ἀλωεύς [Nonn. *P.* 15,2]; ἄμπελος ἀυδήεσσα πέλω [15,15]).

durch die Berge und ist gewillt, jeden Weinstock, den sie findet, zu zerstören (Nonn. *D.* 16,374 – 378):

Πολλάκι δ' ὄμμα τίταινε δι' οὔρεος, εἴ που ἐφεύροι
 ἴχνιον ἀστήρικτον ἀθηήτου Διονύσου, 375
 ὄφρα βάλῃ τόξοισι γυνὴ θεόν, ὄφρα δαμάσῃ
 δαίμονα βοτρυόεντα· καὶ ἤθελε μᾶλλον ἐκείνην
 ἄμπελον εὐναίην φλογερῶ πυρὶ πᾶσαν ὀλέσσαι.

Und oft ließ sie den Blick über die Berge schweifen, ob sie irgendwo (375) eine frische Spur des unsichtbaren Dionysos fände, damit sie ihn mit Pfeilen treffen könne, sie, eine Frau einen Gott, damit sie die traubenreiche Gottheit bezwinge. Und noch lieber wollte sie jenen Weinstock in ihrem Brautbett als Ganzen mit flammendem Feuer vernichten.

Dionysos wird hier als Gott des Weines, der Wein als der Gott selbst gesehen, ganz ähnlich wie in der Διὸς ἀπάτη in Nonn. *D.* 31,229 – 282, wo Hera gegenüber Aphrodite dem neuen Gott Dionysos und der für ihn vorgesehenen Herrschaft im Olymp eine klare Absage erteilt. Aus Furcht davor, dass Zeus und sie selbst ihre angestammte Macht einbüßen könnten, äußert Hera einen ψόγος gegen den Weinstock (Nonn. *D.* 31,238 f.):

Δεΐδια, μὴ μετὰ γαῖαν ἐν αἰθέρι νέκταρ <ἐλέγ>χων
 ἄμπελον, ἦν καλέουσι, καὶ ἐν μακάρεσσι φυτεύσῃ.

Ich fürchte, dass er [sc. Zeus] nach der Erde auch im Himmel den Nektar schmätzt und den Weinstock, wie sie ihn nennen, auch unter den Glückseligen wachsen lässt.

Der Grundtenor in den beiden Textstellen ist derselbe: Der neu in die Welt gekommene Weinstock steht mit Dionysos in Verbindung und wird zum Sinnbild des neuen Gottes. Auch in den übrigen Passagen, die den Weinstock anführen, dient dieser entweder als unfehlbare und wirkungsmächtige Waffe gegen die Inder (Nonn. *D.* 36,356; 43,24) oder ist Symbol für Dionysos und seinen Wirkungsbereich (39,72 f.; 42,296; 43,126 f.). Nicht zufällig finden sich alle sieben Textstellen, in denen das Substantiv ἄμπελος genannt wird, nach der Ampelos-Episode, die Existenz der Pflanze ist somit die Konsequenz der Ereignisse der Bücher 10 – 12.

Lediglich ein einziges Mal wird das Wort ἄμπελος vor der Ampelos-Episode verwendet: In einer Rede an Aion, die Musen und die Horen prophezeit Zeus die Ankunft des Weines, des Sorgenlösers für die Menschheit (Nonn. *D.* 7,73 – 105):

„ὦ πάτερ, ἀενάων ἐτέων αὐτόσπορε ποιμῆν,
 μὴ νεμέσα· βροτέῃ γὰρ ἄωριος οὐ ποτε λήγει
 πληθομένη μινύθουσα φύσις, μίμημα σελήνης. 75
 Νέκταρ ἔα μακάρεσσι· καὶ ἀνδράσιν ἄλκαρ ἀνίης
 αὐτοχύτῳ γλυκὺν οἶνον ἐοικότα νέκταρι δώσω,
 ἄλλο ποτόν μερόπεσιν ἐφάρμενον. Ἀρχέγονος δὲ
 ἄχλυται εἰσέτι κόσμος, ἕως ἑνὰ παῖδα λοχεύσω.
 Τίκτω ἐγὼ γενέτης, καὶ τλήσομαι ἄρσενι μηρῶ 80
 θηλυτέρας ὠδῖνας, ὅπως ὠδῖνα σαώσω.

Χθιζὰ μὲν εὐρύαλως ἐμῆς ὑπὸ νέυματι Διοῦς γαῖα χαρασσομένη σταχῶων μνηστῆρι σιδήρω ξηρὸν ἀμαλλοτόκοιο λοχεύατο καρπὸν ἀρούρης. Ἦδη δ' ἀγλαόδωρος ἐμὸς πάις ἐν χθονὶ πῆξει	85
ὑγρὸν ἀκεσσιπτόνιο θυώδεα καρπὸν ὀπώρης, νηπενθῆς Διόνυσος, ἀπενθέα βότρυν ἀέξων, ἀντίπαλος Δήμητρι. Καὶ αἰνήσεις με δοκεύων ἄμπελον οἰνοτόκοισιν ἐρευθιώωσαν ἐέрсαις εὐφροσύνης κήρυκα, καὶ ἀγρονόμους παρὰ ληνῶ ποσσὶ βαρυνόμενοισιν ἐπιθλίβοντας ὀπώρην, Βασσαρίδων δὲ φάλαγγα φιλεῖον ὑψόθεν ὤμων ἄπλοκον αἰθύσσουσιν ἐς ἤερα λυσσάδα χαιτήν· καὶ φρένα βακχεύσαντες ἀμοιβαίοισι κυπέλλοις πάντες ἀνευάζουσιν ἐπ' εὐκελάδοιο τραπέζης ἀνδρομέης Διόνυσον ἀλεξητῆρα γενέθλης.	90
Τοῦτον ἀεθλεύσαντα μετὰ χθόνα σύνδρομον ἄστρον, Γηγενέων μετὰ δῆριν, ὁμοῦ μετὰ φύλοπιν Ἴνδῶν Ζηνὶ συναστράπτοντα δεδέξεται αἰόλος αἰθήρ. Καὶ θεὸς ἡμερίδων, ἐπικείμενον οἴνοπι κισσῶ	100
ὡς στέφος ἐρησιτῆρα περὶ πλοκάμοισιν ἐλίξας, σῆμα τεῆς θεότητος ἔχων ὀφιώδεα μίτρην, καὶ μακάρων ὁμότιμος, ἐπάνυμος ἀνδράσιν ἔσται ἄμπελοῖς Διόνυσος, ἄτε χρυσόρραπις Ἑρμῆς, χάλκεος ὡς περ Ἄρης, ἑκατηβόλος ὡς περ Ἀπόλλων.	105

„Vater, selbst gezeugter Hüter der immerwährenden Jahre, zürne nicht! Denn niemals hört das sterbliche und unzeitige Geschlecht auf (75) zur Vollendung zu gelangen und wieder zu vergehen, ein Abbild der Selene. Den Nektar überlass' den Glückseligen! Ich werde den Menschen zur Abwehr des Schmerzes den süßen Wein geben, der ähnlich dem von selbst fließenden Nektar ist, ein anderes Getränk, das für die Menschen passt. Der uranfängliche Kosmos ist solange vor Kummer betrübt, bis ich einen Sohn zur Welt bringe. (80) Ich werde gebären, ich, der Vater, und ich werde in männlichem Schenkel weibliche Wehen erdulden, um das Ungeborene zu retten. Gestern wurde die Erde auf einen Wink meiner Deo, der mit den weiten Tennen, vom werbenden Eisen für die Ähren zerfurcht und brachte trockene Frucht am garbenbringenden Feld hervor. (85) Bald wird mein Sohn, glänzende Geschenke bereitend, in die Erde die feuchte, duftende Frucht der schmerz lindernnden Traube einsetzen, der sorgenbannende Dionysos, indem er die sorgenlösende Weintraube wachsen lässt, ein Gegenstück zu Demeter. Und loben wirst du mich, wenn du erkennst, dass der Weinstock sich von Wein hervorbringenden Tropfen rötet, (90) der Verkünder der Glückseligkeit, dass die Landleute bei der Kelter mit schweren Füßen die Traube auspressen und die jauchzende Schar der Bassariden von den Schultern herab die ungeflochtene, wirre Mähne in die Luft schüttelt. Und rasend im Sinn durch die gegenseitig gereichten Becher (95) werden alle am zünftig lärmenden Tisch Dionysos bejubeln, den Helfer des Menschengeschlechts. Diesen wird, wenn er nach der Erde auch mit der Versammlung der Sterne gerungen hat, nach dem Kampf mit den Giganten, wie auch nach der Schlacht mit den Indern, der gleißende Äther aufnehmen, und er wird zusammen mit Zeus Blitze entsenden. (100) Und der Gott der veredelten Weinstöcke wird sich ein Gewinde aus Weinlaub wie einen Kranz um die Locken legen und als Zeichen seiner Göttlichkeit eine schlangenartige Binde haben. Und Seligen gleichend an Ehren wird er bei den Menschen mit einem Beinamen genannt werden: ‚Dionysos mit dem Weinlaub‘, wie ‚Hermes mit dem goldenen Stab‘, (105) ebenso wie ‚der eherne Ares‘ und wie ‚der Ferntreffer Apoll‘.“

Aber als Eros alle angesehen und einen nach dem anderen geprüft hatte, (130) da legte er die anderen Pfeile mit feuriger Spitze zur Seite, hob mit der Hand den fünften hoch, passte ihn in die glänzende Sehne ein und tat Efeu auf die Spitze des gefiederten Pfeils, damit der Gottheit mit dem Weinlaub ein Kranz angeheftet werde. Und er tauchte das ganze Geschoss in die Flüssigkeit eines Kraters mit Nektar, (135) damit Bakchos die Weintraube ähnlich dem Nektar wachsen lasse.

Das Bestreichen des Pfeiles mit Nektar, dem göttlichen Abbild des Weines, nimmt Dionysos' göttlichen Status vorweg. Dionysos, dessen Existenz zu diesem Zeitpunkt erst durch einen göttlichen Plan festgesetzt ist, wird von Anfang an mit seinen typischen Merkmalen bedacht. Neben dem Adjektiv ἀμπελόεις (δαίμονος ἀμπελόεντος [Nonn. *D.* 7,133]) findet sich das aus der Zeus-Rede bekannte Wortmaterial zum Themenfeld Wein: κισσόν (132) und νεκταρέην [...] ὀπώρην (135). Einschlägiges dionysisches Vokabular ist zudem an zwei weiteren Schlüsselstellen der Dionysos-Biographie zu beobachten: Bei der ersten Stelle handelt es sich um den ἱερός γάμος von Zeus und Semele am Ende des 7. Buches, der in eine unverkennbar dionysische Atmosphäre gehüllt ist; der Göttervater, ganz in dionysischer Aufmachung, zeigt sich in sämtlichen Erscheinungsformen, in die sich später auch Dionysos verwandeln kann, wobei sich ἀμπελόεις zweimal findet und Sinnbild der Szene ist (Nonn. *D.* 7,325–328):

ἄλλοτε μιτρωθεῖσαν ὑπὸ σπείρησι δρακόντων
 νυμφίος ἀμπελόεντι κόμην ἐσφίγγετο δεσμῶ,
 οἴνοπα δινεύων ἐλικώδεα κισσὸν ἐθείρης,
 Βάκχου πλεκτὸν ἄγαλμα. 325

(325) Außerdem band er das Haar, das von Schlangenwindungen umwunden war, wie ein Bräutigam mit einem Reif aus Weinlaub zusammen und drehte spiralförmig den weinfarbenen Efeu in die Locken hinein, den geflochtenen Schmuck des Bakchos.

Neben ἀμπελόεις erscheint auch hier wieder der Efeu, und zwar in Verbindung mit dem Epitheton οἴνοψ (οἴνοπα [...] ἐλικώδεα κισσὸν [Nonn. *D.* 7,327]),⁶⁶ auch Keltertrog (παρὰ γείτονι ληνῶ [334]) und Traube (βότρυν [339]) werden in der Folge genannt. Ergänzt wird das Bild durch das bereits in der Zeus-Rede zu findende Adjektiv φιλεῖον (Nonn. *D.* 7,92 und 335), das in Nonn. *D.* 7,335 noch besonders herausgehoben wird, wenn im selben Vers auch das Simplex εὔιον gesetzt ist. Die Weinrebe, die in der Rede des Göttervaters eindeutig vom altbewährten göttlichen Nektar geschieden ist (Nonn. *D.* 7,76–78), wird genauso wie an der Stelle mit Eros und seinem Pfeil (135) mit der göttlichen Sphäre in Verbindung gesetzt. Durch die Wortverbindung νεκταρέης [...] ὀπώρης (338) wird das neue Getränk erhöht und erhält gleichsam göttlichen Status. Als Abschluss der Szene um Zeus und Semele taucht das bereits aus der Passage mit Eros bekannte Epitheton ἀμπελόεις abermals auf (ὄρχατος ἀμπελόεις Σεμέλης περιδέδρομεν εὐνήν [Nonn. *D.* 7,345]). Die an der Verbindung der beiden freudig Anteil

⁶⁶ Οἴνοψ und κισσός werden wenige Verse später bei der Beschreibung des Thyrsos erneut begegnen (οἴνοπι κισσῶ [Nonn. *D.* 7,341]).

nehmende Natur lässt hier einen ganzen Garten von Weinstöcken sprießen, obwohl die eigentliche Genese der Pflanze noch nicht vollzogen ist: Nonnos kommt es dabei keineswegs auf den exakten (chrono)logischen Zusammenhang an, sondern auf die dionysische Stimmung, mit der die Episode um Zeus und Semele ausgestattet werden soll.

Schließlich erscheint das Adjektiv ἀμπελόεις an einer weiteren Stelle vor der Ampelos-Episode: Im 9. Buch macht die Amme Mystis das Kleinkind Dionysos mit dem Instrumentarium des bakchischen Kultes vertraut (Nonn. *D.* 9,111–131).⁶⁷ Neben einem Tamburin (ρόπτρον [116]), Zimbeln (κύμβαλα [117]), einer Fackel (φλόγα πεύκης [118]), dem bakchischen εὐοῖ-Ruf (εὖιον [119]), den Hirschkalbfellen (δέρματα νεβρῶν [126]), der „mystischen Truhe“ (μύστιδα κίστην [127]) und einer Schlangenbinde (εἰλικόεις δὲ δράκων [130]; ὀφιδέϊ κάμπτετο δεσμῶ [131]) stellt Mystis für Dionysos zum ersten Mal auch Efeutrauben (κόρυμβος [120 und 123])⁶⁸ und Weinranken zur Verfügung (120–124):

πρώτη καμπύλον ἄνθος ἀναδρέψασα κορύμβων
 ἄπλοκον ἀμπελόεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῶ.
 Αὕτη δ' ἔπλεκε θύρσον ὁμόζυγον οἴνοπι κισσῶ,
 ἀκροτάτῳ δὲ σίδηρον ἐπεσφήκωσε κορύμβῳ
 κευθόμενον πετάλοισιν, ὅπως μὴ Βάκχον ἀμύξει.

120

(120) Zum ersten Mal pflückte sie die gekrümmte Blüte von Efeutrauben und umwand das ungeflochtene Haar mit dem Band aus Weinlaub. Sie selbst flocht einen Thyrsos, zusammgebunden mit weinfarbenem Efeu, und band ein Eisen an die Spitze des Efeubüschel, verdeckt von Blättern, damit es Bakchos nicht steche.

Das Adjektiv ἀμπελόεις dient – zusammen mit den anderen Attributen der dionysischen Sphäre – gleichsam als Siegel und Marke für die wichtigsten Stationen auf dem Weg, den Dionysos zur Erlangung seines vollwertigen Status zurücklegen muss. Die erste Station bildet die Prophezeiung der Geburt des Gottes durch Zeus im 7. Buch, gefolgt von der Episode aus seinen Kindheitstagen um die Erzieherin Mystis und die erstmalige Konfrontation des Dionysos mit seinem eigenen Kult. Nonnos setzt dieses Adjektiv gezielt im Hinblick auf die Konzeption seines Epos ein, es taucht ab Buch 11 regelmäßig auf und wird für unterschiedliche Figuren und Sachverhalte verwendet, denen allen die Zugehörigkeit zum dionysischen Einflussbereich gemeinsam ist. Mit ἀμπελόεις werden nicht nur die Weinpflanze und sämtliche ihr zuzurechnenden Erscheinungsformen, Merkmale und Funktionsbereiche charakterisiert, sondern auch

⁶⁷ Zur Mystis-Szene siehe García-Gasco (2014).

⁶⁸ Beim Wort κόρυμβος handelt es sich um ein homerisches *hapax legomenon*, vgl. στεῦται γὰρ νηῶν ἀποκόψειν ἄκρα κόρυμβα (Hom. *Il.* 9,241), hier mit der Bedeutung „Spitze“, „Bug“. Zur Doppelbedeutung des Wortes, das auch „Efeutrauben“ bedeuten kann, siehe den Eintrag kappa, 991 im Lexikon des Photios: τὴν ἀκρόπολιν διὰ τὸ ὕψος, καὶ ὁ τοῦ κισσοῦ / κόρυμβος ἄκρος γάρ, vgl. Chrétien (1985) 110.

das dionysische Personal, vor allem aber Dionysos selbst.⁶⁹ Nonnos richtet seine etymologischen Wortspiele auf die erzähltechnische Konzeption seiner Geschichte aus, indem er die Bedeutung des Namens Ampelos mit seinem Träger verknüpft. Der Name charakterisiert nicht nur den Satyrn, sondern auch den Gott Dionysos, in diesem einen Wort ist die gesamte Narration enthalten und wird gleichsam vorweggenommen.⁷⁰

Anlässlich der Geburt der Weinpflanze wird ἀμπελόεις in den allgemeinen nonnianischen Wortschatz aufgenommen und regelmäßig verwendet. Die wenigen Male, die Nonnos das Adjektiv vor der Ampelos-Episode einsetzt, sind vom Dichter bewusst gewählt, um gezielt auf den Höhepunkt der Erzählung hinzuarbeiten. Durch den Einsatz der Wörter ἄμπελος und ἀμπελόεις wird eine der wichtigsten Passagen im Epos vorbereitet: die Metamorphose des Ampelos und die Entstehung des Weines.⁷¹ Dieses Ereignis bildet die Voraussetzung für alle weiteren Stationen auf Dionysos' Weg in den Olymp, der Mythos Ampelos wird im Spannungsfeld zwischen Leben und Tod angesiedelt. Die neue Pflanze verfügt über Charakteristika, die auf das tragische Schicksal der Satyr-Figur zurückverweisen, die Verwandlung in Pflanze und Getränk ermöglicht

69 Mit dem Adjektiv ἀμπελόεις werden Weinrebe (Nonn. *D.* 11,166; 14,102; 19,93; 21,140; 42,402; 47,71), Weintrauben (11,516; 12,102; 45,146), Efeu (12,181, 292, 317; 17,263, 352; 19,130; 20,296; 27,206; 30,199; 35,339, 360), Garten (12,186; 42,278, 522), Hecke (16,272), Gärtner (43,85), Schössling (21,29; 24,32f.; 44,241), Wein (14,255; 18,125; 19,56), der Sirius (43,171) und verschiedene Gegenstände wie Kopfbinde (29,267; 37,314; 47,525), Haare (36,156), ein Geschenk (41,6), Geruch (25,297), ein Seil (18,188) und der Himmel (31,242) bedacht, ebenso wie Wörter des Kampf-Kontexts wie z. B. „die wilde Raserei im Kampf“ (ἀμπελόεσσαν ἐννῶ [21,298; 41,13]), die Weinranken werden als „Vorkämpfer“ bezeichnet (ἀμπελόεις νίκησεν ἔλιξ πρόμος [36,374]), und Wurfgeschosse sind mit Weinranken versehen (14,354, 394; 17,296; 29,231; 30,259; 43,322; 45,14). Das Adjektiv erhalten auch einzelne Figuren: Ambrosia (21,39 und 53) und Gigarto (21,77), mit Abstand am häufigsten Dionysos (ἀμπελόεις Διονύσω [12,252; 13,469]; ἀμπελόεντος [...] Διονύσου [14,328; 46,70]; ἀμπελόεις Διόνυσε [22,90; 25,326]; Ἄμπελον ἡμερόντα σὺν ἀμπελόεντι Λυαίῳ [12,153]; ἀμπελόεντι Λυαίῳ [19,51; 41,421]; ἀμπελόεις μὲν / Βάκχος [19,8f.]; ἀμπελόεις τότε Βάκχος [46,148]; ἀμπελόεντι [...] Βάκχῳ [43,68]; θεὸς ἀμπελόεις [14,284; 20,11; 21,287; 29,302; 37,103; 42,40; 43,377; 48,974]; θεὸν ἀμπελόεντα [20,308]; δαίμων δ' ἀμπελόεις [40,91]; δαίμονος ἀμπελόεντος [46,144]; νυμφίος ἀμπελόεις [48,646]; λόφον [...] καὶ ἀμπελόεντα τελέσσω [27,180f.]; τὸν ἀμπελόεντα τελέσσω [44,154]). – Ἄμπελόεις findet sich seltener auch in der *Paraphrase*: ἀμπελόεν πέδον (Nonn. *P.* 4,16); ἐν ἀμπελόεντι φυτῶ (15,11); ἀμπελόεν μίμημα (15,21); ὃ δὲ φλογέω πυρρὸς ἀτμῶ / καίεται ἀμπελόεντας ἐμοῦς ὄρηκας ἐάσας (15,25f.). – Vgl. Hom. *Il.* 2,561; 3,184; 9,152 und 294.

70 Zur narrativen Funktion von Etymologien vgl. Tsitsibakou-Vasalos (2007) 6: „These techniques, in addition to their serviceability as mnemonic aids in an orally composed and performed poetry, also allow poetic etymology to emerge as a narrative factor that pulls together the strings of the story and promotes its deployment. Etymology targets the lexical and thematic unification of the poetic work“; vgl. auch Skempis u. Ziogas (2009) 213–215, hier: 214: „Etymology is compressed narrative, and unpacking the etymological potential of a word is to deploy its narrative force (vis).“

71 Nicht nur ἄμπελος und ἀμπελόεις haben narrative Funktion, sondern auch andere Wörter der dionysischen Sphäre, die ebenfalls nur selten vor der Ampelos-Episode zu finden sind: βότρυς (Nonn. *D.* 1,33 und 528; 7,87 und 339; außerdem lediglich einmal in der *Paraphrase*, vgl. Nonn. *P.* 15,3), βοτρυδόν (Nonn. *D.* 2,197), κισσός (7,100, 132 und 327; 8,10 und 12; 9,122 und 263), κισσῆεις (9,12) und κισσώδης (1,17).

es dem Jüngling, über seinen Tod hinaus Geliebter des Gottes zu bleiben.⁷² Tod und Auferstehung des Satyrn spiegeln zudem konstituierende Elemente dionysischen Kultes: So wie Ampelos stirbt und wiederaufersteht, so wie die Trauben sich durch Keltern zu ihrer neuen Erscheinungsform, dem Wein, wandeln, so erlangt Dionysos-Zagreus in Gestalt des Dionysos-Bakchos erneut das Leben. Die Wiedergeburt des Ampelos steht für die Wiederauferstehung des Dionysos sowie allgemein für den Sieg des Lebens über den Tod.⁷³

Um seiner Ampelos-Figur stärkeres Profil zu verleihen und deren Schicksal auszugestalten, greift Nonnos zudem auf die narrative Technik der Synkrisis zurück, die dem rhetorischen Standardrepertoire zuzurechnen ist und in den antiken Hand- und Übungsbüchern zur Rhetorik ausführlich erläutert wird. Der Dichter macht sich bekannte Jünglinge und Götterliebende aus der Mythologie zunutze und diese durch vergleichende Gegenüberstellung zu einem Charakterspiegel für seinen Ampelos.

72 Vgl. Forbes Irving (1990) 136.

73 Vgl. Egetashvili (2013) 323f.

Kapitel 4.

Literarische Transformationen – Ampelos im Spiegel mythologischer Dichtung

*Es wird von Beroe der schönen viel gesagt,
Die auch Neptuno lieb, wie sehr sie dir behagt.
Wie Ampeli gelb' haar von Zephyrus getrieben
Dein unerlescht gemüth beweget hat zum lieben.
Wie daß dir durch den Stier und seinen grimmen todt,
Dadurch er weggerafft, erregt ward weh und noth.*

*Du hast das gülden' Haar von Ampelus genommen,
Verendert in die pflantz' auß der der wein herkommen:
Durch welches zue der Stund das Elend Weh und schmerz
Und leidige verdruß verließ dein traurig Hertz.*

Martin Opitz¹

4.1 Ampelos zwischen Tradition und Innovation

Für die Ampelos-Erzählung komponiert Nonnos eine Figur, die – außer in wenigen literarischen und bildlichen Zeugnissen – in der mythologischen Überlieferung nicht greifbar ist. Dafür, dass es sich dennoch nicht um eine völlig freie Erfindung handelt, spricht die Zusammenstellung und Anwendung wohlbekannter Motive und Motivelemente: Ampelos ist ein Satyr im Gefolge des Dionysos, der in seiner strahlenden Schönheit unerreichte Liebhaber des Gottes, der so weit geht, dass er sich göttliche Unsterblichkeit anmaßt, indem er sich in bakchischer Kleidung zeigt, und der als Konsequenz dieser Hybris mit dem Tode bestraft wird. Sein gewaltsamer Tod durch den Stier, das dionysische Lebewesen *par excellence*, und seine Wiederauferstehung in neuer Daseinsform macht Ampelos zu einem Grenzgänger zwischen irdischer und göttlicher Sphäre: Durch Metamorphose wird er ein Teil des Gottes selbst, in dem er durch dessen Epitheton ἀμπελόεις weiterlebt. Selbstständig und souverän agiert er lediglich ein einziges Mal, wo er an den Göttern Dionysos und Selene Hybris begeht und so selbst zum Urheber seines tragischen Schicksals wird.

Dennoch sind bei aller Originalität und Gestaltungsfreiheit des Dichters Ampelos' hybrides Verhalten und zwangsläufiges Scheitern symptomatisch, ja topisch: Der junge Satyr erinnert an den Typus des männlichen, jugendlichen Göttergeliebten, der durch seine herausragende Schönheit die Aufmerksamkeit eines Gottes erregt, zu dessen Geliebten avanciert, aufgrund eines Fehltritts sein Leben verliert und letztlich zu den Unsterblichen aufsteigt. Beispiele für derartige Schicksale finden sich bereits

¹ Opitz (1622).

bei Homer, in der frühgriechischen Lyrik und in der hellenistischen Dichtung. Der Dichter aus Panopolis nimmt häufig wörtliche Anleihen bei Autoren aus allen Phasen der griechischen Dichtung, oftmals überträgt er auch Szenen, Themen und Motive und passt diese in den Kontext seines Epos ein. Seine in der literarischen Tradition blass und farblos erscheinende Ampelos-Figur schöpft der Dichter nur auf den ersten Blick aus dem literarischen Nichts, vielmehr bietet er eine große Zahl an mythischen Figuren zur Gegenüberstellung mit seinem Satyrn auf, wobei er die Parallelfikturen mit Bedacht auswählt und nichts dem Zufall überlässt: Für jede der aus der antiken literarischen Tradition geläufigen Gestalten lässt sich zumindest eine Gemeinsamkeit festmachen, durch die eine direkte Verbindungslinie zu Ampelos' Schicksal gezogen werden kann.² Dieselben Thematiken und Motive erscheinen in immer wieder unterschiedlichen Kontexten, aber mit voneinander abweichenden Schwerpunktsetzungen. Die Entsprechungen der Vergleichspunkte erlauben eine Systematisierung der Figuren in fünf Themengruppen: (1.) Figuren, die sich durch Göttlichkeit und Unsterblichkeit auszeichnen, (2.) Götterliebende von außergewöhnlicher Schönheit, (3.) Figuren, die mit Hybris und Tod, (4.) Metamorphose und Wiederauferstehung sowie (5.) mit einer Pflanze oder einem daraus gewonnenen Produkt in Zusammenhang stehen.

Am Bauplan des Charakterprofils des Ampelos, welches sich in den *Dionysiaka* beinahe zur Gänze aus der Gegenüberstellung mit anderen, wohlbekannteren mythischen Gestalten speist, werden die literarischen Techniken und poetischen Prinzipien des spätantiken Dichters greifbar. Im Folgenden gilt es zunächst zu demonstrieren, wie Ampelos mit diesen Figuren abgeglichen wird, um so dessen Charakterzeichnung herauszuarbeiten und den in der mythisch-literarischen Tradition weitgehend unbekannteren Satyrn genauer zu umreißen und fassbar zu machen. Darüber hinaus soll Nonnos' poetische Verfahrensweise im Hinblick auf die Konzeption und Präsentation dieser Vergleichsfiguren beleuchtet werden: Welche Figuren dienen Ampelos zum Vergleich, und worin bestehen die Vergleichspunkte? An welchen Autoren orientiert sich Nonnos bei seinen Übernahmen, und in welcher Weise modifiziert und adaptiert er diese Vorbilder für seinen neuen Kontext? Wie fügen sich die einzelnen Vergleiche in die neue Erzählung um Ampelos ein? Lässt sich gar ein Netz aus lexikalischen und motivischen Bezügen aufspannen, für welches die Vergleichsfiguren als Knotenpunkte des narrativen Designs dienen?

² Die hohe Dichte an Vergleichsfiguren, die Nonnos für Ampelos heranzieht, lässt das rhetorische Genus der Synkrisis durchscheinen. Der in der klassischen παιδεία geschulte spätantike Dichter verfügte demnach über profunde Kenntnisse in der Rhetorik und benutzte rhetorische Gesetzmäßigkeiten und Stilprinzipien für das poetische Konzept seines Dionysos-Epos. Zum Einfluss der unterschiedlichen rhetorischen Genera auf die *Dionysiaka* vgl. Kap. 6, zur Synkrisis im Besonderen siehe Kap. 6.3. – Zu den Vergleichsfiguren für Ampelos siehe auch Carvounis (2016).

4.2 Ampelos und die Götter

Ampelos wird zunächst vier Göttern gegenübergestellt und in der ersten Rede des Dionysos in Nonn. *D.* 10,196–216 mit drei dieser Götter verglichen: Eros (Nonn. *D.* 10,198–200), Hermes (203f.) und Apoll (205–207).³ Der augenscheinlichste Vergleichspunkt ist die Göttlichkeit der Figuren, die auf Ampelos übertragen und über die ihnen zugeschriebenen Attribute zum Ausdruck gebracht wird, wobei gleichsam *ex negativo* Ampelos als flügelloser Eros (ἄπτερος)⁴ ohne Pfeile (βελέων δίχα) und Köcher (νόσφι φαρέτρης) gezeigt wird (Nonn. *D.* 10,199). Ampelos' Flügellosigkeit wird im Folgenden erneut aufgegriffen, und zwar im Vergleich mit Hermes, der durch „leichte Flügel“ (πτερά κοῦφα)⁵ und „luftige Füße mit Sandalen“ (ἔμπνοα ταρσὰ πεδίων)⁶ kenntlich gemacht wird (Nonn. *D.* 10,204). Das Thema Pfeil und Bogen wird auch im Vergleich mit Apoll weiterverfolgt (δίχα τόξου, „ohne Bogen“ [Nonn. *D.* 10,206]). Wenngleich der Angesprochene über keines dieser Attribute verfügt, erhält er doch göttlichen Status zugesprochen, ja er übertrifft die genannten Götter, wenn er sogar ohne Erkennungszeichen in seiner Göttlichkeit sichtbar wird. Die Kombination von Attributlosigkeit und göttlicher Wirkkraft nimmt zudem die Fähigkeiten des Dionysos in den Indien-Kämpfen vorweg, der ohne besondere Kampfausrüstung dennoch seine verheerende göttliche Macht zum Einsatz bringt.

Durch den Vergleich mit den drei Göttern wird Ampelos mit außergewöhnlicher Schönheit und Jugend versehen. Jugendlichkeit ist für alle drei Götter signifikant, insbesondere für Apoll, der stets mit langem, offenem Haar gezeigt wird, so auch hier bei Nonnos: Φοῖβος ἀκερσεκόμης κεχάλασμένα βόστρυχα σείων (Nonn. *D.* 10,207); direkt mit Apoll wird Ampelos verglichen, wenn er in Nonn. *D.* 10,205 ebenfalls mit wallenden Haaren erscheint (ἄτμητον ἐπήγορον αὐχένι χαίτην).⁷ Nonnos bedient sich bei der Charakterisierung des Gottes Apoll traditioneller Diktion: Das Epitheton ἀκερσεκόμης ist für Apoll seit Hom. *Il.* 20,39 belegt und seither dem gängigen poeti-

³ Zu Hermes in den *Dionysiaka* siehe Fayant (1998).

⁴ Das Adjektiv ἄπτερος, „flügellos“, findet sich viermal in den *Dionysiaka*, vgl. Nonn. *D.* 4,87 und Nonn. *D.* 35,239 von Hermes und Nonn. *D.* 47,658 von Dionysos, sowie einmal in der *Paraphrase*, vgl. Χριστὸς ἔσω μεγάροιο θορῶν ἀνεμῶδει ταρσῶ / ἄπτερος, ἀγχιθέων ἀνεφαίνετο μέσσοσ ἐταίρων (Nonn. *P.* 20,119f.). Die Angleichung des Geliebten an einen flügellosen Eros ist ein Motiv der erotischen Literatur, vgl. *AP* 12,75–78; *Ov. met.* 4,321; Nonn. *D.* 4,238–241. Für Nonnos ist Eros für gewöhnlich mit Flügeln ausgestattet, vgl. Chrétien (1985) 145 Anm. ad 199; zu den Epitheta für Eros in den *Dionysiaka* siehe Martínez (2007) 78f. – Die in Nonn. *D.* 10,200 genannte Aphrodite als mutmaßliche Mutter des Ampelos hebt die Vergleichspunkte Schönheit und erotische Ausstrahlung zusätzlich heraus.

⁵ Die Wortverbindung πτερά κοῦφα findet sich in A. R. 4,601 (von einem Vogel) und 771 (von Iris) sowie mehrmals bei Nonnos, vgl. Nonn. *D.* 2,126; 4,2 u. ö.; Jo. Gaz. 1,352; vgl. auch in christlichem Zusammenhang: Synes. *hymn.* 1,700; Chrys. *hom.* 2,1,52 in *Is.* 6,1 (Dumortier).

⁶ Bei ταρσὰ πεδίων handelt es sich um eine nonnianische Formel – vgl. Nonn. *D.* 9,93; 11,490; 20,103; *P.* 9,174 –, die an die homerische Junktur καλὰ πέδιλα erinnert, vgl. Hom. *Il.* 2,44; 10,22 u. ö.

⁷ Zu αὐχένι χαίτην vgl. A. R. 4,1366 (von einem Pferd); Nonn. *D.* 1,318; 6,7 und 184; 37,122 u. ö.; Opp. C. 3,255; Jo. Gaz. 2,19.

schen Wortschatz zugehörig.⁸ Auch für die „traubenförmigen Locken“ greift Nonnos auf ein Vorbild zurück: Auf die Landung der Argonauten an der Tyneïschen Insel folgt die Epiphanie Apolls, der durch „goldene und traubenförmige Haarlocken“ (χρύσειοι [...] πλοχομοὶ βοτρυόεντες [A. R. 2,676 f.]) sowie Bogen und Köcher (βιόν und ἰοδόκη [A. R. 2,678 f.]) kenntlich gemacht wird. Vor dem Hintergrund der Stellen in der *Ilias* und in den *Argonautika* bietet Nonnos gleichsam die Epiphanie seines Satyrn Ampelos, der nun zum ersten Mal in den *Dionysiaka* in Erscheinung tritt und dessen vorherbestimmte Unsterblichkeit durch subtile intertextuelle Anspielungen von Beginn an betont wird.

Nonnos formt den Satyrn nach dem Ausschließungsprinzip, ihm gelingt durch die katalogartige Aufzählung, was Ampelos nicht ist, eine erste Annäherung an sein Wesen. Der Dichter schreibt dem Satyrn Schönheit, Jugend und Göttlichkeit zu, indem er sich vertrauter Elemente und Gemeinplätze der griechischen Dichtung bedient. Mit den bewusst gewählten wörtlichen Zitaten und der Anlehnung an die epische Formensprache knüpft der spätantike Dichter an seine Vorgänger an, zeigt Vertrautes jedoch in neuem Licht, indem er die Inhalte der zugrunde liegenden Textstellen in einen veränderten Kontext setzt und mit dionysischem Sinngehalt füllt.

Dionysische Kultelemente scheinen auch dort durch, wo Ampelos anderen Göttern gegenübergestellt wird, etwa bei einem Vergleich des Satyrn mit Apoll und Pan anlässlich des Syrinxspiels, das Ampelos für Dionysos zum Besten gibt (Nonn. *D.* 11,103–112); der Vergleich im engeren Sinn findet sich in Nonn. *D.* 11,111 f.:

ὤμοσε καὶ Κρονίδην, ὅτι τηλικόν ὕμνοπόλος Πάν
οὐ ποτε ῥυθμὸν ἄεισε, καὶ οὐ λιγύφωνος Ἀπόλλων.

Er schwor auch beim Kroniden, dass auch der Hymnensänger Pan niemals einen solchen Rhythmus sang und auch nicht der hellstimmige Apoll.

Der Vergleichspunkt liegt in der Kunstfertigkeit der musischen Darbietung und zielt abermals auf Ampelos' Göttlichkeit ab, wenn Dionysos selbst seinen Schützling für fähiger als die eigentlich dafür zuständigen Götter hält. Auch dieser Vergleich ist eng an die dionysische Sphäre gebunden: Die Melodie, die Ampelos hier auf der Syrinx anstimmt (σύριζεν [Nonn. *D.* 11,104]), übertrifft sowohl die Hymnen des Pan als auch die Musik Apolls. Die neue, dionysische Kultmusik unterscheidet sich somit grundlegend von der bukolischen Hirtendichtung, für die Pan Sinnbild ist, sowie auch von geläufigen musischen Ausdrucksformen, repräsentiert durch den Gott Apoll mit „hell tönender Stimme“.⁹ Nonnos dient der Vergleich des Ampelos mit bereits etablierten

⁸ Vgl. *h. Hom.* 3 *Ap.* 134; *Hes. Fr.* 171,8 Merkelbach u. West; *Pi. P.* 3,14; *Pi. I.* 1,7, vgl. Chrétien (1985) 145 Anm. ad 207; Gigli Piccardi (2003) 705 Anm. ad 198–207. – Zu κεχλασμένα βόστρυχα σείων, „die offenen Haarlocken schüttelnd“, vgl. Nonn. *D.* 4,137; 17,187; 18,144; 19,203; 31,3; 43,25 f.; 46,8 f.; 46,141.

⁹ Zum Adjektiv ὕμνοπόλος vgl. *Nic. Alex.* 629; Nonn. *D.* 16,307 ebenfalls von Pan, siehe dazu Gonnelli (2003) 254 Anm. ad 306–338; zu λιγύφωνος siehe Nonn. *D.* 26,213; *Hom. Il.* 19,350; λιγύφωνον

Göttern dazu, den neuen Gott Dionysos und seinen Kult gegenüber diesen aufzuwerten und den Protagonisten seines eigenen Epos, den Weingott, ins rechte Licht zu rücken.

Die Göttlichkeit des Satyrn wird insbesondere im Vergleich mit Gottheiten und Gestalten der Mythologie thematisiert, die eine besondere Affinität zu Licht und Glanz aufweisen.¹⁰ Ampelos wird je einmal mit der Mondgöttin Selene, dem Sonnengott Phaethon-Helios und Phosphoros, dem Morgenstern, verglichen. Das bereits aus der Eingangsszene um die im Fluss spielenden Satyrn (Nonn. *D.* 10,139–174) geläufige Glanz-Motiv wird im Folgenden zu einem Schlüsselmotiv.¹¹ Die Licht- und Glanztopik nimmt Dionysos' Göttlichkeit ebenso vorweg wie die Satyrn, die zu seinem künftigen Kultpersonal gehören werden. Auch Ampelos wird mit göttlichem Glanz bedacht, und zwar zweimal in seinem Porträt (Nonn. *D.* 10,175–192): καὶ σέλας ἠκόντιζε λιπόσκιος, οἷά τε λάμπει / μεσσοφανῆς νέφος ὑγρὸν ἀνασχίζουσα Σελήνη (10,186 f.) und εἰ δὲ βοογλήνων φαέων εὐφεγγεῖ κύκλω / ὀφθαλμοὺς ἐλέλιζεν, ὄλη σελάγιζε Σελήνη (191 f.). Auffallend ist hier der mehrmalige Vergleich mit Selene. Nicht nur ihr Name fällt zweimal innerhalb von sechs Versen, Nonnos konstruiert ein regelrechtes etymologisches Wortspiel: Die Wörter σέλας bzw. σελαγίζω bilden einen paronomastischen Gleichklang mit dem Namen Σελήνη.¹² Die Verknüpfung von Ampelos mit der Göttin wird verstärkt durch die beiden Adjektive ἀκροφανῆς (Nonn. *D.* 10,185) und μεσσοφανῆς (187), die beide Male auf den Satyrn bezogen sind, in ihrem ursprünglichen Sinne jedoch die verschiedenen Mondphasen bezeichnen.¹³ Die Mondsichel (ἀκροφανῆς) und der Halbmond (μεσσοφανῆς) werden am Ende von Ampelos' Porträt durch den Vollmond komplettiert (ὄλη σελάγιζε Σελήνη [Nonn. *D.* 10,192]). Die angedeuteten Phasen des Mondes verweisen auf das Wachstum der Weinpflanze, in die

ἑταίρην (*h. Hom.* 4 *Merc.* 478; *Hes. Th.* 275, 518), λιγύφωνος (*Theoc.* 12,7), Μούσας [...] λιγυφώνους (*Orph. H.* 77,2), λιγύφωνον αἰοδήν (*Orph. A.* 5; *Colluth.* 1,24).

10 Farben-, Glanz- und Lichtmotivik sind auch wesentliche Elemente in der hellenistischen Dichtung, vgl. Hughes Fowler (1989) 17–20.

11 Vgl. Vian (1995) 156.

12 Zu Nonnos' Vorliebe für Etymologien vgl. Accorinti (1995–1996).

13 Vgl. Stegemann (1930) 39; Chrétien (1985) 144 Anm. ad 192. Das Adjektiv ἀκροφανῆς findet sich insgesamt siebenmal in den *Dionysiaka*, stets als erstes Wort im Vers, z. B. ἀκροφανῆς πόρφυρε ῥόδον διδυμόροϊ ταρσῶ (Nonn. *D.* 11,378); außer bei Nonnos nur noch in *Peripl. M. Rubr.* 42,7 (2. Jh. n. Chr.) und *Jo. Gaz.* 1,278. – Beim Adjektiv μεσσοφανῆς („in der Mitte erscheinend“) handelt es sich um ein Wort, das ausschließlich bei Nonnos zu finden ist, 14-mal in den *Dionysiaka* (Nonn. *D.* 1,252; 2,636; 3,138; 5,184; 10,187, 412; 17,12; 18,112; 21,229, 284; 28,263; 33,75; 38,247; 43,285) und zweimal in der *Paraphrase* (Nonn. *P.* 6,7; 18,22). Am Beginn von Nonn. *P.* 6 setzt sich Jesus mitten unter seine Jünger (μεσσοφανῆ δὲ ἐξόμενον). Von besonderem Interesse ist die Stelle Nonn. *P.* 18,22–24, wo ein Windlicht eines der Verschwörer um Judas beschrieben wird; die Szene spielt in einem Jesus und den Jüngern vertrauten paradiesisch anmutenden Garten (μεσσοφανῆς ὄθι λύχνος ὁμοζυγέος διὰ κόλπου / ὄξυ φάος πολυωπὸν ὑπὸ σκέπας ἔκτοθι πέμπων, / ἀκροφανῆς σελάγιζε πολυσχιδῆς ἀλλόμενον πῦρ); vgl. auch Nonn. *P.* 18,22 und 24; *Livrea* (1989) 120 f. – Zum Bild des halb sichtbaren Mondes vgl. A. R. 4,1479 f.; *Verg. Aen.* 6,453 f.; *Hld.* 5,8,5; *Q. S.* 1,147–149; zum zwischen den Wolken erscheinenden Mond vgl. *Hom. Il.* 8,555–559 und *Q. S.* 1,37–40.

zukünftiger Ruhm durch die hymnischen Darbietungen des Thebaners ihm zu Ehren prophezeit wird (Nonn. *D.* 12,147–153).¹⁹

Die Darstellung des Satyrn im 10. Buch der *Dionysiaka* ruft das Porträt des Kadmos aus der 4. Pythischen Ode Pindars in Erinnerung (Pi. *P.* 4,79–100). Der vor Pelias erstmals erscheinende Kadmos wird, ähnlich wie Ampelos, mit langen, glänzenden Haarlocken bedacht, die auf den Rücken fallen: οὐδὲ κομᾶν πλόκαμοι κερθέντες ὦχοντ' ἀγλαοί, / ἀλλ' ἅπαν νῶτον καταίθυσσον (Pi. *P.* 4,82f.). Analog zu Ampelos ist auch für Kadmos das Motiv Glanz gegenwärtig, außerdem lässt sich ein intertextueller Bezug zwischen den *Dionysiaka* und der pindarischen Ode festmachen: Das Verb καταίθυσσω („herabwallen“) ist für die antike griechische Literatur ausschließlich bei Pindar belegt (Pi. *P.* 4,83; 5,11), wovon in Nonn. *D.* 10,184 mit dem nonnianischen *hapax legomenon* συναιθύσσω eine Variante geboten wird.²⁰ Die Anknüpfung an Pindar erfolgt somit auf zwei Ebenen, über besonders distinguierte wörtliche Anklänge sowie über motivische Bezüge. An das Porträt des Kadmos schließt die Rede eines anonymen Beobachters an, der sich Fragen über die Identität des fremden Ankömmlings stellt (Pi. *P.* 4,86–100): Um welchen Gott oder Heros könnte es sich handeln? Etwa Apoll, Ares oder gar Otos, Ephialtes oder Tityos? Dasselbe rhetorische Schema bietet die Dionysos-Rede in Nonn. *D.* 10,193–216. Zudem scheint auch bei Pindar eine Verbindung des Kadmos zur dionysischen Sphäre zu bestehen: Die Tatsache, dass Kadmos an der Pindar-Stelle mit einem Pantherfell bekleidet ist (ἀμφὶ δὲ παρδαλέα στέγετο φρίσσοντα ὄμβρους [Pi. *P.* 4,81]), erinnert an die dionysische Aufmachung, die in den *Dionysiaka* allgegenwärtig ist und in der sich auch Ampelos zeigt (Nonn. *D.* 11,56–70,

19 Zur Rede der Atropos vgl. S. 167 f. – Ähnlich wie bei Nonnos wird auch für den Stil der pindarischen Dichtungen das Prinzip der ποικιλία formuliert, siehe dazu Lindsay (1965) 380–383; Richardson (1985) 385 f., 396 f.; García-Gasco (2007) 27 und Hernández de la Fuente (2008) 44. Bei Nonnos finden sich auch Themen und Motive, die aus der Dichtung Pindars geläufig sind, so etwa die Metapher des vegetativen Wachstums für die Jugendlichkeit des Dionysos (ἦνθεε μήκος ἔχων [Nonn. *D.* 10,141]), die bereits in Pi. *P.* 9,109 f. zu finden ist (χρυσοστεφάνου δέ οἱ Ἥβας / καρπὸν ἀνθήσαντ' ἀποδρέψαι), vgl. dazu auch Nonn. *D.* 15,170 und 204; die Horen als Göttinnen der Vegetation und des Wachstums (καὶ ἠόνας ἔστερον Ἵραι [Nonn. *D.* 10,173], Ἵραι πολυάνθεμοι [Pi. *O.* 13,17]); die rote Farbe der Rose (ρόδα φοινίσσοντα [Nonn. *D.* 11,176], φοινικέοισιν ἄνθησεν ρόδοις [Pi. *I.* 4,18]); das Motiv der Reue über die eigene Unsterblichkeit (Nonn. *D.* 11,325–327 für Dionysos und Ampelos und Pi. *N.* 10,75–85 für Kastor und Polydeukes); die sorgenlösende und therapeutische Wirkung des Weines (Nonn. *D.* 12,258 und Pi. *Fr.* 124,2–6 sowie *Fr.* 248; Nonn. *D.* 12,291 und Pi. *Fr.* 52d,25 f.); für weitere mögliche Anlehnungen an Pindar vgl. ἐναγώνιος Ἑρμῆς (Nonn. *D.* 10,337) ~ ἐναγώνιος Ἑρμᾶς (Pi. *P.* 2,10); μνηστῆρας ἀγώνος (Nonn. *D.* 10,386) ~ μναστήρ' ἀγώνων (Pi. *P.* 12,24) und μναστήρα (Pi. *N.* 1,16); σύριγξ ἠδυέπεια (Nonn. *D.* 10,390) ~ ἄδουπέης τε λύρα (Pi. *O.* 10,93); Nonn. *D.* 11,373–376 (Jugendlichkeit) ~ παρθενῆϊοις παίδων τ' ἐφίξοισα γλεφάρους (Pi. *N.* 8,2); φθινοπωρίς (Nonn. *D.* 11,513 f.) ~ φθινοπωρίς, Pi. *P.* 5,120; πυριτρεφών [...] ἵππων (Nonn. *D.* 12,12) ~ πῦρ πνεόντων ἀργὸς ἵππων (Pi. *O.* 7,71); δρόσον (metaphorisch [Nonn. *D.* 12,289]) ~ ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσῳ (Pi. *O.* 7,2), siehe zu den angegebenen Stellen in den *Dionysiaka* die Kommentare von Chrétien (1985) und Vian (1995) *ad loc.*

20 Vgl. Nonn. *D.* 43,295 und 346; zu αἰθύσσω: 1,31 und 187; 4,2 u. ö., vgl. auch Chrétien (1985) 143 *ad loc.*

bes. 60–63). Dionysos' Großvater nimmt in den ersten Büchern der *Dionysiaka* eine prominente Rolle ein, der gemeinsame Kampf mit Zeus gegen Typhon, die Hochzeit mit Harmonia und seine Rolle als Kulturbringer in Griechenland bilden die Voraussetzungen für das Kommen des Weingottes.

Ein Nachhall pindarischer Dichtung findet sich möglicherweise auch im Vergleich mit dem Morgenstern, den Nonnos für Ampelos zieht und der gleichfalls in der 4. Isthmischen Ode Pindars auftaucht (Pi. I. 4,23 f.):²¹

ἀλλ' ἀνεγειρομένα χρώτα λάμπει,
Ἄσφορος θαητός ὡς ἄστροις ἐν ἄλλοις,

Aber erweckt strahlt sie an ihrem Leib, wunderbar anzusehen wie der Morgenstern unter den anderen Sternen.

Bei der Vergleichsstelle in den *Dionysiaka* handelt es sich um eine Passage in der Rede des Dionysos, in der er Ampelos zur Teilnahme am Schwimmwettbewerb auffordert und neben Phaethon-Helios auch Phosphoros, den Morgenstern, als göttliche Lichtgestalt benennt (Nonn. D. 11,22–27):

Δὸς ποταμῷ γέρας ἴσον Ὀλύμπιον, ὅττι καὶ αὐτὸς
Ὠκεανῷ Φαέθων ροδέας ἀκτῖνας ἰάλλει·
Πακτωλῷ πόρε καὶ σὺ τεὸν σέλας, ὄφρα φανεῖη
Ἄμπελος ἀντέλλων ἄτε Φωσφόρος· ἀμφότερον γὰρ
ἀστράπτει ῥόος οὗτος ἐρευθιόωντι μετάλλῳ
ὡς σὺ τεοῖς μελέεσαι.

Gib dem Fluss ein Ehrengeschenk, das gleich einem olympischen ist, weil auch Phaethon selbst dem Okeanos rosenrote Strahlen entsendet. Dem Paktolos verleihe auch du deinen Glanz, damit (25) Ampelos wie der aufgehende Phosphoros erstrahlt. Denn beides glänzt, dieser Strom mit seinem rötlichen Metall wie auch du mit deinem Körper.

In der Pindar-Stelle übertrifft der Morgenstern sämtliche anderen Sterne. Vor diesem Hintergrund erfährt Ampelos in den *Dionysiaka* gleichsam einen vorzeitigen Kataklysmos, eine verfrühte Vergöttlichung, da er, noch bevor ihn sein Todesschicksal ereilt, zum hellsten Stern von allen erklärt wird. Auch das inhaltliche Umfeld der Szene in der Ampelos-Episode lässt sich mit der Pindar-Ode in Verbindung bringen: Pindars Siegeslied auf den Athleten Melissos von Theben versetzt Ampelos ins Wettkampfmilieu. So wie bei Pindar der aufgehende Morgenstern zum Verkünder des sportlichen Sieges wird, fordert Dionysos zu Beginn des 11. Buches seinen Liebblingssatyrn zur Teilnahme am bevorstehenden Schwimmwettkampf auf und nimmt zugleich den Ausgang der Konkurrenz, den Sieg des Ampelos, vorweg.

Einen weiteren Hinweis darauf, dass Nonnos auf die Apotheose des Ampelos abzielt, liefert eine neuerliche intertextuelle Anspielung: Der Aufgang des neuen

²¹ Text: Snell u. Maehler (1980) 172; Übersetzung: Dönt (2007) 254f. Zum Vergleich der Stelle der Ampelos-Episode mit Pindar siehe Vian (1995) 156 *ad loc.*

Sterns wird mit ἀντέλλων markiert, einem Verb, das sich vor allem in der hellenistischen Literatur findet (vgl. A. R. 2,44; 3,520) und in astronomischen Kontexten den Aufgang von Sternen bezeichnet (vgl. Σκορπίος ἀντέλλων [Arat. 304; außerdem 307, 540 und 667]).²² Auch in den *Dionysiaka* wird das Wort im Zusammenhang mit astronomischen Inhalten verwendet (vgl. Nonn. *D.* 1,355 und 358; 38,85). Nonnos knüpft offenkundig an die mythische Tradition an, wie sie noch in den *Fasten* Ovids sichtbar wird,²³ wonach Ampelos keine Metamorphose in einen Weinstock, sondern ein Katasterismos widerfährt. Nonnos geht es in der Ampelos-Episode nicht um die Konstruktion eines einzelnen, in sich geschlossenen Mythos, vielmehr bietet er ein möglichst breites Spektrum an Traditionen, Mythen und Motiven, sowie eine Formensprache, die den Anspruch erhebt, sämtliche Genera der griechischen Literatur aufzunehmen, darunter auch Stilelemente der pindarischen Epinikien und der hellenistischen Kleindichtungen.

In der Modellierung seiner Ampelos-Figur folgt Nonnos Pindar darin, dass er exklusives Wortmaterial sowie signifikante Inhalte übernimmt, um dies für seine eigene Poetik fruchtbar zu machen. Die Übernahmen stehen dabei vielfach im Dienste der Komposition. So laufen im Vergleich des Ampelos mit dem Morgenstern die kompositorischen Fäden zusammen: Während Dionysos in der Eingangsszene selbst durch die Fluten des Paktolos schwimmt, tut dies Ampelos am Beginn des 11. Buches, wo dieser zudem wiederholt mit seiner eigenen Göttlichkeit konfrontiert wird; seine Schönheit wird dem Paktolos Schmuck sein (καὶ γυμνοῖς μελέεσσι τιταινομένου περὶ νίκης / κοσμήσει σέο κάλλος ὄλον Πακτώλιον ὕδωρ [Nonn. *D.* 11,20 f.]) und diesem ein „göttliches Ehrengeschenk“ bereiten (22). Ähnlich wie in der Szene um das Bad des Dionysos in Nonn. *D.* 10,141–146 rührt der Glanz des Paktolos nicht nur von der Lichteinstrahlung und den darin befindlichen Goldpartikeln her, sondern auch vom überirdischen Glanz des Ampelos. Neben der Vorwegnahme von Ampelos' göttlichem Wesen verweist der Dichter in Nonn. *D.* 11,26 f. auch auf das Kommen des Weinstocks: Das rötliche Metall des Flusses korrespondiert mit Ampelos' Gliedmaßen, den später Früchte tragenden Reben, und bereits in Nonn. *D.* 11,23 nimmt das Rot der über dem Okeanos aufgehenden Sonne das Rot des Weines und die Mischung von Wasser und Wein vorweg. Der Satyr Ampelos wird mit Göttlichkeit und mit dem Aussehen der neuen Pflanze in Zusammenhang gebracht, beides Eigenschaften, die auf das Ziel der Episode hinarbeiten: den göttlichen Status, den sich Dionysos erwerben muss, um Aufnahme im Olymp zu finden.

²² Vgl. Kröll (2013) 85 f.

²³ Zu Ampelos bei Ovid vgl. S. 42.

4.3 Hyakinthos

Als Vergleichsfiguren für Ampelos dienen vor allem jugendliche Göttergeliebte, die ebenfalls das Todesschicksal ereilt oder die eine besondere Verbindung mit ihrem Gott eingehen, sei es durch Metamorphose in eine Pflanze, die zu einem Attribut des Gottes wird, sei es durch die bloße Affinität zu einem signifikanten Wesensmerkmal des Gottes. Es handelt sich um ein gängiges literarisches Motiv, dessen sich bereits eine Reihe von Autoren vor Nonnos, insbesondere im Hellenismus, bedient hat.²⁴ Die poetische Technik, die Nonnos in den Vergleichen anwendet, spiegelt zudem das rhetorische Genus der Synkrisis wider, die der Dichter ebenso wie andere rhetorische Kompositionsmittel souverän in seinem Epos zum Einsatz bringt.²⁵

In den Büchern 10–12 wird Hyakinthos in seiner menschlichen oder auch pflanzlichen Erscheinungsform siebenmal zur Gegenüberstellung mit Ampelos herangezogen, zunächst in einer Szene im 10. Buch (Nonn. *D.* 10,250–255):²⁶

Ἄλλ' ὅτε θύρσον ἄειρε καταντία λυσσάδος ἄρκτου	250
ἢ βριαρῶ νάρθηκι κατηκόντιζε λεαίνης,	
εἰς δῦσον ὄμμα τίταινεν ἐς ἠέρα λοξὰ δοκεύων,	
μὴ Ζεφύρου πνεύσειε πάλιν θανατηφόρος αὔρη,	
ὡς πάρος ἦβητῆρα κατέκτανε πικρὸς ἀήτης	
δίσκον ἀκοντιστῆρα καταστρέψας Ἵακίνθου.	255

(250) Aber wenn er [sc. Ampelos] den Thyrsos gegen einen rasenden Bären erhob oder mit dem starken Narthexstengel auf eine Löwin schoss, richtete er [sc. Dionysos] seine Augen nach Westen und blickte zur Seite hin in die Luft, damit nicht wieder der todbringende Hauch des Zephyrs blase, wie schon einmal ein scharfer Windstoß einen Jüngling getötet hatte, (255) indem er eine Diskusscheibe als Wurfgeschoss auf Hyakinthos hinlenkte.

Nonnos orientiert sich an der Sagenversion, die auch Apollodor (*Apollod.* 1,3,3; 3,10,3) überliefert und die Ovid aufgreift (*Ov. met.* 10,162–219):²⁷ Die Konkurrenzsituation

²⁴ Für die literarische Tradition und die ikonographischen Beispiele siehe Forbes Irving (1990) 129, 133; Calame (1999) 102–105, 160–164; Davidson (2007) 235–249.

²⁵ Vgl. Kap. 6.3.

²⁶ In der Junktur λυσσάδος ἄρκτου schwingt die bakchische Raserei mit, die nonnianische Formel findet sich auch in Nonn. *D.* 2,619; 5,362; 9,195; 15,186; 24,136; 43,348; 44,30 und 48,251 wieder, vgl. auch λυσσάδες ἵπποι in Nonn. *D.* 11,143. Die dionysische Stimmung wird mit βριαρῶ νάρθηκι im nächsten Vers fortgeführt. – Zu Vers 252 vgl. χεῖλεσι μυχθίζοισα καὶ ὄμμασι λοξὰ βλέποισα in Theoc. 20,13. Bei ἀήτης handelt es sich um ein kallimacheisches *hapax legomenon*, vgl. Call. *Aet. fr.* 110,53 Pfeiffer (= 126,11 Asper), das dort zusammen mit dem Adjektiv θῆλυς geboten wird und ebenfalls den Wind Zephyr bezeichnet, dieser „weibliche Wind“ steht für den Frühling und für Aphrodite, vgl. Asper (2004) 175; Nonnos bringt θῆλυς ebenfalls in Zusammenhang mit ἀήτης, vgl. Nonn. *D.* 6,43 und 48,535, hier in der Ampelos-Episode setzt er in scharfem Kontrast zur Aitien-Stelle das Adjektiv πικρὸς, vgl. Chrétien (1985) 147 Anm. ad 254.

²⁷ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 294f. Anm. ad 153. Zu den literarischen und bildlichen Quellen des Hyakinthos-Mythos siehe Roscher Bd. I/2, 2759–2766; *RE* IX/1, 7–16; siehe außerdem Nic. *Ther.* 901–906; Paus. 3,19,3; Philostr. *Im.* 1,24.

zwischen Apoll und Zephyros führt zum Eklat, indem der von beiden geliebte Hyakinthos durch den von Apoll geschleuderten Diskus tödlich getroffen wird, weil Zephyros die Flugbahn beeinflusst hat. Auf die Klage Apolls folgt die Genese einer neuen Pflanze, die von nun an zum Symbol des Gottes wird. Mit der Einbettung dieses Mythos in die Ampelos-Episode nimmt Nonnos das Schicksal des Ampelos vorweg. Sein literarisch-mythologisches Spiel operiert mit dem Wissen des in den klassischen Mythen gebildeten Publikums, wobei es jedoch nicht bei einer Wiedererkennung von Bekanntem bleibt, sondern der Dichter über bloße Reproduktion von vertrauten Inhalten und Motiven hinausgeht und seinem Mythos eine Schlüsselfunktion für die Konzeption des Ampelos zuspricht. Mit dem Status des Götterliebings, dem vorzeitigen Tod und der Wiederauferstehung in Gestalt einer Pflanze, einem dionysischen Kultsymbol, werden mehrere Elemente des Hyakinthos-Mythos auf Ampelos übertragen: Genauso wie Hyakinthos wird auch der junge Satyr sterben, um dann durch Metamorphose in eine Pflanze wieder zum Leben erweckt zu werden. Da die Gleichung sich auch auf Apoll und Dionysos übertragen lässt, erreicht Nonnos einen zweifachen Motivtransfer, in einen neuen Kontext und mit neuen Figuren. Traditionelle Motive werden auf neue Figuren übertragen, um deren göttlichen Status zu festigen.

Die Hauptvergleichspunkte zwischen Ampelos und Hyakinthos liegen auch in den übrigen Textstellen im frühen Tod und in der Verwandlung in eine Pflanze.²⁸ In seiner ersten Klage auf den verstorbenen Ampelos stellt Dionysos sein eigenes Schicksal dem des Apoll gegenüber, wobei hier bereits von der Hyazinthe als Pflanze, nicht mehr vom Göttergeliebten die Rede ist (Nonn. *D.* 11,255 – 263).²⁹ Dionysos nimmt das Schicksal des geliebten Satyrn vorweg, wenn er von der Zuordnung einer neuen Pflanze zu Apoll spricht, die durch die Metamorphose des Hyakinthos entsteht und dem Gott Trost über den schmerzlichen Verlust spendet. Mit einem weiteren traditionellen Motiv, den „neidischen Stieren“ (Nonn. *D.* 11,256),³⁰ stellt Nonnos eine Verbindung zur Eifersucht des Zephyros im Hyakinthos-Mythos her: So wie Hyakinthos sein Leben verliert, wird Ampelos durch einen Stier ums Leben kommen. Das hellenistische Sujet wird in die Erzählung eingepasst und um ein neues, auf den unmittelbaren Kontext der Narration der *Dionysiaka* abgestimmtes Kompositionselement ergänzt: Zephyros scheint außer an dieser Stelle auch in der Erzählung um Kalamos und Karpos auf, wo als Grund für Karpos' vorzeitigen Tod ebenfalls der eifersüchtige Westwind in Erwägung gezogen wird (Nonn. *D.* 11,431, 455–457).³¹ Mittels wiederholter Anspielungen auf ein und dieselbe mythische Figur sowie motivischer Entsprechungen wird ein dichtes Netz an Referenzen geschaffen, das sich einerseits aus motivischen Vorbildern der hellenistischen Literatur, andererseits aus den *Dionysiaka* selbst zusammensetzt.

²⁸ Vgl. Mazza (2012) 117f.

²⁹ Für Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 126f.

³⁰ Die Version des Mythos, wonach Zephyros ebenfalls ein Werber um die Gunst des Hyakinthos gewesen sein soll, findet sich beispielsweise in Paus. 3,19,5.

³¹ Zu Kalamos und Karpos vgl. Kap. 7.2.

Nonnos geht es darum, nicht nur das Schicksal des jungen Göttergeliebten zu thematisieren, sondern auch die Entwicklung des Dionysos, des Protagonisten der *Dionysiaka*, voranzutreiben. Die Vergleichsfiguren für den jungen Satyrn rühren an die Kernaussage der Ampelos-Episode: die literarische Inszenierung der Geburt des Weines und die Anerkennung des neuen Gottes. Neben dem Motiv des vor der Zeit verstorbenen Jünglings lässt der Dichter mit der Wendung ἄνθεα φωνήεντα in Nonn. D. 11,263 seine narrative Absicht durchscheinen, indem ein subtiler intratextueller Bezug zu Dionysos' zweiter Trauerrede hergestellt wird, die in Nonn. D. 11,316 die Junktur Ἄμπελον αὐδήεντα bietet.³² Der direkte Bezug zu Ampelos und seine Verwandlung in einen Weinstock zeigt diesen zuallererst als Pflanze, die als Symbol und Wesensmerkmal für den neuen Gott vorgesehen ist, erst in zweiter Linie als eine autonome Figur.

Der Tod des Hyakinthos wird noch ein weiteres Mal zum Vergleich für das Schicksal eines Götterliebings herangezogen (Nonn. D. 11,363–365),³³ während Nonnos den Hyakinthos-Mythos an anderen Stellen der Episode dazu verwendet, um auf die Genese von Ampelos' Hauptattribut zu verweisen. Der dem bereits anerkannten und etablierten Apoll gegenübergestellte Dionysos wird zusätzlich zur Weinpflanze, ebenso wie Apoll, mit einem von seinem Attribut abgeleiteten Epitheton bedacht (Nonn. D. 11,329f.):

αἶθε καὶ αὐτὸς
εἶην Ἀμπελόεις, Ἵακίνθιος ὡς περ Ἀπόλλων. 330

Wenn ich doch selbst auch (330) Ampeloeis sein könnte, wie Apoll Hyakinthios.

Beide Epitheta, Ampeloeis für Dionysos und Hyakinthios für Apoll, sind ausschließlich hier in den *Dionysiaka* belegt.³⁴ Im Brennpunkt der Ampelos-Episode steht einmal mehr nicht Ampelos selbst, der nach seinem Tod vollständig im Weingott aufgeht, sondern Dionysos und seine Bewährung als Gott. Ebenfalls auf den in eine Pflanze verwandelten Hyakinthos wird in zwei Szenen im 12. Buch verwiesen: In der Rede der Atropos, die der Metamorphose unmittelbar vorausgeht, prophezeit die Moire Dio-

³² Vgl. Gigli Piccardi (2003) 778 Anm. ad 255–263. Ein Detail zum Verständnis nonnianischer Dichtung kann auch der Vergleich von Ἄμπελον αὐδήεντα in den *Dionysiaka* mit einer entsprechenden Stelle in der *Paraphrase* bieten: In Nonn. P. 15,15 nennt sich Jesus selbst ἄμπελος αὐδήεσσα; zur Bedeutung der Wortverbindung in der *Paraphrase* siehe Caprara (2008) und Spanoudakis (2014b) 294 f. Anm. ad 169a.

³³ Hier will Eros am Beginn seiner Rede anhand von mythologischen Beispielen Dionysos demonstrieren, dass sein Liebeskummer nur durch eine neue Liebe zu überwinden sei; Dionysos solle sich am Windgott Zephyros ein Beispiel nehmen, der sich nach dem Verlust des Hyakinthos den Jüngling Kyparissos als Geliebten genommen habe: Καὶ Ζέφυρον κλονέεσκε Λάκων νέος· ἀλλὰ θανόντος / ἠβητὴν Κυπάρισσον ἰδὼν ἐρατεινὸς Ἀήτης / (365) εὔρεν Ἀμικλαίοιο παραφασίην Ἵακίνθου; vgl. Nonn. D. 11,356–362.

³⁴ Vgl. Del Corno u. a. (1997) 316; Gigli Piccardi (2003) 785 Anm. ad 328–330. – Für Zeus ist mit Ampeleites ein vergleichbares Epitheton belegt, vgl. dazu Kap. 3, Anm. 14.

nysos sein künftiges Attribut, mit dem er sogar Apoll und seine Hyazinthe übertreffen werde (Nonn. *D.* 12,154–157).³⁵ Die Genese des neuen Attributs für Dionysos ist mit einer Aufwertung des neuen Gottes verknüpft. Das Motiv des Neides, welches bereits im Zusammenhang mit Zephyros begegnet ist (Nonn. *D.* 11,255–263), wird nun auf Apoll übertragen; so wie im traditionellen Mythos Zephyros wegen des schönen Hyakinthos voll von Neid auf Apoll ist, wird Apoll nun seinerseits Eifersucht gegen Dionysos und seinen Weinlaubkranz hegen. In der die Ampelos-Episode beschließenden Rede des Dionysos erfolgt die Synkrisis des Weinstocks und der Hyazinthe Apolls mit dem Fazit, dass die neue Pflanze in allen Punkten die vom Mythos bekannte übertreffe (Nonn. *D.* 12,207–209, 237–241).³⁶ Die Vergleiche sind nicht nur nach dem rhetorischen Muster der Synkrisis gearbeitet, Nonnos knüpft auch an Stilelemente, Motive und Topoi der hellenistischen Literatur an,³⁷ so hat etwa bei Theokrit die Braut Helena ihr Haar mit Hyazinthen geschmückt (Theoc. 18,2).³⁸ Auch die insbesondere im Hellenismus beliebte poetische Technik des Katalogs wird von Nonnos in einigen der zitierten Passagen angewandt: Der Blumenkatalog in Nonn. *D.* 12,237–241 hat seine Musterbilder in hellenistischen Pendants, wie sie etwa bei Moschos zu finden sind (Mosch. II,63–71 Beckby; Mosch. III,3–8 Beckby; siehe außerdem *AP* 4,1 und 2; 5,147), ebenso zählen die Kataloge sterblicher Götterliebte zum Standardrepertoire griechischer Dichtung, etwa ein Katalog von jungen, männlichen Göttergeliebten, darunter auch Hyakinthos, in *AP* 12,128.³⁹

Nonnos' Auseinandersetzung mit der hellenistischen Dichtung manifestiert sich an einem regelrechten Motivnetz, das der Dichter für Ampelos aufspannt und in das er die zahlreichen Vergleichsfiguren mühelos integriert. Nicht nur der Typus des jugendlichen Göttergeliebten, sondern sämtliche damit verbundenen Teilmotive werden von ihm auf Ampelos übertragen:⁴⁰ der verfrühte Tod, die Trauer des Gottes und der Natur, der Trost durch eine neue, durch Metamorphose geschaffene Pflanze sowie deren Verbindung zum Kult des Gottes. Die Parallelisierung mit Hyakinthos und anderen mythischen Figuren mit vergleichbarem Schicksal steuert die Rezeption der Erzählung und dient als Lesehilfe. Dieser wiederkehrende Charaktertypus hat mehrmals Präzedenzfälle in der hellenistischen Dichtung, etwa in der Bukolik Bions, der

35 Zu Hyakinthos an dieser Stelle vgl. D'Ippolito (1964) 145.

36 Zu Text und Übersetzung beider Stellen siehe S. 169–172.

37 Zu Nonnos' Verarbeitung hellenistischer Quellen in der Ampelos-Episode siehe Kap. 5.3. – Die Hyazinthe als Pflanze samt ihrer Symbolik der Göttlichkeit und Schönheit begegnet bereits bei Homer: In *Hom. Il.* 14,348 sprießt sie zusammen mit anderen Blumen anlässlich des *ἱερός γάμος* von Zeus und Hera und markiert das unmittelbare Geschehen als göttlich. In der *Odyssee* erhält Odysseus durch göttliche Einwirkung Athenes ein außergewöhnlich schönes Äußeres, sein Haar fällt vergleichbar mit Hyazinthenblüten auf die Schultern herab (*Hom. Od.* 6,231; 23,158).

38 Zu Hyazinthen bei Theokrit siehe ferner Theoc. 10,28; 11,26.

39 Vgl. auch Bion III,12 (Beckby). – Auch die spätantike rhetorische Prosa bedient sich dieses Stilelements, vgl. Procop. *Gaz. Op.* I [= *Dial.* 1], 2 mit der Aufzählung von Pan und Echo, Apoll und Hyakinthos sowie Narkissos.

40 Zum Hyakinthos-Mythos in der Ampelos-Episode vgl. Mazza (2012) 117–119.

sämtliche Motive vereint, die auch Nonnos für Ampelos formuliert. Eine Stelle bei Bion ist für das Verhältnis zwischen Hyakinthos und Ampelos besonders aufschlussreich: Im Gedicht Bion III,1 (Beckby) befindet sich Apoll in derselben Situation wie Dionysos in Nonn. *D.* 12,117–137, beide Gottheiten trauern um ihre verlorenen Geliebten und finden Trost in einer Pflanze, die durch Metamorphose der einstigen Jünglinge entsteht, welchen gleichsam eine Apotheose zuteil wird, indem sie eng an den Gott und seinen Kult gebunden werden.

Die Figur des Hyakinthos wird nicht nur zur Modellierung des sonst kaum bekannten Ampelos herangezogen, sondern zieht auch wichtige Kompositionslinien. Hyakinthos wird viermal vor und elfmal nach der Ampelos-Episode genannt, wobei er davor ausschließlich in seiner pflanzlichen Gestalt und stets in Verbindung mit Apoll erscheint: In der Auseinandersetzung zwischen Typhon und Zeus im 2. Buch trauert Apoll um die vernichtete Vegetation, insbesondere um seine Hyazinthe,⁴¹ Hyazinthen wachsen im Garten des Emathion auf Samothrake,⁴² als Pflanze des Apoll werden sie auch im Porträt des Kadmos genannt.⁴³ Durch die motivischen Entsprechungen schlägt der Dichter eine Brücke zwischen Kadmos und Dionysos, die eine direkte Verbindung der beiden mythischen Generationen schafft. Das frühe Auftauchen der symbolhaften Pflanze in den *Dionysiaka* nimmt die Ankunft des Protagonisten Dionysos vorweg und verleiht der mythischen Genealogie des Weingottes zusätzliche Glaubwürdigkeit.

Von den elf Textstellen nach der Ampelos-Episode, an denen von Hyakinthos oder der Hyazinthe die Rede ist,⁴⁴ sind besonders diejenigen von Interesse, welche die Personifikation des Jünglings bieten. Von Auferstehung ist im lediglich zwei Verse umfassenden Lied des Oiagos im Rahmen der Leichenspiele zu Ehren des Staphylos die Rede (Nonn. *D.* 19,104 f.):

Εὐχαίτην Ὑάκινθον ἀνεζώγησεν Ἀπόλλων,
καὶ Στάφυλον Διόνυσος αἰεὶ ζῶντα τελέσσει.

105

41 Nonn. *D.* 2,81–83: φιλοθρήνοισι δὲ μολπαῖς / αἴλινα Φοῖβος ἄειδε δαΐζομένων ὑακίνθων, / πλέξας πένθιμον ὕμνον, „und mit trauerliebenden Klängen sang Phoibos Klagelieder auf die zerstörten Hyazinthen und flocht einen kummervollen Lobgesang“.

42 Nonn. *D.* 3,153 f.: πολλὰ δὲ Φοιβείοισι σοφοῖς ποικίλλετο φύλλοις / γράμματα δενδρήεντα φιλοκλαύτων ὑακίνθων, „und auf Phoibos' prophetischen Blütenblättern prangten viele gewachsene Buchstaben der tränenliebenden Hyazinthen“; Nonn. *D.* 3,162 f.: καὶ τύπος ἀνθεμοῖς μορφώσατο δάκρυα Φοῖβου / αἴλινον αὐτοκέλευστον ἐπιγράψας ὑακίνθω, „und die Gestalt einer Blume bildete sich aus Phoibos' Tränen und schrieb von selbst ein Klagelied auf die Hyazinthe“.

43 Nonn. *D.* 4,133 f.: καλλεῖψω πλοκαμίδας, ὅπως μὴ Φοῖβον ὀρίνω / χροίῃ ὀνειδίζουσα Θεραπναίης ὑακίνθου, „ich will die Locken beiseitelassen, um nicht Phoibos aufzuregen, wenn ich die Farbe der therapeutischen Hyazinthe tadle“; zum Porträt des Kadmos vgl. Chuvin (1976) 64 f.

44 Nonn. *D.* 16,117 (Hymnos an Nikaia); 18,75–77 (die Hyazinthe als Schmuck von Staphylos' Palast); 19,104 f., 187 f.; 29,95–99, 142; 32,27; 33,131–133; 40,256 f. (die Hyazinthe als Kriegsbeute des dionysischen Heeres); 42,294–300; 48,581–589.

Den schönhaarigen Hyakinthos belebte Apoll wieder, (105) und dem Staphylos wird Dionysos ewiges Leben bereiten.

Hyakinthos verbindet auch Ampelos und Hymenaios, welchem ein dem Ampelos ähnliches Schicksal beschieden ist (Nonn. *D.* 29,95–99):⁴⁵

καὶ ὡς Ἵακινθον Ἀπόλλων 95
 ἔστενεν ἀνδροφόνῳ βεβολημένον ὀξεί δίσκῳ,
 μεμφόμενος Ζεφύρου ζηλήμονος ἄσθμα θυέλλης,
 οὕτω καὶ Διόνυσος ἀνέσπασε πολλαὶ χαιτήν,
 ὄμμασιν ἀκλαύτοισιν ἐπικλαύσας Ὑμεναίῳ.

(95) Und wie Apoll Hyakinthos betrauerte, als er getroffen war vom scharfen, männermordenden Diskos, und die Sturmböe des neidischen Zephyros tadelte, so raufte sich auch Dionysos oft das Haar und beweinte mit tränenlosen Augen Hymenaios.

In den abschließenden Büchern des Epos wird die Hyazinthe in dionysischem Kontext sichtbar: In seiner Rede an Beroe prophezeit Dionysos die Ankunft des Weines (Nonn. *D.* 42,294–300), indem er innerhalb weniger Verse das ganze Spektrum an dionysischen Pflanzen aufbietet: κρίνα καὶ ῥόδα (294), ὑάκινθος ἐπέτρεχε γείτονι μύρτῳ (301), νάρκισσος ἐπιθρῶσκων ἀνεμῶνῃ (302), σταφυλήν (295), ἄμπελος (296), στάχυς (298). Im Anschluss daran schildert der sich als Landmann ausgebende Dionysos seine Tätigkeiten, beginnend und endend mit der Kultivierung des Rebstocks (42,303–312). Ebenso ist in der Ekphrasis der Quelle der Aura die Hyazinthe mit der dionysischen Sphäre verbunden (48,571–589): Der *locus amoenus* ist durch eine Weinquelle markiert, die Dionysos eigenhändig unter Zuhilfenahme eines Thyrsos sprudeln lässt, ferner durch die Horen, die die Felsabhänge mit Blumen schmücken, sowie durch Narzisse und Hyazinthe: καὶ φυτὸν ἔμπνοον εἶχεν Ἀμυκλαίης ὑάκινθου, „und es gab die beseelte Pflanze der amykläischen Hyazinthe“ (587).

Nonnos verfolgt mit dem Hyakinthos-Mythos als narratives Ziel die Vorbereitung auf den Weingott, der als Gott der vegetativen Sphäre periodisch stirbt und wieder ins Leben gerufen wird, er knüpft an einen aus der literarischen Tradition geläufigen Mythos an und übernimmt dessen Kernelemente, um daraus seinen eigenen Mythos zu schaffen. Diese neue Erzählung ist nicht ausschließlich aus sich selbst heraus versteh- und erfassbar, sondern konstituiert sich vielmehr aus einem kontinuierlichen Dialog mit literarischen Vorbildern und mythologischen Folien und setzt Hyakinthos als Chiffre für Tod und Wiedergeburt. Das spätantike Epos unterscheidet sich insofern vom klassischen, als es die eigentliche epische Handlung über weite Strecken auf Vergleiche und erzählte Bilder projiziert, die *per se* keine direkten Verbindungen zur Haupterzähllinie aufweisen, deren Verlauf jedoch in hohem Maße bestimmen.

⁴⁵ Vgl. auch die daran anschließende Rede des Dionysos auf den verwundeten Hymenaios: Φοῖβον ἔα κατ' Ὀλυμπον ἀκηδέα, μὴ μιν ὀρίνω / ἔλκεος ἡμερόεντος ἀναμνήσας Ἵακίνθου, „Den Phoibos lass unbekümmert im Olymp, damit ich ihn nicht aufrege, wenn ich ihn an die Wunde des lieblichen Hyakinthos erinnere“ (Nonn. *D.* 29,142f.).

4.4 Narkissos

Ähnlich wie der Mythos um Hyakinthos ist auch der Narkissos-Mythos mit der Genese einer Pflanze verbunden, beide werden in der vom Dichter ausführlich diskutierten Aura-Episode genannt (Nonn. *D.* 48,581–586):⁴⁶

Εἶχε δὲ Ναρκίσσοιο φερώνυμα φύλλα κορύμβων
 ἠθέου χαρίεντος, ὃν εὐπετάλω παρὰ Λάτμῳ
 νυμφίος Ἐνδυμίων κεραῆς ἔσπειρε Σελήνης,
 ὃς πάρος ἠπεροπήος ἐοῦ χροὸς εἶδεῖ κωφῶ
 εἰς τύπον αὐτοτέλεστον ἰδὼν μορφούμενον ὕδωρ 585
 κάτθανε, παπταίων σκιοειδέα φάσματα μορφῆς.

Und er hatte Efeutrauben, die den Namen des Narkissos trugen, des lieblichen Jünglings, den am Latmos, dem schönbelaubten, Endymion als Bräutigam der gehörnten Selene zeugte: Der sah einst, wie im trüben Bild seines trügerischen Körpers (585) das Wasser sich von selbst in das Abbild verwandelte, und starb, als er die schattigen Schemen seiner Gestalt erblickte.

Der nur auf den ersten Blick idyllische Ort erhält durch die Verbindung mit den Pflanzen einen zusätzlichen Bedeutungshorizont: Durch das Aufgreifen des Todeschicksals der beiden jungen Männer wird Auras eigenes Schicksal vorskizziert, eine narrative Technik, die Nonnos auch in der Konzeption seiner Ampelos-Figur anwendet. Der bereits in die Pflanze verwandelte Narkissos wird dreimal dem Satyrn gegenübergestellt, zunächst vor Beginn der Wettkämpfe zwischen Dionysos und Ampelos, als sich Eros einen Kranz aus Narzissen und Hyazinthen flicht (Nonn. *D.* 10,336–338):⁴⁷

ἐν δ' ἄρα μέσσω
 ἴστατο μάργος Ἔρωσ, πτερόεις ἐναγώνιος Ἑρμῆς,
 στέμμα πόθου νάρκισσον ἐπιπλέξας ὑακίνθω.

Und in der Mitte stand der rasende Eros als geflügelter und kämpferischer Hermes, der als Kranz des Verlangens eine Narzisse mit einer Hyazinthe verflochten hatte.

Der Blumenschmuck hat zweifache Funktion: Er enthält zum einen – insbesondere durch die Anwesenheit des Eros – eine erotische Komponente und weist den Satyrn als jungen Göttergeliebten aus, zum anderen verweist er auf den Stier als zukünftiges Opfertier im Rahmen des dionysischen Kultes und somit auf Ampelos' Tod.⁴⁸ Dieser Bezug wird insbesondere aus zwei weiteren Stellen ersichtlich: Die Narzisse wird von Ampelos bei der zunächst friedlichen Konfrontation mit dem Stier ebenfalls als Schmuck verwendet (Nonn. *D.* 11,175–178), indem der Satyr den Stier mit frischem

⁴⁶ Zur Stelle siehe Accorinti (2004) 693–695 Anm. ad 581–586. – Für die antiken literarischen Quellen zum Narkissos-Mythos siehe Roscher Bd. III/1, 10–21; Bettini u. Pellizer (2003) 43–114.

⁴⁷ Vgl. Chrétien (1985) 153 Anm. ad 138.

⁴⁸ Vgl. Del Corno u. a. (1997) 314; Gigli Piccardi (2003) 768f. Anm. ad 175–178.

Laub (δροσεροῖς πετάλοισι [175]), purpurroten Rosen (ρόδα φοινίσσοντα [176]), Lilien und Narzissen (καὶ κρίνα καὶ νάρκισσον [177]) sowie roten Anemonen (πορφύρουσαν [...] ἀνεμώνην [178]) ausstattet. Im Blumenkatalog am Ende der Ampelos-Episode wird die Narzisse in Gesellschaft derselben Pflanzen genannt, ergänzt um Weinstock und Traube (Nonn. *D.* 12,337–341).⁴⁹ Der Bezug zwischen Narzisse und Tod wird ferner aus einer Stelle bei Theokrit deutlich, in der beim Tod des Daphnis mehrere Pflanzen, darunter auch die Narzisse, aufgezählt werden (Theoc. 1,132–136).

Neben der Narzisse als Ergebnis der Verwandlung des Knaben ist in der Ampelos-Episode auch der personifizierte Narkissos zu finden, der zunächst in der ersten Dionysos-Rede Ampelos zur Seite gestellt wird (Nonn. *D.* 10,214–216):

Ἥελίω σε λόχευσε παρευνηθεῖσα Σελήνη
 Ναρκίσσω χαρίεντι πανεῖκελον· αἰθέριον γὰρ
 θέσκελον εἶδος ἔχεις, κερατῆς Ἴνδαλμα Σελήνης. 215

Dem Helios hat dich Selene geboren, als sie bei ihm lag, (215) dich, der du dem lieblichen Narkissos in Allem gleichst. Denn eine himmlische, wunderbare Gestalt hast du, ein Abbild der gehörnten Selene.

Die Synthese von Narkissos und Selene sowie deren Bezug auf Ampelos kehren dessen Göttlichkeit hervor und implizieren eine Apotheose des Satyrn.⁵⁰ Auch in seiner zweiten Klagerede auf Ampelos vergleicht Dionysos diesen mit Narkissos. In einer von Dionysos selbst geäußerten fingierten Rede des Zeus an ihn, Dionysos, sucht er Linderung seines Schmerzes (Nonn. *D.* 11,321–324):

Νηπενθῆς Διόνυσος, ἐμοὶ μὴ δάκρυα λειβῆς,
 ἀλλὰ τεὸν λίπε πένθος, ἐπεὶ φονίη παρὰ πηγῇ
 Νηιάδες στενάχουσι καὶ οὐ Νάρκισσος ἀκούει,
 Ἥλιάδων Φαέθων κινυρήν οὐκ οἶδεν ἀνίην.

Sorgenvertreibender Dionysos, vergieße mir keine Tränen, sondern lass ab von deinem Leid, weil bei der tödlichen Quelle auch die Najaden aufseufzen, Narkissos sie nicht hört und Phaethon nichts von der traurigen Klage der Heliaden weiß!

⁴⁹ Nonnos setzt Blumenkataloge in den *Dionysiaka* häufiger ein, vgl. Vian (1995) 164f., er orientiert sich dabei an hellenistischen Vorbildern wie etwa Mosch. II,63–71 Beckby, wo Europa und ihre Begleiterinnen sich an verschiedenen Blumen erfreuen, unter anderem an Hyazinthen und Narzissen. Vergleichbare Kataloge u. a. mit Narzissen finden sich in Gedichten der griechischen Anthologie: *AP* 4,1 (Kranz des Meleagros); 5,74; 5,144 und 147; 11,34; zu Narkissos außerdem *AP* 11,76 und Claud. *rapr. Pros.* 2,128–136 (vgl. die zu den Hyazinthen und Narzissen zugehörigen Mythen). – Der Verweis von D’Ippolito (1991) 529f. auf mögliche lateinische Quellen für das Schmücken des Stieres (vgl. Silvia in Verg. *Aen.* 7,488 und Kyparissos in Ov. *met.* 10,123–125) kann aufgrund der zahlreichen Beispiele aus der griechischen Literatur nicht überzeugen.

⁵⁰ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 705f. Anm. ad 214–216.

Die Motive Schönheit, Liebe, Tod und Aition sind für die Konstitution der Mythen um Narkissos und Hyakinthos entscheidend.⁵¹ Der mythisch-literarischen Überlieferung zufolge lässt sich zudem eine Verbindungslinie zwischen Narkissos und Dionysos ziehen:⁵² So entwirft der Chor im 3. Stasimon des sophokleischen *Ödipus auf Kolonos* einen *locus amoenus* des Haines von Kolonos (S. OC 668–719) und präsentiert die blühende Vegetation mit Efeu, Wein, Narzisse und Krokus sowie den Kult des Dionysos als charakteristisches Element der Landschaft.⁵³ Ein dem Narkissos-Mythos eigentümlicher Aspekt stellt eine weitere Verbindung zum Dionysischen her: Das Motiv des Spiegelbildes, das mit Narkissos verbunden ist, wird vom Dichter auch an einer Schlüsselstelle der *Dionysiaka* eingesetzt; genauso wie Narkissos am eigenen Spiegelbild scheitert, stirbt Zagreus, der erste Dionysos, unter Einwirkung der Titanen durch den Blick in den Spiegel (Nonn. D. 6,169–173), beide entstehen jedoch neu in einer jeweils anderen Form, Narkissos wird zur Pflanze, Zagreus wird in Gestalt des Weingottes ähnlich wie auch Ampelos wiedergeboren.⁵⁴

Der Plan, den Nonnos mit der Wahl des Narkissos als Vergleichsfigur für Ampelos verfolgt, wird durch den Blick auf die weiteren Stellen vervollständigt, an denen die Narzisse und Narkissos in den *Dionysiaka* in Erscheinung treten: Im 15. Buch wird Hymnos' Grab mit den „Blumen des Narkissos“ ausgestattet (ἄνθεα Ναρκίσσοιο [Nonn. D. 15,353]), beim ἱερός γάμος von Zeus und Hera zeichnen die sich umschlingenden Anemonen und Narzissen die fruchtbare Verbindung der beiden Götter nach (32,91 f.), und schließlich erhält im Pflanzenkatalog, den Dionysos für Beroe zum Besten gibt, der neue Weinstock den Vorzug gegenüber anderen Gewächsen (42,294–300, bes. ἄμπελος ἡβώωσα πεπαίνεται ἄμμορος ἄρπης, „der üppige Weinstock ist reif ohne Sichel“ [296]).

51 Abermals orientiert sich Nonnos nicht nur an den Eckpunkten, die in sämtlichen literarischen Zeugnissen zu Narkissos überliefert sind, sondern bietet auch unkonventionelle Aspekte: Ein Nachhall der in der *Anthologia Latina* tradierten Version, wonach Narkissos auf der Suche nach seinem Vater den Tod im Fluss fand (AL 210 Shackleton Bailey sowie AL 259 und 260 [Pentadius] Shackleton Bailey), findet sich im Schwimmwettkampf zwischen Kalamos und Karpos; auf das Motiv des Todes durch den eigenen Vater, einen Flussgott, spielt Kalamos in Nonn. D. 11,431–438 an, wenn er, der Sohn des Flussgottes Maiandros, über den Verbleib seines geliebten Karpos rätselt, der soeben in den Fluten verschwunden ist, vgl. bes. καὶ πατὴρ ἐμοῦ θανατηφόρον ὕδωρ / φεύγετε (Nonn. D. 11,433) und οὐ μὲν ἐμὸς γενέτης νέον ἔκτανεν (Nonn. D. 11,435).

52 Vgl. Bettini u. Pellizer (2003) 89, 98, 102.

53 Vgl. τὸν οἰνωπὸν ἔχουσα κισ- / σὸν (S. OC 674 f.); ἴν' ὁ βακχίω- / τας αἰεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει / θείας ἀμφιπολῶν τιθήνας (S. OC 678–680); θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ- / χνας ὁ καλλιβοτρῦς κατ' ἡμᾶρ αἰεὶ / νάρκισσος, μεγάλοιν θεοῖν / ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὃ τε / χρυσαυγῆς κρόκος (S. OC 681–685). – Eine Gemeinsamkeit zwischen Narzisse und Wein liegt zudem in der antiken Vorstellung, wonach beide Gewächse über eine narkotische Wirkung verfügen und Benommenheit hervorrufen können; vgl. Bettini u. Pellizer (2003) 79 f., 154; Gigli Piccardi (2003) 706 Anm. ad 214–216.

54 Spiegel und Spiegelbild gelten im spätantiken Neuplatonismus als Symbol des irdischen Daseins. Die Betrachtung im Spiegel steht symbolisch für die Verhaftung der menschlichen Seele in der irdischen Welt, vgl. Plot. *Ennead.* 1,6,8.

die Götter werden im Ampelos-Mythos wieder aufgenommen. Die Zerstückelung des Pelops und die anschließende Wiedererweckung durch die Götter spiegeln sich in der Zagreus-Erzählung im 6. Buch der *Dionysiaka* sowie in Ampelos' Tod und Wiedergeburt in den Büchern 10–12.

Nonnos lehnt sich an literarisch-mythische Musterbilder an, er übernimmt ausgewählte sprachliche Komponenten ebenso wie geläufige Motive und größere Rahmenhandlungen, imitiert jedoch nie bedingungslos, sondern verfolgt stets eigene Handlungsziele. Den Typus des männlichen Göttergeliebten, der als narrative Folie für Ampelos dient, schöpft Nonnos nicht nur aus der hellenistischen Dichtung, sondern auch aus den Pindarischen Oden. Von den drei Jünglingen des Katalogs in Nonn. *D.* 10,250–263 finden sich mit Pelops und Ganymed zwei an einer Pindar-Stelle wieder (Pi. *O.* 1,36–45).⁵⁷ Insbesondere mit der Figur des Ganymed verweist der Dichter nachdrücklich auf seinen Ampelos-Mythos und auf dessen Ergebnis, den Wein.

4.6 Ganymed

Mit der Aufnahme der Figur des Ganymed in seinen mythologischen Kosmos bedient sich Nonnos einer langen literarischen Tradition, die bis zur homerischen *Ilias* zurückreicht.⁵⁸ Im 5. Buch der *Ilias* sind ἄριστοι ἵππων als Ausgleichsgeschenk des Zeus an Ganymeds Vater für den Verlust seines Sohnes genannt (Hom. *Il.* 5,265–267, bes. 266: δῶχ' υἷος ποινήν Γανυμήδεος), und auch im homerischen Aphrodite-Hymnus lässt der Göttervater Pferde zum Trost zurück, nachdem er den schönen Ganymed geraubt und als Mundschenk der Götter in den Olymp gebracht hat (*h. Hom.* 5 *Ven.* 202–212, bes. 210f.: δίδου δέ οἱ υἷος ἄποινα / ἵππους ἀρείποδας). Spätere Bearbeitungen setzen neue Akzente, vor allem im Hellenismus wird die Darstellung des Liebesverhältnisses zwischen Zeus und Ganymed und eine damit verbundene erotische Konnotation betont,⁵⁹ weitere Themen sind der Aufstieg zu den Göttern und die Einsetzung Ganymeds als Mundschenk.

Nonnos knüpft an all diese Motive an und adaptiert den Mythos für sein Dionysos-Epos, indem er eigene Schwerpunkte setzt und Altbekanntes in neuem, dionysischem Licht erscheinen lässt. Die ausführlichste Schilderung des Ganymed-Mythos erfolgt an prominenter Stelle anlässlich der Ekphrasis von Dionysos' Schild im 25. Buch (Nonn. *D.* 25,429–450),⁶⁰ im Zuge derer die Entführung des Ganymed durch Zeus sowie seine

⁵⁷ Vgl. Chrétien (1985) 147 Anm. ad 250–263.

⁵⁸ Zu den literarischen und bildlichen Quellen des Ganymed-Mythos vgl. *RE* VII/1, 737–749; Roscher Bd. I/2, 1595–1603; Davidson (2007) 169–200.

⁵⁹ Vgl. Chrétien (1985) 151f. Anm. ad 309–320 mit Stellenverweisen; Gigli Piccardi (2003) 709; Hernández de la Fuente (2008) 81, 85.

⁶⁰ Zu Ganymed in den *Dionysiaka* vgl. Stegemann (1930) 169f.; Chrétien (1985) 147f. Anm. ad 259; Gigli Piccardi (2003) 710 Anm. ad 256–259; Agosti (2004) 122f. Anm. ad 429–450, 233 Anm. ad 241–251, 480f. Anm. ad 64–104; Spanoudakis (2014a) 363–367.

Bestellung zum Mundschenk dargestellt wird. Insbesondere auf der Grundlage dieser Stelle wird die narrative Funktion des Ganymed-Mythos in den *Dionysiaka* greifbar, welche zur Einbettung des Mythos in den dionysischen Kontext dient. Der Szene geht die Beschreibung Thebens unmittelbar voraus (Nonn. *D.* 25,413–428), auch Maionien, das Geburtsland des Weingottes, wird genannt (Nonn. *D.* 25,451). Ein charakteristischer Zug der Aneignung tradierter Mythen durch Nonnos ist die Einordnung in und die Anpassung an die Hauptlinie der Erzählung, das Schicksal des Dionysos und des Dionysischen schlechthin. Ganymed, dem die Versorgung der Olympier mit dem Unsterblichkeit garantierenden Nektartrank obliegt, ist das Gegenstück zu Dionysos und dem Wein. Mehrmals in den *Dionysiaka* erscheint Ganymed als Mundschenk im Olymp, stets wird der Nektar dem Wein als Äquivalent gegenübergestellt (Nonn. *D.* 14,430–437; 17,74–80; 27,244–249; 39,62–73; 47,52f., 97f.). Ein weiteres Motiv, das sowohl in den *Dionysiaka* als auch vor Nonnos greifbar wird, ist die Eifersucht Heras gegenüber dem Zeus-Liebling und Emporkömmling Ganymed (vgl. etwa Verg. *Aen.* 1,28; Nonn. *D.* 8,91–102; 31,252–258).⁶¹ Eine ausgeprägte Beziehung zur dionysischen Sphäre liegt schließlich in der pantomimischen Darbietung Marons, der in einem Ausdruckstanz die mythischen Figuren Ganymed und Hebe darstellt (Nonn. *D.* 19,214–218), wie auch im Wettstreit zwischen den Göttern Eros und Hymenaios, den Ganymed als Schiedsrichter zugunsten des Eros entscheidet (Nonn. *D.* 33,64–104).⁶²

In der Ampelos-Episode wird Ganymed insgesamt fünfmal zum Vergleich mit dem Satyrn herangezogen (Nonn. *D.* 10,256–259, 309–320; 11,134–139, 289–295; 12,103–113), wobei vor allem drei Motive hervortreten: (1.) Ganymed als Götterliebling, (2.) als Repräsentant eines göttlichen Getränks sowie (3.) sein Aufstieg in den Olymp. Zunächst wird Ganymed in der Bittrede des Dionysos als Favorit des Göttervaters sichtbar (Nonn. *D.* 10,256–259):⁶³

Δείδιε μὴ Κρονίδης ἐρασίπτερος ὄρνις Ἐρώτων
ἀπροϊδῆς ἀκίχρητος ὑπὲρ Τμώλοιο φανείη
φειδομένοις ὀνύχεσσιν ἐς ἠέρα παῖδα κομίζων,
Τρώιον οἶά τε κοῦρον ἐὼν δρηστήρα κυπέλλων.

Er [sc. Dionysos] fürchtete, dass der Kronide als Vogel mit den Liebesflügeln der Erogen unvorhergesehen und unerreichbar über dem Tmolos erscheinen und schonungsvoll mit seinen Klauen den Knaben in die Luft heben könnte, genauso wie den Sohn des Tros, den Bereiter seiner Becher.

Nonnos setzt Ganymed hier in die Nähe zweier weiterer Vergleichsfiguren für seinen Satyrn: Hyakinthos (Nonn. *D.* 10,250–255) und Pelops (260–263), denen allen durch

⁶¹ Im Falle von Nonn. *D.* 8,91–102 ist der Zorn Heras gegen den kleinen Dionysos gerichtet; in Vers 94 wird explizit Ganymed als Parallelfall für einen, wie die Göttermutter meint, unrechtmäßig in den Olymp Aufgestiegenen angeführt; zum Topos von Heras Eifersucht auf Ganymed vgl. auch AP 9,77.

⁶² Zur literarischen Tradition, der Nonnos in der Szene mit Eros, Hymenaios und Ganymed folgt – er nimmt sich vor allem Apollonios Rhodios zum Vorbild –, siehe Gerlaud (2005) 37–47.

⁶³ Zur Stelle vgl. Hollis (1994) 53.

die Liebe eines Gottes eine Vergöttlichung zuteil wurde. Während Ganymed hier nur als „Sohn des Tros“ bezeichnet wird, begegnet der Name Ganymed erstmals am Ende einer weiteren Dionysos-Rede (Nonn. *D.* 10,309–320):

Εἰπέ, πάτερ, μὴ κρύπτε· τεὸς νέος ὄρκιος ἔστω·
 αἰετὸς ὀππότε κοῦρον ὑπὸ σφυρὰ Τευκρίδος Ἰδῆς 310
 φειδομένῳ κούφιζες ἐς οὐρανὸν ἄρπαγι ταρσῶ,
 τηλικόν ἔλλαχε κάλλος ὁ βουκόλος, ὃν σὺ τραπέζῃ
 αἰθερίῃ ξύνωσας ἔτι πνείοντα βοαύλων; –
 Ζεῦ πάτερ, ἰλήκοις, τανυσίπτερε· μὴ μοι ἐνίψῃς
 Τρώιον οἰνοχοῖα τεῶν δρηστήρα κυπέλλων, 315
 ὅττι φαινοτέροιο φέρων ἀμάρυγμα προσώπου
 Ἄμπελος ἡμεροῖς Γανυμήδεος εἶδος ἐλέγχει·
 Τρωῖος Ἰδαίου πέλε φέρτερος, Εἰσὶ δὲ πολλαὶ
 ἄλλων ἠιθέων ἐραταὶ στίχες, οὓς ἅμα πάντας,
 ἦν ἐθέλῃς, ἀγάπαζε λιπῶν ἓνα παῖδα Λυαίῳ. 320

Sprich, Vater! Verhehle nichts! Dein Junge sei die Bestätigung des Schwures! (310) Als du als Adler den Knaben am Fuß des teukrischen Ida schonungsvoll mit räuberischer Klaue in den Himmel emporhobst, war da der Rinderhirt von ebensolcher Schönheit, den du der himmlischen Tafel zuführtest, obwohl er noch die Luft aus dem Rinderstall atmete? Zeus, Vater, sei gnädig, Langflügeliger! Tadde mir nicht (315) den troischen Weinschenk, den Bereiter deiner Becher, weil Ampelos ein funkelnd strahlendes Antlitz besitzt, der Liebliche, und das Aussehen des Ganymed übertrifft! Der vom Tmolos ist besser als der vom Ida! Und es gibt viele reizvolle Scharen von anderen Jünglingen. Die liebe alle zusammen, (320) wenn du willst, aber lass dem Lyaios einen einzigen Knaben!

Mit dem Vergleich zwischen Ganymed und Ampelos passt Nonnos den bekannten Mythos in den neuen, dionysischen Kontext ein. Durch die beiden Vergleichsmomente, Ampelos' außerordentliche Schönheit und den Raub des Knaben durch Zeus, setzt Nonnos den Dionysos-Liebling positiv gegen Ganymed ab und billigt ihm göttlichen Status zu. Nachdem der Dichter zu Beginn der Dionysos-Rede für Ampelos noch einen regelrechten Katalog von Vergleichsfiguren aufgeboten hat, lässt er am Ende lediglich ἓνα παῖδα, nämlich Ampelos selbst, übrig (Nonn. *D.* 10,320). Nonnos, der vor dem Hintergrund von Ganymeds Schicksal seine eigene Geschichte um einen mythischen ἐρώμενος entrollt, schafft durch die individuelle Zusammenstellung traditioneller Motive ein neues Narrativ, welches er im 11. Buch fortsetzt und mit effektvoller Rhetorik verbindet: Ate, die personifizierte Verblendung, treibt in ihrer Rede den Satyrn so weit, dass er sich leichtsinnig dem Spiel mit dem Stier hingibt (Nonn. *D.* 11,134–139):

Αἰετὸν ἠνιόχευεν ἐν αἰθερί καὶ Γανυμήδης
 Ζῆνα νόθον περὸντα, τεοῦ γενετῆρα Λυαίου· 135
 Ἄμπελον οὐ ποτε Βάκχος ἐκούφισεν ὄρνις Ἐρώτων,
 σὸν δέμας ἀδρύπτοισιν εἰσὶ ὄνυχεσσιν ἀείρων·
 Τρωῖος οἰνοχόος πέλε φέρτερος, ὃς Διὸς αὐλήν
 οἶκον ἔχει.

Als einen Adler lenkte am Himmel auch Ganymed (135) Zeus in falscher, geflügelter Gestalt, den Vater deines Lyaiois. Bakchos hat Ampelos niemals als Vogel der Eröten emporgehoben, indem er deinen Körper mit seinen nicht zerkratzenden Klauen hochhob. Der troische Weinschenk war stärker, der nun den Hof des Zeus zum Haus hat.

Der Psogos bietet als Hauptvergleichspunkt zwischen Ganymed und Ampelos den Akt der Entführung und den damit einhergehenden Aufstieg eines Sterblichen in den Götterhimmel. In seiner ersten Klagerede auf den zu Tode gekommenen Ampelos lässt Nonnos Dionysos zweimal Ganymed als Vergleichsfigur heranziehen, beide Male als positives Vorbild für den Satyrn und dessen Aufnahme in den Olymp (Nonn. *D.* 11,293–295).⁶⁴ Neben der Liebes- und Entführungsthematik ist insbesondere ein Vergleichspunkt essentiell zum Verständnis der Ampelos-Figur: die Verbindung Ganymeds mit dem göttlichen Getränk des Nektars. Ganymed wird in seiner Funktion als göttlicher Mundschenk auf der vierten prophetischen Tafel im Palast des Helios beschrieben und folgt somit unmittelbar auf die Darstellung des Ampelos und des Weines auf der dritten Tafel (Nonn. *D.* 12,103–117).⁶⁵ Die Kombination der Darstellung des Ganymed und der prophetischen Beischrift, die Dionysos' wichtigstes Attribut, den Wein, ankündigt, ermöglicht es, den Zeus-Liebling dem Ampelos gegenüberzustellen. So wie Ganymed als Liebling des Göttervaters gilt, ist Ampelos Dionysos' favorisierter Begleiter, und genauso wie Ganymed den mit Nektar gefüllten Becher dem obersten Gott darreicht,⁶⁶ wird der Satyr Dionysos mit seinem wichtigsten Attribut ausstatten. Das aus dem traditionellen Mythos bekannte Paar Zeus und Ganymed dient als Folie für Dionysos, und die sonst unbekannte Ampelos-Figur gewinnt durch den Vergleich mit Ganymed an Profil. Die außerordentliche Bedeutsamkeit dieser Figurenverbindung für das narrative Ziel der Ampelos-Episode ist daran abzulesen, dass die Inhalte der beiden Tafeln schon zuvor in Nonn. *D.* 12,37–40 angekündigt werden und auch hier Ganymed zum Vergleich herangezogen wird.

Ein Anknüpfungspunkt an literarische Traditionen, die Nonnos in der Rekapitulation des Ampelos-Mythos anklingen lässt, liegt in der äußeren Schönheit und erotischen Ausstrahlung des Satyrn, ein poetisches Muster, das für Ganymed spätestens ab dem Hellenismus greifbar wird:⁶⁷ In Call. *Epigr.* 52 Pfeiffer (= 6 Asper = *AP* 12,230) wird in einem Atemzug mit dem Götterliebling Ganymed ein sterblicher Knabe genannt, zu dem sich das lyrische Ich hingezogen fühlt. Außerdem finden sich etliche Beispiele von Synkrisen von jungen Männern mit Ganymed in der *Anthologia Graeca*,

⁶⁴ Für Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 127 f. – Vgl. Stegemann (1930) 169: „Ampelos ist also als irdisches Abbild des Ganymed aufzufassen, wobei der Nachdruck auf den Gedanken des Spendens zu legen ist, was Ampelos mit seiner Metamorphose in die Traube tut.“

⁶⁵ Für Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 194 f. – Die Entsprechung von Wein und göttlichem Nektar ist ein häufig angewandtes Motiv in den *Dionysiaka*; siehe Nonn. *D.* 7,76–78, 134 f. und 337 f.; 12,158 f.; 17,74–77; 39,64–66; 47,76–78 und 97 f. sowie 48,976 f.

⁶⁶ Vgl. Nonn. *D.* 25,429–450, bes. 445.

⁶⁷ Zur Beliebtheit der Ganymed-Figur in der Epigrammatik vgl. Agosti (2004) 122 f. Anm. ad 429–450.

wobei teils die erotische Konnotation (AP 12,37,133, 254), teils das Motiv der Angst vor der Entführung durch Zeus vorherrschend ist (AP 65,69).⁶⁸ In AP 12,37,133 und 254 wird zudem der junge Mann seinem mythischen Pendant Ganymed vorgezogen, genauso verfährt auch Nonnos im Vergleich Ganymeds mit Ampelos. Nonnos bedient sich auch mit der katalogartigen Aufzählung von *pueri dilecti* einer geläufigen literarischen Schreibart. So werden etwa in Pindars 1. Olympischer Ode Ganymed und Pelops einander gegenübergestellt (Pi. O. 1,36–45), Theokrit seinerseits gesellt den beiden Adonis hinzu (Theoc. 15,124–142).⁶⁹ Von besonderem Interesse für die Konzeption der Ampelos-Figur sind katalogartige Aufzählungen etwa in der Dichtung Ἐρωτες ἢ καλοί des Phanokles oder auch eine in einem Papyrus-Fragment erhaltene elegische Dichtung (POxy. 3723 = SSH 1186), die einen Katalog von Liebschaften von Göttern mit sterblichen jungen Knaben enthält.⁷⁰ Im Zentrum stehen homoerotische Liebesbeziehungen, die jeweils den Ausgangspunkt für ein Aition bilden⁷¹ und neben dem Sänger Orpheus und seinem geliebten Kalais auch Tantalos und Ganymed, Agamemnon und Argynnos aufbieten. Mit der Nennung von Apoll und Hyakinthos, Herakles und Hylas sowie möglicherweise wiederum Agamemnon und Argynnos liefert der Papyrus Ähnliches. Ein weiteres Paar bilden Dionysos und ein nicht namentlich bezeichneter indischer Knabe (Ἴνδῶ [...] παιδί), den die Forschung mit Ampelos identifiziert,⁷² eine Gleichung, die jedoch nicht unbedingt aufgeht, da bei Nonnos Ampelos an keiner Stelle mit Indien in Verbindung gebracht wird. Bei der Heranziehung derartiger Passagen als tatsächliche Quellentexte für die *Dionysiaka* ist Vorsicht geboten, bezieht das Epos seine poetische Ausdruckskraft doch aus dem Dialog mit ganzen literarischen Gattungen und Schreibweisen und nicht nur aus einem exakt zu bestimmenden Autor oder Text und erhebt somit den Anspruch, einer universalen dionysischen Poesie Genüge zu leisten.⁷³

Als weitere Aspekte des Ganymed-Mythos werden in der Ampelos-Figur der Aufstieg in den Himmel und die Aufnahme unter die Götter reflektiert.⁷⁴ Schon in Ovids

⁶⁸ Eine Anspielung auf den Ganymed-Mythos findet sich zudem in AP 5,65, das Motiv der Entführung auch in AP 11,330, 407 und 12,220 f. Ganymed tritt auch an zwei Stellen der *Posthomerika* des Quintus Smyrnaeus in Erscheinung: In Q. S. 8,427–442 blickt Ganymed vom olympischen Götterhimmel auf das untergehende Troia und stimmt eine Klage an, und in Q. S. 14,325 f. markiert ein Heiligtum, das die Trojaner zu Ehren des Ganymed errichtet haben, die Stadt Troia.

⁶⁹ Vgl. Chrétien (1985) 147 Anm. ad 250–263.

⁷⁰ Vgl. Parsons (1988); Gärtner Th. (2008) mit weiteren Literaturangaben.

⁷¹ Siehe z. B. einige Idyllen Theokrits, vgl. Hunter (1996) 167–195.

⁷² Vgl. Parsons (1988) 70 f.; Gärtner Th. (2008) 21.

⁷³ Ganymed ist zusammen mit anderen Knaben und Götterlieblichen ein beliebtes Thema in der spätantiken Kunst und oft Teil des reichen mythologischen Figurenprogramms von Mosaikzyklen, vgl. Blázquez (1993) 52, 398, er tritt außerdem in der römischen Sarkophagkunst in Erscheinung, vgl. Koch u. Sichtermann (1982) 146 f.

⁷⁴ Vgl. Byre (1976) 194 f., 286. – Die Vorstellung der Erhebung der Seele in den Himmel ist auch aus dem Platonismus und Neuplatonismus bekannt und schwingt vielleicht auch in der Ampelos-Figur in den *Dionysiaka* mit: In Pl. *Phdr.* 255b–c wird, um die physischen Vorgänge bei Verliebtheit zu illustrieren, ebenfalls auf den Ganymed-Mythos rekurriert: Ὅταν δὲ χρονίζῃ τοῦτο δρώων καὶ πλησιάζῃ μετὰ

Fasten wird Ampelos als Sternbild des Vindemitor an den Himmel versetzt (Ov. *fast.* 3,403–414).⁷⁵ Ein Grund für die Wahl Ganymeds als Pendant zu Ampelos mag auch aus Überlieferungen wie den *Odyssee*-Scholien erklärlich sein, denen zufolge der Ganymed-Mythos mit dem Weinstock in Verbindung steht: Zeus habe Tros, dem Vater des Ganymed, zum Trost keine Pferde, sondern einen goldenen Weinstock überlassen, der an Priamos und schließlich an dessen Neffen Eurypylos weitergegeben wird (*Hom. Schol. Od.* 11,521).

Nonnos bietet in den *Dionysiaka* sämtliche Spielarten des Ganymed-Mythos, das Spektrum reicht von elliptischen Andeutungen in der Ampelos-Episode über die volle Ausformulierung in der Schildbeschreibung bis hin zur Umarbeitung in der Szene der pantomimischen Darstellung. Ampelos ist gleichsam als neuer Ganymed Repräsentant einer dionysischen Dichtung, die ihre Vorbilder stets nur zum Ausgangspunkt für eine neue Art des Dichtens nimmt. Nonnianisches Dichten versteht sich als Auseinandersetzung mit den Ausdrucksmöglichkeiten der griechischen Dichtung seit Homer, wobei dem Rezipienten ein größtmögliches Spektrum an Zugangsweisen, gewissermaßen ein erschöpfender Fundus antiken Dichtens und Denkens geboten wird, um altbewährten und ererbten Erzählmustern neue poetische Stilprinzipien entgegenzuhalten.

4.7 Hylas

Eine bewusste und kritisch-differenzierte Auseinandersetzung mit Vorbildern in der griechischen Dichtung liegt auch in der Wiederaufnahme hellenistischer Themen vor. Als weitere mythische Vergleichsfigur für Ampelos wird Hylas, der Geliebte des Herakles, ein einziges Mal in den *Dionysiaka*, und zwar in der Ampelos-Episode, namentlich genannt:⁷⁶ Nach dem Tod des jungen Satyrn eilt Dionysos zum Leichnam und wird bei dieser Gelegenheit Herakles gegenübergestellt, der auf der Suche nach Hylas ist (Nonn. *D.* 11,226–230).⁷⁷ Die Angleichung von Hylas und Ampelos schafft der

τοῦ ἄπτεσθαι ἔν τε γυμνασίοις καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις ὀμιλίαις, τότ' ἦδη ἡ τοῦ ρεύματος ἐκείνου πηγὴ, ὃν ἕμερον Ζεὺς, Γανυμήδους ἐρώων, ὠνόμασεν, πολλὴ φερομένη πρὸς τὸν ἐραστήν, ἡ μὲν εἰς αὐτὸν ἔδω, ἡ δ' ἀπομεστουμένου ἔξω ἀπορρεῖ; Text aus: Eigler u. a. (2011) 104. – In den *Katasterismoi* des Eratosthenes wird Ganymed mit dem Sternbild des Hydrochoos, des Wassermanns, identifiziert (Eratosth. *Cat.* 26); vgl. Roscher Bd. I/2, 1596f.

⁷⁵ Zum Mythos bei Ovid siehe Kap. 3.

⁷⁶ Zu den Quellen des Hylas-Mythos siehe *RE* IX/1, 110–115.

⁷⁷ Für Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 123 f.; zur Interpretation siehe auch Fayant (2012). – Auch Ampelos wird an einer Stelle mit Herakles geglichen: Im Rahmen des Ringens mit Dionysos knüpft Nonnos in Nonn. *D.* 10,373–378 an die Traditionen hellenistischer Dichtung an und verweist auf einen Ringkampf zwischen Zeus und Herakles, der ansonsten nur bei Lykophron belegt ist (Lyc. *Alex.* 40–42). Die Tatsache, dass bei Nonnos der Gott zugunsten seines Lieblingen von seinem Sieg zurücktritt, dient der Bestätigung und Etablierung seiner eigenen göttlichen Fähigkeiten. Für die Dionysos-Figur der *Dionysiaka* bedeutet dieser Vergleich einen weiteren Schritt in Richtung Aner-

Dichter zunächst durch intratextuelle Bezüge, indem er das Motiv des Neides aus Nonn. *D.* 11,228 im Laufe der Episode mehrmals anwendet, so im 10. Buch mit den Wörtern *ζηλήμων*, *ζήλος* und *φθονερός*, die den eifersüchtigen Liebhaber im Kampf um die Gunst des Ampelos bezeichnen.⁷⁸ In Buch 11 wird das Neid-Motiv mit den Todesschicksalen von Ampelos und Karpos verbunden,⁷⁹ und in Buch 12 tritt Apoll „neidvoll“ gegen Dionysos auf, welcher seit der Metamorphose des Ampelos über das vielseitig einsetzbare Attribut des Weinstocks verfügt.⁸⁰ Indem beide das charakterisierende Adjektiv *ἄβρός* erhalten (vgl. *ἄβρός Ἴουλος* für Ampelos, Nonn. *D.* 10,179), rücken Hylas und Ampelos auch im äußeren Erscheinungsbild eng zusammen.⁸¹

Durch die Wiederaufnahme von Themen, die aus der hellenistischen Auseinandersetzung mit dem Hylas-Mythos geläufig sind, verfeinert Nonnos Ampelos' Charakterbild. Das Motiv der Schönheit des jugendlichen Geliebten ist in den Hylas-Episoden der hellenistischen Dichter, namentlich bei Apollonios Rhodios (A. R. 1,1207–1272) und Theokrit (Theoc. 13), ebenso zu finden wie dessen unerwarteter Tod, die Suche durch den Liebhaber und die Trauer um den unwiederbringlichen Verlust.⁸² Von besonderer Bedeutung ist das Leitmotiv des Hylas-Mythos, das Element Wasser, das als Kompositionselement dient:⁸³ beim Spiel der Satyrn (Nonn. *D.* 10,139–174), in den Schwimm-Agonen von Dionysos und Ampelos (11,43–55) sowie von Kalamos und Karpos (400–426). Um Anklänge an die Hylas-Szene bei Apollonios handelt es sich auch beim Botenbericht eines anonymen Satyrn an Dionysos (Nonn. *D.* 11,224 f.):⁸⁴ Das Schicksal des Jungen – die Liebesbeziehung zu einem (Halb-)Gott, der Tod und die Apotheose – entspricht dem Schicksal des Ampelos, die Reaktion des Herakles der des Dionysos: Beide begeben sich gezeichnet von der Unglücksmeldung auf die Suche nach dem Vermissten.

kennung als Gott; vgl. Del Corno u. a. (1997) 308; Chrétien (1985) 155 Anm. ad 377; Gigli Piccardi (2003) 724 Anm. ad 373–377.

78 Vgl. *Βάκχος ὀπιπεύων φθονερῆ δεδόνητο μερίμνη* (Nonn. *D.* 10,242); *ζηλήμων Διόνυσος* (10,245 und 414); vgl. auch *ζηλήμονι φωνῆ* (288: Neid eines Kontrahenten des Dionysos) und *Ληνεύς / ζήλον ἔχων*, *φθονερόν δὲ δόλον γίνωσκε Λυαίου* (427 f.: Neid des Leneus nach der Niederlage im Wettlauf).

79 Vgl. *καὶ φθονερῆς σκοπίαζε δὲ ἡέρος ὄμμα Σελήνης* (Nonn. *D.* 11,189: Neid der Selene); *ταῦροι ἐπ' ἠιθέοις ζηλήμονες ὡς περ ἄηται* (258: Neid der Stiere bzw. Winde); *καὶ Κάλαμος φθονεροῖο φυγῶν ἀνέμοιο θυέλλας* (427: Neid des Windes); *ζηλήμονα Μήνην* (396); *καὶ τάχα μιν ποθέων ζηλήμονι τύψεν ἀέλλη* (437: Neid des Windes).

80 Vgl. *Φοίβω ζήλον ἄγων* (Nonn. *D.* 12,156).

81 Dasselbe Adjektiv erhält auch Kalamos, vgl. *ἄβρός ἔην ποτὲ κοῦρος* (Nonn. *D.* 11,370).

82 Zur Schönheit des Hylas siehe A. R. 1,1229–1232; Theoc. 13,7. Zum Trauer-Motiv, das Theokrit auf Hylas überträgt, vgl. Theoc. 13,53 f. – Zur Hylas-Episode bei Apollonios Rhodios und Theokrit vgl. Köhnken (1965) 9–83; Fuchs (1969); Mauerhofer (2004) 37–112. – Zum Hylas-Mythos in der Ampelos-Episode siehe Mazza (2012) 105–117, der betont, dass es Nonnos nicht nur um motivische Übernahmen, sondern vor allem um literarische Anspielungen auf konkrete Stellen hellenistischer Dichter geht.

83 Zum Element Wasser in der Ampelos-Episode siehe S. 25–28 sowie Kröll (2013); zum Motiv Wasser und zu dessen narrativer Funktion in den Idyllen Theokrits vgl. Segal (1981).

84 In A. R. 1,1240–1260 vernimmt Polyphem den Hilfeschrei des Hylas und warnt Herakles.

Zusätzlich zu diesen allgemeinen, aber für Hylas typischen Themen bezieht sich Nonnos auch auf konkrete Referenztexte, schafft so ein Netz von intertextuellen Bezügen und koppelt seine Ampelos-Episode an die literarische Tradition. Das Motiv der Schnelligkeit (ταχὺς ἔδραμεν [Nonn. *D.* 11,226]) findet sich bei Apollonios wieder (A. R. 1,1263 – 1272, bes. ἐς δὲ κέλευθον / τὴν θέεν ἦ πόδες αὐτοὶ ὑπέκφερον αἰσσοῦντα [A. R. 1,1263 f.]).⁸⁵ Besonderen Nachdruck verleiht Apollonios der Situation durch ein Gleichnis: Herakles stürzt wie ein von einer Bremse gestochener Stier in Richtung Hylas (A. R. 1,1265 – 1272), dies erinnert an den Stier in Buch 11 der *Dionysiaka*, der Ampelos zum Verhängnis wird (Nonn. *D.* 11,188 – 223).⁸⁶ Ähnlich wie die Figuren wird von Nonnos auch die Örtlichkeit auf seine Geschichte übertragen: Auf der Suche nach dem verschollenen Ampelos irrt Dionysos durch gebirgiges Terrain genauso wie Herakles bei Theokrit (ὀριδρόμος [Nonn. *D.* 10,230]; ἀλώμενος ὄσ’ ἐμόγησεν / οὖρεα καὶ δρυμούς [Theoc. 13,66 f.]).⁸⁷

In der Szene mit Ampelos’ Tod schöpft Nonnos, wie Francis Vian beobachtet, zu einem Großteil aus der *Europa* des Moschos.⁸⁸ Diese Anlehnung an das hellenistische Vorbild wird auch in der vorliegenden Stelle sichtbar: Das „räuberische Mädchen“ (ἄρπαγι κούρη [Nonn. *D.* 11,229]) entspricht dem „räuberischen Stier“ (ἄρπαγι ταύρω [190]), der für Ampelos’ Tod verantwortlich ist, und rekapituliert zugleich die Entführung Europas durch den Zeus-Stier am Beginn der *Dionysiaka* (Εὐρώπην λιπόπατρην ἐφεζομένην τινὶ ταύρω / ἄρπαγι καὶ πλωτῆρι καί, ὡς δοκέω, παρακοίτη [1,131 f.; vgl. auch Nonn. *D.* 7,118]).

Auf den Hylas-Mythos wird ein weiteres Mal in der Geschichte um Ampelos angespielt, und zwar in der katalogartigen Aufzählung der Unternehmungen, die der Satyr oftmals gemeinsam mit Dionysos startet. Im Zentrum steht das Wasser-Motiv, das dem Dichter als Vehikel für eine abermalige Anknüpfung an die hellenistische Dichtung dient (Nonn. *D.* 10,226 – 229):⁸⁹

Εἴ ποτε Πакτωλοῖο παρ’ ἀνθεμόεντι ρέεθρῳ
δηθύνων ἀνέμιμνεν, ὅπως ἐπιδόρπιον εἶη
αὐτὸς ἐψ̄ βασιλῆι φέρων γλυκερώτερον ὕδωρ,
κούρου νόσφι μένοντος ἱμάσσετο Βάκχος ἀνίη.

Wenn er [sc. Ampelos] einmal am blumengeschmückten Strom des Paktolos säumend verweilte, um nach dem Essen selbst seinem König süßeres Wasser zu bringen, wenn der Knabe fern war, dann verzehrte sich Bakchos vor Trauer.

⁸⁵ Zum Motiv Schnelligkeit vgl. Fayant (2012) 4 und 6.

⁸⁶ Theokrit bietet im Gegensatz dazu ein Löwengleichnis (Theoc. 13,61 – 64).

⁸⁷ Vgl. Vian (1995) 168; Gigli Piccardi (2003) 774 f. – Auch Apollonios deutet als Ort des Geschehens das Gebirge an, vgl. πίσεά τε προλιπῶν καὶ ἐλεσπίδας (A. R. 1,1266).

⁸⁸ Vgl. Vian (1995) 8 und Anm. ad 1,162 f.; Del Corno u. a. (1997) 314; Gigli Piccardi (2003) 765; Fayant (2012) 18 f.

⁸⁹ Vgl. Del Corno u. a. (1997) 305 und 315.

Obwohl weder Hylas noch Herakles mit Namen genannt werden, können diese Figuren mühelos assoziiert werden. Mit dem Motiv des Wasserholens sind wörtliche Anklänge an Apollonios und Theokrit festzustellen (A. R. 1,1207–1210; Theoc. 13,36–39): Das Adjektiv ἐπιδόρπιον in Kombination mit dem Substantiv ὕδωρ verweist auf ὕδωρ ἐπιδόρπιον in Theoc. 13,36, wobei selbst die metrische und syntaktische Struktur beibehalten wird, einschließlich des Verbs φέρω (vgl. οἶσων [Theoc. 13,36]).⁹⁰ Der Hylas-Mythos bei Theokrit ist auch im Hinblick auf die endgültige Bestimmung der Jünglinge aufschlussreich: Am Schluss des genannten Idylls erfolgt die Aufnahme des Hylas unter die Götter (οὕτω μὲν κάλλιστος Ὕλας μακάρων ἀριθμεῖται [Theoc. 13,72]), ganz ähnlich wie auch Ampelos durch die Metamorphose in den Weinstock zu einem Wesensteil des Gottes Dionysos wird. Auch das Motiv der Apotheose ist somit in der Geschichte um Herakles und Hylas vorgezeichnet.⁹¹

4.8 Europa, Atymnios, Glaukos und Bellerophon

Die Reprise des hellenistischen Wort- und Themenbestandes bewerkstelligt Nonnos zugleich auf thematischer, syntaktischer, metrischer und lexikalischer Ebene, wobei er nicht bloß imitiert, sondern durch den innovativ-kreativen Ansatz in produktive Konkurrenz zu seinen Vorbildern tritt. Die Stiere, auf deren Rücken Ampelos und Europa sitzen, sind ihrem Wesenskern nach die Götter Zeus und Dionysos selbst (Nonn. *D.* 11,152–154):

Νόσφι φόβου δρόμος οὗτος, ἐπεὶ καὶ θῆλυς εἶοῦσα
παρθένος Εὐρώπη βοέων ἐπεβήσατο νώτων,
χερσὶ κέρασ κρατεύουσα καὶ οὐ χατέουσα χαλινοῦ.

Fern jeglicher Furcht soll dir dieser Ritt sein, da ja auch, obwohl sie eine Frau war, das Mädchen Europa auf den Rücken des Stieres stieg, mit den Händen das Horn festhielt und keine Zügel benötigte.

Mit der Parallelisierung der beiden Reiter geht auch diejenige der beiden Stiere einher; genauso wie es sich beim Stier Europas eigentlich um Zeus handelt, steckt in Ampelos' Stier Dionysos.⁹² Die Gegenüberstellung von Europa und Ampelos fügt sich in die nonnianische ποικιλία ein, der Kontrast zwischen dem glücklich auf dem Rücken des Zeus-Stieres sitzenden Mädchen und dem zu Tode getriebenen Ampelos könnte nicht größer sein.

⁹⁰ Vgl. Fayant (2012) 8–11.

⁹¹ Eine weitere Stelle der Ampelos-Episode erinnert an die Hylas-Episode: In der Kalamos-Karpos-Erzählung wird durch das Motiv des Hilferufes ebenfalls auf den Raub des Hylas durch Nymphen angespielt (Nonn. *D.* 11,390, 449, 454; Theoc. 13,58–60), vgl. Fayant (2012) 24.

⁹² Zum Stier als dem Tier des Dionysos vgl. Daniélou (1992) 112–116; Otto (2011) 150–152.

Ritt und Wagenfahrt bilden zudem die Hauptvergleichspunkte zwischen Ampelos und drei weiteren Figuren. In Dionysos' erster Klagerede wird als mythische Parallele für Ampelos neben Hyakinthos auch Atymnios, ein Liebling Apolls, präsentiert, der durch eine missglückte Wagenfahrt zu Tode kommt (Nonn. *D.* 11,255 – 263). Dionysos preist Apoll glücklich, da dieser nach dem Tod seines Geliebten Atymnios wenigstens dessen Namen übernehmen konnte und nun das Epitheton Atymnios trage (Nonn. *D.* 11,258 f.).⁹³ Nonnos verschränkt die Schicksale beider Apoll-Geliebten miteinander, doch während er den Hyakinthos-Mythos ausführlich wiedergibt, deutet er die Geschichte um Atymnios lediglich durch das Epitheton an. Wiederum werden mythische Traditionen mit Episoden in den *Dionysiaka* gekoppelt. Die Tatsache, dass Apoll nach dem Tod seines geliebten Jünglings dessen Namen als Epitheton erhält, ist außer bei Nonnos nirgendwo belegt.⁹⁴ Nonnos greift einen Mythos auf, der aufgrund der knappen Andeutungen als beim Publikum bekannt gelten darf, und überträgt diesen auf seine eigene Geschichte. Zentrale poetische Verfahrensweisen wie die Übertragung des Namens des Geliebten auf die Gottheit übernimmt er, indem er ein neues Epitheton für Apoll konstruiert, und zwar nach dem Vorbild des Dionysos. Nonnos erscheint als autonome künstlerische Instanz, wenn er, um seinen Dionysos als Gott zu legitimieren, nach dessen Vorbild einen gleichfalls neuen Beinamen für einen bereits etablierten Gott kreiert. Die Legitimierung des neuen Helden durch den Mythos entsteht in diesem Fall nicht durch Hinzuziehen alter Traditionen aus der klassischen oder hellenistischen Dichtung, sondern aus dem augenblicklichen künstlerischen Bedürfnis heraus.

Und noch einmal wird Atymnios zum Spiegelbild für Ampelos: Neben Ganymed bringt Ate in ihrer Rede an Ampelos auch Apoll und seinen Geliebten zur Sprache (Nonn. *D.* 11,130 f.).⁹⁵

93 Zur Figur Atymnios allgemein vgl. Apollod. 3,1,2; *RE* II/1, 2261 (Nr. 4); zu Atymnios bei Nonnos siehe Chuvin (1991) 57 f.; Gigli Piccardi (2003) 762; Agosti (2004) 290; Atymnios findet sich in Gesellschaft von weiteren Geliebten des Apoll gemeinsam mit Ampelos und Dionysos in der Liste der männlichen Göttergeliebten in den *Pseudo-Klementinen*, siehe S. 42 f.

94 Vgl. Del Corno u. a. (1997) 316.

95 Atymnios erscheint ein weiteres Mal in den *Dionysiaka*: In Nonn. *D.* 19,180 – 188 gibt Maron anlässlich der Leichenspiele des Staphylos eine Tanzdarbietung zum Besten, stellt sich in einer Rede selbst vor und legt seine Position dar: Er bezeichnet sich als „Diener des Bakchos“ und setzt sich deutlich vom traditionellen Gott Apoll ab (εἰμὶ δὲ Βάκχου / οὐ θεράπων Φοῖβοιο [Nonn. *D.* 19,181 f.]), er wolle keine Klagelieder anstimmen, so wie Apoll dies aufgrund des Todes seines geliebten Atymnios getan habe (καὶ οὐ μάθον αἴλινα μέλπειν, / οἷα παρὰ Κρήτεσσιν ἄναξ ἐλίγεινεν Ἀπόλλων / δακρυχέων ἔρατεινὸν Ἀτύμνιον [182 – 184]). Das Hauptgewicht liegt auf der Konsequenz, die sich aus Atymnios' Hybris ergibt, nämlich Sturz und Tod. Untermalt wird diese Stimmung durch die unmittelbar nachfolgende Anspielung auf die Trauer der Heliaden über Phaethon (Nonn. *D.* 19,184 – 186), vgl. Gonnelli (2003) 386 f. Die pantomimische Darbietung des Maron beschränkt sich aber nicht auf die Trauer um den verstorbenen Staphylos, der Tänzer verkündet, er werde nicht wie Apoll über den Verlust eines geliebten Menschen trauern, sondern einen freudigen Tanz aufführen, „so als ob Staphylos noch am Leben wäre“ (Καὶ Σταφύλω μετὰ πότμου, ἄτε ζῶντι χορεύσω [Nonn. *D.* 19,178]). Der Dichter verbindet die Szene mit dem eigentlichen Thema seines Epos, Dionysos: Der sorglose und heitere Tanz Marons ist ein bakchischer Tanz, der Tod und Wiederauferstehung des Weingottes spiegelt. Zu Marons Tanz vgl.

Πολλάκι Φοιβείοιο καθήμενος ὑψόθι δίφρου
ὑψιφανῆς ἤλαυνεν Ἀτόμνιος ἤερα τέμνων.

130

(130) Oftmals saß hoch oben auf dem Wagen des Phoibos Atymnios, zeigte sich in der Höhe und preschte voran, die Luft durchschneidend.

Nonnos fügt Atymnios in ein dichtes Netz an Selbstreferenzen ein: Der in Nonn. *D.* 11,257 genannte Windgott Zephyr, durch den Atymnios zu Tode kommt, ist schon aus dem Hyakinthos-Mythos bekannt, das Motiv des neidischen und Tod bringenden Windstoßes findet sich auch im Zusammenhang mit dem Schicksal des Karpos: φθονεροῖο [...] ἀνέμοιο θυέλλας (Nonn. *D.* 11,427), Ἀήτης (436), ζηλήμονι [...] ἀέλλη (437). Das unverbrüchliche Band zwischen überkommenen Mythen, unkonventionellen und möglicherweise *ad hoc* kreierte Varianten sowie gänzlich neuen Umsetzungen ist die Quintessenz nonnianischen Dichtens. Der mythische Typus des Götterliebings, der durch selbst verschuldete Hybris stirbt, gilt sowohl für Hyakinthos, Atymnios und Ampelos als auch für Phaethon, der an späterer Stelle in den *Dionysiaka* eine wichtige Rolle spielen wird (Nonn. *D.* 30,105–434).⁹⁶ Auch der Atymnios-Mythos fügt sich also in die großen Erzähllinien der Ampelos-Episode und der *Dionysiaka*.

Das Thema des Aufstiegs in den Himmel mithilfe von Wagen oder Pferden wird in der Ate-Rede anhand der Figuren Glaukos und Bellerophon weiter ausgeführt (Nonn. *D.* 11,143–146).⁹⁷ Der im Mythos des Atymnios bereits angedeutete Gedanke der Hybris und des daraus resultierenden Sturzes wird im Besonderen durch das Schicksal von Glaukos und Bellerophon hervorgekehrt, die beide durch den Ritt auf Pferden sterben: Glaukos, ein Sohn des Sisypchos, wird während der Leichenspiele zu Ehren des Pelias aufgrund seiner Hybris gegen die Göttin Aphrodite von seinen mit Wahnsinn geschlagenen Stuten abgeworfen;⁹⁸ Ähnliches widerfährt Bellerophon, dem Sohn des Poseidon, mit seinem Sturz vom Pegasos.⁹⁹ Der unglückliche Sturz von Pferd oder Wagen wird in den *Dionysiaka* mehrmals zum Thema gemacht: Bellerophon wird weitere zwei Male als mythisches Exempel für den Sturz einer Figur der Handlung herangezogen (Nonn. *D.* 28,164–167, im Anschluss daran in Nonn. *D.* 28,168–171 der

Delavaud-Roux (2009); zu Pantomimus und Gestik in den *Dionysiaka* siehe auch Weinreich (1948) 163–172; Haidacher (1949) 80; Miguélez Caverro (2009a), zum Pantomimus in der Antike allgemein vgl. Hall u. Wyles (2008); Webb (2008) 58–94; Weiss (2014) 128–135. Pantomimus wird außerdem in Nonn. *D.* 5,103–107 erwähnt (pantomimischer Tanz Polymnias anlässlich der Hochzeit von Kadmos und Harmonia).

⁹⁶ Vgl. Gonnelli (2003) 386 f.

⁹⁷ Für Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 137.

⁹⁸ Vian (1995) 162 nennt die Quellen für diesen Mythos: E. *Ph.* 1123–1127; Str. 9,2,24 (C 408 f.); Verg. *georg.* 3,267 f.; Hyg. *fab.* 250 und 273,11; Paus. 6,20,19; siehe außerdem den nur fragmentarisch erhaltenen *Glaukos Potnieus* des Aischylos (A. *Fr.* 36–42 Radt); vgl. auch Gigli Piccardi (2003) 763 f.

⁹⁹ Gianfranco Agosti verweist auf die Bedeutung der Figuren Bellerophon und Pegasos im Heidentum der Spätantike als Symbole der menschlichen Seele; die Beliebtheit des Mythos in den nachchristlichen Jahrhunderten lasse sich zudem aus den Zeugnissen der bildenden Kunst und der Literatur erschließen; vgl. Agosti (2004) 263 f., 820 f.

Gestaltungselement nonnianischer Poetik. An narrativen Höhepunkten – der Rede der Ate und den beiden Trauerreden des Dionysos im 11., der Ekphrasis der prophetischen Tafeln im Helios-Palast, der Atropos- sowie der Dionysos-Rede im 12. Buch – bedient sich der Dichter mythischer Reminiszenzen für sein Ampelos-Bild. Die beinahe ausschließliche Charakteristik gängiger Mythologeme sowie das weitgehende Fehlen individueller Züge des Ampelos lassen den Schluss zu, dass Nonnos sich hier seinen eigenen, ganz auf die Erfordernisse der Erzählung ausgerichteten Ampelos schafft. Die Funktionalisierung vertrauter Mythen für seinen Ampelos sowie die Transferierung von Bekanntem auf selbst Konzipiertes verleiht dem antiquarischen Wissen neue, schöpferische Impulse: „[...] Nonnos rattache l'épisode d'Ampélos, peu connu par ailleurs, à des antécédents hellénistiques prestigieux que le lecteur érudit ne devait pas manquer de repérer. Il revendique ainsi une filiation littéraire.“¹⁰¹ Nonnos verweilt niemals bei einem bloßen Zitieren und Imitieren, mit dem Aufgreifen von Themen und sprachlichen Merkmalen setzt er sich mit seinen literarischen Vorbildern auseinander und bringt gleichzeitig ein neuartiges literarisches Produkt hervor, mit dem er dezidiert in Konkurrenz zur Tradition tritt und sich von dieser abzugrenzen sucht.¹⁰²

101 Fayant (2012) 25.

102 Vgl. Fayant (2012) 26: „[...] il n'imité pas ses modèles, il se les approprie.“

Kapitel 5.

Nonnos und die literarische Tradition

ὁ γοῦν τὰ Διονυσιακὰ ποιήσας ὀκνήσας ἀκολουθήσαι
Ὁμήρω εἰς τὴν γενικὴν σύνταξιν [...].

Eustathios, Comm. ad Hom. II. 3,235.

5.1 Quellen und Vorbilder der *Dionysiaka*

Die *Dionysiaka* umspannen nicht nur den gesamten mythologischen Kosmos der Antike, sondern blicken auch auf wegweisende Vertreter griechischen Dichtens zurück. Nonnos bedient sich des Wortschatzes und der Formensprache Homers und Pindars und greift literarische Motive und Themen aus den hellenistischen Dichtungen des Kallimachos, Apollonios Rhodios und Theokrit sowie der Bukoliker Bion und Moschos auf, indem er poetische Traditionen in einem *opus magnum* der griechischen Literatur der ausgehenden Antike vereinigt.¹

An dieser Stelle gilt es, am Beispiel der Ampelos-Episode Nonnos' Verarbeitung von Referenztexten auf den Grund zu gehen, nicht mit dem Ziel, eine vollständige Auflistung sämtlicher sprachlicher und inhaltlicher Parallelstellen zu liefern, sondern vielmehr, um den kreativ-innovativen Umgang des Dichters mit seinen Vorbildern aufzuzeigen. Die Aufnahme einer traditionellen poetischen Formensprache in den neuen dionysischen Kontext wird ebenso beleuchtet wie die Verzahnung unterschiedlicher literarischer Genera im spätantiken Epos.² Erörtert wird das Verhältnis der Ampelos-Episode zur homerischen Epik, im Besonderen Nonnos' Orientierung an den narrativen Techniken und dem epischen Sprachfundus Homers sowie die Übernahme epischer Erzählformen und Stilprinzipien, die Modulationen und Adaptationen, die der spätantike Dichter unternimmt, um das traditionelle Epos in den dionysischen Kontext einzufügen. Anhand ausgewählter Passagen der Bücher 10 – 12 der *Dionysiaka* wird auf den künstlerischen Agon des Nonnos mit Homer,³ die Wiederaufnahme von Debatten der Homer-Philologie und die beinahe parodistische Umdeutung des epischen Ausgangstexts eingegangen. Illustriert werden ferner Nonnos' Beziehungen zu anderen Genera der antiken Literatur.⁴ An signifikanten Stellen der Ampelos-Episode hält er sich an die hellenistische Dichtung, vorzugsweise die Bukolik, desgleichen an

1 Für einen Überblick über die Quellen der *Dionysiaka* siehe D'Ippolito (1964) 69 – 85; Manterola u. Pinkler (1995) 38 – 41; Liebeschuetz (2001) 232 f.

2 Vgl. Schmitz (2005) 202; Hernández de la Fuente (2008) 47 – 52; für die Genusmischung in der lateinischen Dichtung der Spätantike vgl. Weber (1995) 238 – 244; Wasyl (2011) 7, 20, 67.

3 Bereits Ouwaroff (1817) 22 konstatiert, dass Nonnos Homer nicht bloß imitiert, sondern diesen im Sinne der künstlerischen *aemulatio* zu übertreffen sucht.

4 Vgl. Agosti (2012) 371: „[...] all literary genres are represented in this great literary container.“

den Roman, und auch das antike Theater als Kultinstitution für Dionysos wird einbezogen. Dabei gilt es, nicht bei der bloßen Quellenfrage stehen zu bleiben, sondern die Funktion dieser Übernahmen innerhalb der Ampelos-Episode zu bestimmen. Die genaue Analyse der Zitate, der motivisch-typologischen Vor- und Musterbilder in der Ampelos-Episode soll zum einen Licht auf die Kompositionsprinzipien der *Dionysiaka* insgesamt werfen, zum anderen das nonnianische Epos als Exponenten einer kollektiven „immaginazione culturale“⁵ in den Kontext spätantiken Kunstschaffens einordnen.

5.2 Nonnos und Homer

Homer in den *Dionysiaka*

Die Anknüpfung an Homer bei gleichzeitiger Lösung von diesem literarischen Vorbild wurde dem Dichter aus Panopolis in der Vergangenheit als künstlerischer Mangel und Defekt angelastet. In der *Geschichte der griechischen Literatur* fällen Wilhelm Schmidt und Otto Stählin ein ähnlich negatives Urteil wie Rudolf Keydell, der Nonnos' Homer-Verarbeitung als dichterisches Scheitern einstuft.⁶ Noch zu Beginn der 80er Jahre des 20. Jh. ist in einer griechischen Literaturgeschichte zu lesen: In der Schilderung des Indien-Feldzuges „[...] wollte er [sc. Nonnos] offensichtlich mit Homer wetteifern, was ihm zumindest in kompositorischer Hinsicht nicht gelungen ist. Die Fülle des Materials und die vielen Episoden (zum Beispiel die Liebesgeschichten und Idylle) bringen es mit sich, daß der Leser leicht den Faden verliert. Nichtsdestoweniger bleibt dieses Dionysos-Epos eine bewundernswerte literarische Leistung der Spätantike.“⁷ Selbst Dietrich Ebener charakterisiert in der Einleitung seiner Übersetzung Nonnos' Umgang mit Homer als „mangelhafte Abstimmung, Verknüpfung, Begründung und Durchführung ganzer Handlungskomplexe“ und ist der Meinung, dass der Dichter „keine glückliche Hand bei der Übernahme homerischer Motive“ hatte.⁸ Zur selben Zeit finden sich jedoch auch positivere Bewertungen: „Dennoch ist Nonnos kein Homer-Epigone. Daran hindert ihn nicht nur sein Mangel an Sinn für Ökonomie und Gleichmaß – positiv ausgedrückt: seine immense, exaltierte, grandiose, unerschöpfliche Phantasie –, sondern vor allem sein ganz und gar hellenistisches Bildungsbewußtsein. Er will

5 Agosti (2013a) 89.

6 Vgl. Schmid u. Stählin (1980/⁶1924) 965: „Ein Christ, der den Hochgesang bakchischer Ekstase ertönen läßt, ein Homeride, der in die homerische Form einen ihrem Geist widerstrebenden Inhalt zwängt – das sind Widersprüche, die zeigen, mit welchen unnatürlichen Verrenkungen diese neue und letzte Epik erkaufte war“; vgl. Keydell (1932) 186f. (498f.).

7 Bergson (1981) 508.

8 Ebener (1985) Bd. 1, XI.

nicht nur Homer übertreffen, sondern zugleich den Kosmos einer tausendjährigen Tradition griechischer Dichtung in sein Werk eingehen lassen.“⁹

Nonnos nimmt auf ganz unterschiedliche Weise auf Homer Bezug:¹⁰ Er imitiert und rühmt ihn, Homer dient ihm zugleich aber auch als Gegenpol für sein eigenes, dichterisches Schaffen. In der aktuellen Forschung wird Nonnos' Umgang mit Homer durch das Stilprinzip der ποικιλία erklärlich gemacht,¹¹ wonach *Odyssee* und *Ilias* die Ausgangspunkte für die großen Erzählinien der *Dionysiaka* bilden: Der Beginn des Epos mit den Abenteuern des Kadmos (Nonn. *D.* 1–5) sowie Dionysos' Zug nach Indien (Nonn. *D.* 13–24) sind hinsichtlich ihrer narrativen Konzeption durch die *Odyssee* inspiriert, die Indien-Bücher vom Kampfgeschehen in der *Ilias* (Nonn. *D.* 25–40).¹² Nonnos übernimmt sodann eine breite Palette an typischen Szenen, wobei die Indien-Bücher vor allem aus der *Ilias* schöpfen: Heereskataloge und Heeresversammlung, der Traum des Heerführers, Eidbruch, Gesandtschaft und Götterversammlung, Διὸς ἀπάτη, Schildbeschreibung, Rückzug und Wiederkehr des Haupthelden, Flusskampf, Leichenspiele, all dies gehört seit Homer zum Standardrepertoire epischer Dichtung; mit der Schilderung von Dionysos' Ankunft in Athen wird an die Nostoi der Troia-Heimkehrer angeknüpft, mit dem Wettkampf zwischen Dionysos und Poseidon um Beroe an Odysseus' Bogenkampf und mit Ikarios an Odysseus' Vater Laertes.¹³ Homerische Themen werden auch in Zusammenhang mit Kadmos in die *Dionysiaka* eingeführt; so setzen etwa Kadmos' Seereise, sein Schiffbruch, seine Landung auf Samothrake, seine Aufnahme im Palast Emathions und seine Reise durch Griechenland sowohl die Argonautenfahrt als auch Odysseus' Irrfahrten voraus.¹⁴ Nonnos' unbestrittene Abhängigkeit vom griechischen Dichter *par excellence* gilt nicht nur für die Bereiche Motivik und Komposition, sondern auch für die Sprache und Stilistik. Die herausragende Autorität Homers wird zudem daran sichtbar, dass er neben Pindar als einziger antiker Autor in den *Dionysiaka* namentlich genannt wird (Nonn. *D.* 1,37; 13,50; 25,8, 265 und 269; 32,184; 42,181).¹⁵

Homer ist der künstlerische Pol, auf den Nonnos seine *Dionysiaka* ausrichtet, er dient ihm vielfach als Ausgangspunkt für eine neue Art von Dichtung,¹⁶ welche sich

9 Schmalzriedt (1976) 478.

10 Zum Einfluss Homers auf Nonnos vgl. Wild (1885–1886); Haidacher (1949) 7–16; D'Ippolito (1964) 37–41; Vian (1991); Hopkinson (1994a); Hopkinson (1994b) 122 f.; Frangoulis (1995); Boned Cólera (1998); Kuhlmann (1999); Shorrock (2001) 59–95; Auger (2003); Hernández de la Fuente (2008) 41 f.; Chuvin (2009) 160 f.; Chuvin (2009a); Bannert (2008); Frangoulis (2011); Frangoulis (2012); Mazza (2012) 228–240; Verhelst (2013); Bannert u. Kröll (2016); Agosti u. Magnelli (2017).

11 Vgl. String (1966) 33–70; Vian (1991) 14 f. (478 f.) und 18 (482); Lasek (2012).

12 Vgl. Chuvin (2009a) 473.

13 Vgl. Vian (1991) 7 f. (471 f.); Shorrock (2001) 95–111.

14 Vgl. Shorrock (2001) 39–50.

15 Vgl. Vian (1991) 5 f. (469 f.); Hopkinson (1994a) 9–14; Chuvin (2009a) 472 f.; zur Nennung Pindars in den *Dionysiaka* siehe Nonn. *D.* 25,21.

16 Vgl. Hopkinson (1994a) 14–17 und 20: „[...] his [sc. Nonnos'] aim is often to point similarity by ostentatiously adapting Homeric passages to his own Dionysiac purposes.“

hinsichtlich der Komposition zwar an ihrem Vorbild orientiert, dieses jedoch in einem weiteren Schritt zu überbieten sucht. Dies zeigt sich etwa in der bewussten Entscheidung, nicht eine einzelne Episode aus dem Troia-Mythos aufzugreifen, wie dies Homer mit dem Zorn Achills tut, sondern in den Indien-Büchern eine Gesamtschau der Ereignisse um den Weingott und sein bakchisches Heer zu bieten, die den gesamten Troia-Mythos spiegeln.¹⁷ Das Thema der dionysischen Wirkkraft zieht sich durch die komplexen und beziehungsreichen Einzelerzählungen der *Dionysiaka* und ist den übernommenen homerischen Motiven stets übergeordnet. Durch die Inszenierung von Dionysos als neuem epischen Helden, dessen göttliche Macht auf vielfältige Weise und in unterschiedlichen Schattierungen sichtbar wird, formuliert der Dichter sein persönliches literarisches Programm und knüpft daran seinen dichtungstheoretischen Ansatz: Zeus und Dionysos, die Repräsentanten einer alten und einer neuen Göttergeneration, dürfen als stellvertretend für Homer und Nonnos gelten.¹⁸ Genauso wie Dionysos an seinen Aufgaben zu einer allseits anerkannten Gottheit wächst und sich Schritt für Schritt seinem Vater Zeus annähert, um diesen letztlich gleichsam zu entthronen, gelingt es Nonnos, Homer zu übertreffen und diesem seine neue Art des Epos entgegenzuhalten.

Was für die Gesamtheit der *Dionysiaka* gilt, wird auch in den Büchern 10, 11 und 12 deutlich: Wie in den großen Kompositionslinien greift Nonnos auch in der Ampelos-Episode auf die homerischen Epen, insbesondere die *Ilias* zurück. In der folgenden Analyse des sportlichen Agons zwischen Dionysos und Ampelos am Ende des 10. und Beginn des 12. Buches wird Nonnos' Umgang mit seinem Vorbild Homer in der geschlossenen narrativen Einheit einer ausgewählten Szene diskutiert. Obwohl die Leichenspiele zu Ehren des Patroklos im 23. Gesang der *Ilias* die Basis für die Spiele in den *Dionysiaka* darstellen, bietet Nonnos dennoch mehr als eine bloße Repetition von Bekanntem und verwandelt die dionysischen Wettkämpfe in eine durchaus kontroversielle künstlerische und philologische Debatte in poetischem Gewand. In einem gelehrten Spiel bezieht der Dichter den zeitgenössischen Rezipienten mit ein, der, wie auch Nonnos selbst, als Angehöriger der hellenischen Oberschicht im spätantiken Ägypten aus einer gemeinsamen Bildungsgrundlage schöpft, als deren maßgeblicher Bezugspunkt Homer anzusehen ist.¹⁹

¹⁷ Vian (1991) 7 f. (471 f.) exemplifiziert dies am Beispiel der Bücher 13 – 24, die dem epischen Kyklos entsprechen, wie er in der *Bibliothek* Apollodors präsentiert wird; zur Umsetzung des Troia-Mythos in den *Dionysiaka* siehe auch Shorrock (2007).

¹⁸ Vgl. Shorrock (2001) 116 – 119.

¹⁹ Zu Nonnos' Publikum vgl. Kap. 8.2; Abel-Wilmanns (1977) 203 – 219; Chuvin (1986); Agosti (2001) 97 f.

Die Wettspiele

Insgesamt finden sich in den *Dionysiaka* vier Wettkampfszenen: die Leichenspiele zu Ehren des assyrischen Königs Staphylos (Nonn. *D.* 19,59 – 348) und des Inders Opheltes (37,103 – 778), der Ringkampf zwischen Dionysos und Pallene (48,106 – 182) sowie die sportlichen Wettspiele zwischen Dionysos und Ampelos (10,339 – 430; 11,1 – 55).²⁰ Nonnos übertrifft die Anzahl der Spiele in *Ilias* und *Odyssee*, indem er den dreien bei Homer – den Leichenspielen für Patroklos (Hom. *Il.* 23), den Wettkämpfen am Hofe der Phaiaken (Hom. *Od.* 8,105 – 255) und Odysseus' Bogenkampf (Hom. *Od.* 21) – ein weiteres hinzufügt. Er folgt seinem Vorbild besonders eng in der Schilderung der Leichenspiele für Opheltes (Nonn. *D.* 37), in welcher die Abfolge der Spiele – Wagenrennen, Faust-, Ringkampf, Wettlauf, Diskuswurf, Bogenschießen und Speerwurf – im Wesentlichen den Leichenspielen für Patroklos entspricht²¹ und Wagenrennen und Wettlauf ausführlich geschildert werden. Auch in sprachlichen und inhaltlichen Details finden sich Entsprechungen zwischen den Passagen in den *Dionysiaka* und in der *Ilias*: So stürzt etwa im Laufwettbewerb in den *Dionysiaka* Okythoos ebenso wie der kleine Aias in der *Ilias*, was die Zuschauer hier wie dort amüsiert.

Im Unterschied zu den Leichenspielen für Opheltes setzt sich Nonnos in denen für Staphylos inhaltlich deutlich von Homer ab, und zwar insofern, als es sich dabei nicht um athletische, sondern musische Wettkämpfe handelt.²² Auf den Wettkampf im Lyraspiel zwischen Erechtheus und Oiagros folgt ein ausführlich geschilderter tänzerischer und mimischer Wettbewerb zwischen Maron und Silenos. Vergleichbar sind diese musischen Spiele in den homerischen Epen nur mit den Spielen am Hof der Phaiaken im 8. Gesang der *Odyssee*, wo auf den Diskuswettbewerb eine tänzerische und mimetische Darbietung mit musikalischer Begleitung durch den Sänger Demodokos folgt (Hom. *Od.* 8,256 – 380). Mit den Spielen für Staphylos legt Nonnos den Schwerpunkt auf den musischen Agon und rückt so die spezifisch dionysische Art des Dichtens ins Blickfeld. Explizit wird dies bereits im musischen Wettstreit zwischen Erechtheus und Oiagros, wenn nämlich Erechtheus mit seiner Darbietung eines traditionellen Enkomions gegenüber Oiagros und seinem dionysischen Lied auf den toten Staphylos schon vorweg zum Scheitern verurteilt ist (Nonn. *D.* 19,102 – 105). Auch im pantomimischen Wettbewerb zwischen Maron und Silenos erfolgt die Präsentation dionysischer Wirkkraft, indem der Weinkonsum der olympischen Götter sowie der

²⁰ Vgl. Böhm (1960); zur Tradition von sportlichen Wettkämpfen im Epos siehe Willis (1941).

²¹ Lediglich der in der *Ilias* geschilderte Speerkampf (Hom. *Il.* 23,798 – 825) wird von Nonnos nicht übernommen, stattdessen führt er den bei Homer nur angekündigten, aber nicht ausgeführten Speerweitwurf weiter aus (Hom. *Il.* 23,884 – 897), vgl. Hopkinson (1994a) 31; zur Komposition der Leichenspiele in Hom. *Il.* 23 vgl. Bannert (1988) 129 – 151.

²² Vgl. Hopkinson (1994a) 30f. bes. 31: „The contests described in Books 10 and 19 differ widely in tone and context from the Homeric passages by which they are inspired. Book 37, on the other hand, treats the funeral games for Opheltes in a manner surprisingly similar in both scale and details to the equivalent Homeric episode.“

Wettstreit zwischen Aristaios (Honig) und Dionysos (Wein) dargestellt werden. Der Sieg der dionysischen Themen in den Wettspielen geht mit der Aufwertung des neuen Gottes Dionysos gegenüber den traditionellen homerischen Göttern einher. Nonnos nimmt hierbei Homer stets nur als Ausgangspunkt für seine eigene Art zu dichten und gewährt – ähnlich wie im Proömion seines Epos – einen Einblick in seine Poetik des Dionysischen.²³ Durch die Präsenz des Weingottes und seiner Begleiter verleiht er den Szenen eine spezifisch dionysische Note und erweist sich durch seinen souveränen Umgang mit dem epischen Musterbild als Repräsentant einer neuen Kunstauffassung. Die Verarbeitung von Quellen und Vorbildern durch Nonnos ist, wie im Folgenden am Beispiel von Ringkampf, Wettlauf und Wettschwimmen veranschaulicht werden soll, von größter Vielschichtigkeit und Komplexität.

Der Ringkampf

Nonnos schließt in der Ampelos-Episode an Homer an und lässt sich von den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos (Hom. *Il.* 23) inspirieren. Im homerischen Ringkampf folgt auf die Ankündigung des Wettbewerbs sowie auf die Vorstellung des Schiedsrichters Achill und der in Aussicht gestellten Kampfpreise (Hom. *Il.* 23,700 – 707) die Präsentation der beiden Kontrahenten, des großen Aias und des Odysseus (Hom. *Il.* 23,708 f.), sowie die eigentliche Kampfschilderung (Hom. *Il.* 23,710 – 732); da am Ende kein eindeutiger Sieger feststeht, wird der Kampf vorzeitig abgebrochen und durch Achill beiden Ringern der Sieg zuerkannt (Hom. *Il.* 23,733 – 739). Nonnos hält sich mit geringen Abweichungen an dieses von Homer vorgegebene Gerüst.²⁴ In umgekehrter Reihenfolge werden zunächst die beiden Ringer Dionysos und Ampelos vorgestellt (Nonn. *D.* 10,330 – 332), sodann die Kampfpreise und der Schiedsrichter (333 – 338), ausführlich geschildert wird der Wettkampf (339 – 372). Das frühzeitige Ende des Ringens bei Homer modifiziert Nonnos insofern, als er das Kräfteressen nicht durch ein Unentschieden und das Eingreifen eines Schiedsrichters beendet, sondern Dionysos freiwillig Ampelos zum Sieger und Preisträger küren lässt (Nonn. *D.* 10,373 – 382). Ein detaillierter Blick auf die Textpassage zeigt, dass diese strukturellen

²³ Vgl. Miguélez Cavero (2008) 168: „[...] the Homeric variation is simply not enough for Nonnos and has to be taken to its limits.“

²⁴ Die typische Szene Ringkampf wird auch von Vergil (Verg. *Aen.* 5,104 – 544) und Quintus Smyrnaeus (Q. S. 4,180 – 595) wiederaufgenommen, vgl. Gigli Piccardi (2003) 632. – Einen wesentlichen Unterschied zur homerischen Textpassage bildet die Erzähltechnik des Nonnos, der im Gegensatz zu seinem Vorbild keine direkten Reden einsetzt. – Frei mit dem Thema Ringkampf geht auch Heliodor im 10. Buch seiner *Aithiopia* um (Hld. 10,31,1 – 10,32,2): Gegen Ende des Romans schenkt Meroebos, der Neffe des Hydaspes, diesem einen Ringer, der alle Anwesenden an Größe und Kraft übertrifft. Allein Theagenes stellt sich einem Ringkampf mit dem Riesen und siegt zum Staunen der Zuschauer. Theagenes ist im Unterschied zum plumpen und schwerfälligen Riesen wendig und flink und tritt seinem Kontrahenten ebenfalls in die Kniekehle. (Für diesen Hinweis danke ich Bettina Feuchtenhofer.)

Gemeinsamkeiten mit Homer auch in der sprachlichen Umsetzung durch Nonnos wiederzufinden sind (Nonn. *D.* 10,339–372):

Ἄμφω δ' εἰς μέσον ἦλθον ἀεθλητῆρες Ἐρώτων. Καὶ παλάμας στεφανηδὸν ἐλίξάμενοι διὰ νώτου, ἀμφοτέρων σφίγγαντες ἐπ' ἰξὺν δεσμὸν ἀγοστῶν, πλευρὰ διεσφήκωσαν ὀμόζυγι πῆχους ὀλκῶ, καὶ δέμας ἀλλήλων ἀνεκούφισαν ὑψόθι γαίης χερσὶν ἀμοιβαίησι. Καὶ ἤπτετο Βάκχος Ὀλύμπου ἀμφὶ παλαιμοσύνης μελιηδέος, εἶχε δὲ δισσὴν τερπωλῆν ἐρόεσσαν, ἀειρόμενος καὶ ἀείρων. <.....>	340
καὶ παλάμην Βρομίου παλάμης περὶ καρπὸν ἐλίξας, χερσὶ συναπτομέναις ἐτερόζυγον ἄμμα πιέζων, διχθαδίῳ συνέεργεν ἀρηρότα δάκτυλα δεσμῶ, δεξιτερὴν ἐθέλοντος ἐπισφίγγων Διονύσου. – Ἔνθα μὲν ἠβητῆρος ἐπ' ἰξὺν χεῖρας ἐλίσσων Βάκχος ἐρωμανέεσσι δέμας παλάμησι πιέζων Ἄμπελον ἠέρταζεν, ὁ δὲ Βρομίοιο τυχήσας κόψε ποδὸς κώληπα· καὶ Εὐϊος ἠδὺν γελάσσας, ἦλικος ἠιθέοιο τυπεὶς ἀπαλόχροϊ ταρσῶ, ὑπτίος αὐτοκύλιστος ἐπωλίσθησε κόνιη. – Καὶ χθονὶ κεκλιμένοιο θελήμονος ὑψόθι Βάκχου γυμνῆ νηδύϊ κοῦρος ἐφίζανεν· αὐτὰρ ὁ χαίρων ἐκταδὸν ἔνθα καὶ ἔνθα χυθεὶς ἐπεκέκλιτο γαίῃ γαστέρι κουφίζων γλυκερὸν βάρος. Ἴθυτενὲς δὲ ἄκρον ὑπὲρ ψαμάθοιο πεδοτριβὲς ἴχνος ἐρείσας, νῶτον ἀνήρωρησε μετάρτροπον· ἠνορέην δὲ φειδομένην ἀνέφηεν, ἀμλλητῆρι δὲ παλμῶ χειρὸς ἀναινομένης ἀπεσεῖσατο φόρτον Ἐρώτων. – Πλευρὰ δὲ δοχμῶσας, πελάσας δ' ἀγκῶνα κόνιη, ἠβητῆρ πολὺιδρις ἐπ' ἀντιπάλου θόρε νώτου, λοξὸς ἐπὶ πλευρῆσιν· ὑπὲρ λαγόνων δὲ καθάψας ἄκρα ποδὸς κώληπι, παρὰ σφυρὸν ἴχνος ἐρείσας, γαστέρα διχθαδίῳ μεσάτην μιτρώσατο δεσμῶ, πλευρὰ περιθλίβων, ὑπὸ γούνατι ταρσὸν ἐλίξας ὄρθιον ἀπλωθέντα· κυλινδομένων δὲ κόνιη ἀμφοτέρων καμάτοιο προάγγελος ἔρρειεν ἰδρώς.	350 355 360 365 370

Und beide Eroten-Wettstreiter traten in die Mitte (340) und wanden die Hände kranzartig auf dem Rücken [des anderen] zusammen, fixierten die Fessel beider Arme auf dem Leib [des anderen], zogen die Arme mit angespanntem Zug straff an den Seiten und hoben den Körper des anderen jeweils mit beiden Händen vom Boden hoch. Und Bakchos berührte den Olymp (345) beim honigsüßen Ringkampf, er hatte eine doppelte Freude in seiner Liebe, weil er emporgehoben wurde und auch selbst emporhob. Und er [Ampelos] wand seine Hand um das Handgelenk des Bromios, mit verschlungenen Händen presste er es in einen ungleich starken Schnürgriff, mit doppelter Fessel umschloss er die verschränkten Finger (350) und fixierte Dionysos' Rechte, der es genauso wollte. Da wand Bakchos die Hände um den Körper des Jünglings, drückte mit den liebestollen Händen dessen Körper und hob Ampelos hoch; dem aber gelang es, mit dem Fuß in seine Kniekehle zu schlagen. Und Euios lachte süß, (355) als er vom zarten Fuß des jugendlichen

Göttergleichen getreten wurde, und glitt durch eine Drehung um sich selbst rücklings im Sand aus. Und als Bakchos willig am Boden lag, da setzte sich der Knabe von oben auf seinen entblößten Bauch. Aber er freute sich, als er, die Glieder in alle Richtungen gestreckt, auf der Erde lag (360) und mit dem Bauch die süße Last trug. Aufrecht drückte er die den Boden leicht reibende Fußspitze in den Sand und hob den Rücken in einer Drehbewegung in die Höhe. Aber seine Kraft setzte er nur schonend ein, und mit der kämpferischen Faust seiner Hand schüttelte er nur widerstrebend die Last der Erogen ab. (365) Da drehte sich der schlaue Jüngling auf die Seite und stützte den Ellenbogen in den Sand, sprang im Gegengriff auf seinen Rücken schräg an der Seite und fixierte ihn über die Flanken, indem er die Fußspitze in die Kniekehle und die Fußsohle gegen den Knöchel drückte. Er umwand den Bauch in der Mitte mit einer doppelten Fessel, (370) stieß ihn in die Seiten und wand den Fuß um das Knie, indem er diesen geradeaus streckte. Als beide sich im Sand wälzten, floss ihnen als Vorbote der Erschöpfung der Schweiß herab.

Um die Bewegung und Gestik der Figuren wiederzugeben, übernimmt Nonnos bereits aus der *Ilias* geläufiges Vokabular:²⁵ Wiederholt hervorgehoben wird die Tatsache, dass es sich um zwei Gegner handelt: ἀμφοτέροις (Nonn. *D.* 10,336), ἄμφω (339), ἀμφοτέρων (341 und 372), ἀλλήλων (343), ἀμοιβαίησι (344); ähnlich verfährt auch die *Ilias*: ἀλλήλων (Hom. *Il.* 23,711), ἄμφω (730), ἀλλήλοισι (731), ἀμφοτέροισιν (736) sowie der Dual ἀπομορξαμένω (739). Ebenso werden die Kampfweise und der Sandplatz als Ort des Geschehens entlehnt. Die Gegenüberstellung der beiden Gegner geht mit der Aufzählung der Körperteile einher, die der Darstellung der verschiedenen Ringergriffe dienen, wobei auch hier wieder Rückgriffe auf Homer erfolgen: νώτου (Nonn. *D.* 10,340) ~ νῶτα (Hom. *Il.* 23,714); πλευρά (Nonn. *D.* 10,342) ~ ἀνὰ πλευράς τε καὶ ὤμουσ (Hom. *Il.* 23,716). Die von den beiden Gegnern vollzogenen Bewegungsrichtungen, das Ziehen (ὀμόζυγι πήχεος ὀλκῶ [Nonn. *D.* 10,342]; ἀπὸ χειρῶν / ἐλκόμενα [Hom. *Il.* 23,714 f.]) sowie das Hochheben (ἀειρόμενος καὶ ἀείρων [Nonn. *D.* 10,346]; ἦ μ' ἀνάειρ' [Hom. *Il.* 23,724]; Ὡς εἰπὼν ἀνάειρε [725]; οὐδ' ἔτ' ἄειρεν [730]), entsprechen einander. Die Kampftechnik mit dem Schlag in die Kniekehle (Nonn. *D.* 10,351–356, bes. τυχήσας / κόψε ποδὸς κώληπα [354 f.]; Hom. *Il.* 23,725–727, bes. κόψ' ὄπιθεν κώληπα τυχῶν [726]) wird genauso übernommen wie der Topos des physischen Kraftaufwandes (προάγγελος ἔρρεεν ἰδρώς [Nonn. *D.* 10,372]; καὶ νέος ἰδρώων [380]; ἐκ χροῶς ἰδρώοντος [382]; κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἰδρώς [Hom. *Il.* 23,715]), beide Ringer, Dionysos bei Nonnos und Odysseus bei Homer, werden schließlich vom Gegner rücklings auf den Boden geworfen (ὑπτιος αὐτοκύλιστος ἐπωλίσθησε κονίη. / Καὶ χθονὶ κεκλμένιοι θελήμονος ὑπόθι Βάκχου [Nonn. *D.* 10,357 f.]; ἐπὶ δὲ στήθεσιν Ὀδυσσεὺς / κάπτεισε [Hom. *Il.* 23,727 f.]).

Der Ringkampf zwischen Dionysos und Ampelos orientiert sich sowohl hinsichtlich des Aufbaus als auch in der sprachlichen Ausführung am Wettbewerb im 23. Gesang der *Ilias*. Zugleich beschreitet Nonnos aber auch eigene Wege und sucht sein

²⁵ Chrétien (1985) 75 Anm. 1 fasst die Parallelen zusammen, die Nonnos zu Homer und auch zu Quintus Smyrnaeus bietet; zu Nonnos und Quintus vgl. auch Haidacher (1949) 67–70; Whitby (1994); Hadjittofi (2007); Shorrock (2007). – Nonnos orientiert sich in der Wiedergabe des Kampfstils vielleicht auch am Pankration, vgl. Chrétien (1985) 75 f.; Hopkinson (1994a) 41 Anm. 132.

Vorbild zu übertreffen, ja geradezu zu konterkarieren, indem er, anstatt das agonistische Prinzip und die Ernsthaftigkeit eines sportlichen Zweikampfes in den Mittelpunkt zu stellen, die Kämpfe zwischen beiden Protagonisten der Episode in einem völlig anderen Licht erscheinen lässt, indem er den Satyrn als Wettstreiter einsetzt und dem Geschehen die Ernsthaftigkeit nimmt. Die Szenerie erinnert an vergleichbare Darstellungen in der bildenden Kunst, die Satyrn und Silene bei sportlichen Wettkämpfen zeigen,²⁶ oder aber an das literarische Genus des Satyrspiels, für welches ähnliche Themen belegt sind.²⁷

Von Beginn an wird das traditionelle homerische Narrativ des Ringkampfes negiert. Der bei Homer angeführte Dreifuß als Kampfpriis (τὸ δὲ μέγα κείται ἄεθλον / ἢ τρίπος ἢ ἐ γυνὴ ἀνδρὸς κατατεθνηῶτος [Hom. *Il.* 22,163f.]; τῷ μὲν νικήσαντι μέγαν τρίποδ' ἐμπυριβήτην [23,702]) wird vom Erzähler in den *Dionysiaka* dezidiert zurückgewiesen (Nonn. *D.* 10,330 – 338):

Καί ποτε μουνωθέντες ἐρημάδος ὑψόθεν ὄχθης,	330
ἐν ψαμάθοις παίζοντες ἐνκροκάλου ποταμοῖο,	
ἀμφὶ παλαιμοσύνης φιλοπαίγμονος εἶχον ἀγῶνα.	
Τοῖσι μὲν οὐ τρίπος ἦεν ἀέθλιον, οὐδ' ἐπὶ νίκη	
ἀνθεμόεις παρέκειτο λέβης, οὐ φορβάδες ἵπποι,	
ἀλλὰ λιγυφθόγγων διδυμόθροος αὐλὸς Ἑρώτων.	335
Ἀμφοτέροις δ' ἔρις ἦεν ἐπήρατος· ἐν δ' ἄρα μέσσω	
ἴστατο μάργος Ἑρως, περὸεις ἐναγώνιος Ἑρμῆς,	
στέμμα πόθου νάρκισσον ἐπιπλέξας ὑακίνθω.	

(330) Und einmal sonderten sie sich ab, ganz oben am einsamen Ufer, spielten im Sand des kieseligen Flusses und traten einen sportlichen Wettkampf im Ringen an. Sie hatten keinen Dreifuß als Preis, und für den Sieg lag auch kein blumengeschmückter Kessel bereit, auch keine grasenden Pferde, (335) sondern ein zweistimmiger Aulos der helltönenden Eroten. Unter beiden entbrannte ein lieblicher Streit. Und in der Mitte stand Eros, toll vor Liebe, ein geflügelter und kämpferischer Hermes, der als Kranz des Verlangens eine Narzisse mit einer Hyazinthe verflochten hatte.

Ebenso wenig kommen ein kunstvoll verzierter Kessel und Pferde als Preise in Frage (vgl. καὶ δὲ λέβητ' ἄπυρον βοῶς ἄξιον ἀνθεμόεντα [Hom. *Il.* 23,885]; χέρνιβα δὲ σφ' Ἄρητος ἐν ἀνθεμόεντι λέβητι [Hom. *Od.* 3,440]), stattdessen wird dem Sieger ein schrill tönender Aulos geboten, der, für das traditionelle Epos untypisch, mit der Bukolik in Verbindung steht. Am deutlichsten wird die Entfernung von Homer in der Charakterisierung der Wettkämpfer als ἀεθλητῆρες Ἑρώτων (Nonn. *D.* 10,339), die die Konkurrenz unter die Schirmherrschaft des Eros und den folgenden Ringkampf unter ein der homerischen Szene völlig fremdes Licht stellt.²⁸ Der seriöse homerische Wettstreit

²⁶ Vgl. etwa einen Münchener Volutenkrater mit der Darstellung von Silenen bei sportlichen Spielen, Brommer (1959) 60f.; Pritchard (2013) 149f. Abb. 4.3.

²⁷ So ist etwa für das Satyrspiel *Amykos* des Sophokles ein Boxkampf belegt, vgl. Brommer (1959) 60; zu *Amykos* siehe *RE* I/2, 2000f.

²⁸ Zu den Eroten vgl. Nonn. *D.* 10,335, 339, 364.

wird von Nonnos aus dem Kontext der heroischen Kriegergesellschaft herausgelöst und in eine erotisch aufgeladene Umgebung transferiert.²⁹ Diese Verquickung von homerischem Ringkampf mit erotischem Spiel ist nicht ohne Vorbilder und findet sich etwa im griechischen Eselsroman, der die sexuelle Begegnung des Haupthelden Lukios mit der Magd Palaistra einem Ringkampf gleichsetzt (8–10).³⁰ Eine ähnliche Kombination von Erotik und Sport ist auch in den *Aithiopika* Heliodors zu finden, wo im Kontext der Pythischen Spiele die Wettkampf-Metaphorik auch auf Theagenes und Charikleia angewendet wird, die in einem erotisch aufgeladenen Agon dem Schiedsrichter Eros erliegen.³¹

Die Szene bei Nonnos ist von Wendungen und Vokabeln aus dem erotischen Bereich geprägt, und der Liebesgott ist Emblem dafür.³² In Nonn. *D.* 10,336 wird der bevorstehende Streit als ἔρις ἐπήρατος charakterisiert, Eros flieht in Nonn. *D.* 10,338 aus den angeführten Blumen ein στέμμα πόθου, Dionysos empfindet während des Auf- und-Ab im Kampf eine „doppelte Liebesfreude“ (Nonn. *D.* 10,345f.) und zeigt sich rasend vor Liebe (352); anstatt sich einer echten Auseinandersetzung zu stellen, ist er voll Freude (Εὖιος ἡδὺν γελάσσας [354], ὁ χαίρων [358]) über die „willkommene Last“ (γλυκερὸν βάρος [360], φόρτον Ἐρώτων [364]) und ergibt sich freiwillig seinem Geliebten (θελήμονος ὑψόθι Βάκχου [357]). Der in Nonn. *D.* 10,339 angekündigte Agon verkehrt den „Schmerz bereitenden Ringkampf“ bei Homer in sein Gegenteil (δεικνύμενος Δαναοῖσι παλαισμοσύνης ἀλεγεινῆς [Hom. *Il.* 23,701]) und offenbart sich als „honigsüß“ (ἀμφὶ παλαισμοσύνης μελιηδέος [Nonn. *D.* 10,345]). Aus dem ernst gemeinten Ringkampf zwischen Aias und Odysseus bei Homer wird in den *Dionysiaka* ein erotisches Spiel mit Augenzwinkern, der Kampf zwischen Dionysos und Ampelos erweist sich durch die Gegenüberstellung von traditionellen epischen Elementen mit erotischem Vokabular als eine regelrechte literarische Kontrafaktur. Mit der Umarbeitung des homerischen Vorbilds löst sich Nonnos jedoch nicht zur Gänze von den epischen Konventionen, vielmehr deutet er die homerische Szene unter Verwendung homerischer Sprachmittel um. Die Übernahme von Aufbau, Wortmaterial und einzelnen formelhaften Wendungen aus der *Ilias* sowie auch aus Bukolik und Roman geht einher mit der Verwendung lexikalischer Neologismen und der Kreation einer neuen Geschichte.

²⁹ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 631. – Im Gegensatz dazu bleibt Nonnos im Ringkampf anlässlich der Leichenspiele für Staphylos Homer weitgehend treu und liefert einen traditionellen heroischen Wettkampf, vgl. ἀεθλητῆρες ἀγώνος (Nonn. *D.* 19,73). – Zu Nonnos' oft humorvoller Umdeutung der homerischen Götter, insbesondere des Dionysos, vgl. Miguélez Caveró (2009).

³⁰ Vgl. van Thiel (1972) 18f.; Gigli Piccardi (2003) 631 Anm. 32.; vgl. auch Ar. *Pax* 894–898.

³¹ Hld. 4,1,1: Τῆ δὲ ὑστεραῖα ὁ μὲν Πυθίων ἀγών ἔληγεν ὁ δὲ τῶν νέων ἐπήκμαζεν ἀγωνοθετοῦντος, οἶμαι, καὶ βραβεύοντος Ἐρωτος καὶ δι' ἀθλητῶν δύο τούτων καὶ μόνων οὐς ἐξέυξατο μέγιστον ἀγώνων τὸν ἴδιον ἀποφῆναι φιλονεικήσαντος. – Zum Thema Liebe als Wettkampf siehe auch Konstan (1994) 181; Scanlon (2002) 199–273.

³² Zur Funktion des Eros im antiken Roman und zur möglichen Einflussnahme auf Nonnos vgl. Frangoulis (2014) 43–48.

Diese Umdeutung im Sinne der nonnianischen Poetik lässt sich auch in der Gestaltung der Figuren beobachten. Statt der Übernahme des Unentschiedens in der *Ilias*-Szene lässt Nonnos seinen Protagonisten Dionysos aus freien Stücken gegen seinen Kontrahenten verlieren. Dionysos wäre allein durch seine Göttlichkeit imstande, einen raschen Sieg davonzutragen, tut dies jedoch nicht, sondern unterliegt aus freiem Willen (ὄψε δὲ νικηθέντος ἀνικήτου περ ἑόντος [Nonn. *D.* 10,373]). Als Begründung für Dionysos' freiwilliges Unterliegen wird in Nonn. *D.* 10,374–377 ein Mythos herangezogen, wonach seinem Vater Zeus ein ähnliches Schicksal widerfahren sei, als dieser am Fluss Alpheios bei Olympia seinem Sohn Herakles im Ringkampf ebenfalls freiwillig unterlag.³³ Durch diese Synkrisis nähert Nonnos seinen Helden Dionysos dem Göttervater Zeus an und arbeitet so auf das narrative Ziel seines Epos hin: Dionysos' Anerkennung als vollwertiges Mitglied des olympischen Götterhimmels.³⁴

Nicht nur Dionysos, sondern auch Ampelos erhält im Rahmen der Ringkampf-szene ein eigenes Profil, welches an die Odysseus-Figur der *Ilias*-Stelle angelehnt ist,³⁵ in der Odysseus' Klugheit von seinem Kontrahenten Aias zur Sprache gebracht wird (πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ [Hom. *Il.* 23,723]). Auf die Aufforderung hin, eine Entscheidung im Kampf anzustreben, stellt Odysseus sein Können unter Beweis und wendet einen Trick an: Als er von Aias in die Höhe gehoben wird und folglich Gefahr läuft, das Ringen zu verlieren, bringt er seinen Gegner durch einen gezielten Tritt in die Kniekehle zu Fall (Ὡς εἰπὼν ἀνάειρε· δόλου δ' οὐ λήθεται Ὀδυσσεύς / κόψ' ὅπιθεν κώληπα τυχών, ὑπέλυσε δὲ γυῖα [Hom. *Il.* 23,725 f.]), sodass Aias' Sturz einen Neubeginn des Kampfes und eine neue Chance für Odysseus ermöglicht. Entsprechend tritt Ampelos in den *Dionysiaka* auf, wenn er, genauso wie Odysseus von Aias, von Dionysos in die Höhe gehoben wird, dann jedoch durch den Schlag in die Kniekehle eine Wende zu seinen Gunsten erreicht (Nonn. *D.* 10,352–354). Die Übertragung von Eigenschaften des Odysseus auf Ampelos wird zudem in der Charakterisierung des Satyrn als ἡβητῆρ πολυῖδρις (Nonn. *D.* 10,366) fortgesetzt, eine Wendung, die an die homerischen Epitheta πολύμητις (Hom. *Il.* 23,709) und πολυμήχαν' (Hom. *Il.* 23,723) erinnert.³⁶ Nonnos konstruiert seinen Ampelos auf der Grundlage traditioneller mythischer Elemente, präsentiert jedoch durch die Veränderung des Kontexts seine Quellen in einem völlig neuen Licht. Diese poetische Verfahrensweise gibt auch einen Anhaltspunkt für die Frage nach der Herkunft und Tradition der Ampelos-Figur: Nonnos überschreibt den

³³ Dieser Mythos wird sonst nur in Lyc. *Alex.* 40–42 angedeutet, eine Stelle, für die Johannes Tzetzes detailliertere Informationen liefert: Demnach habe Herakles gegen Zeus lange unentschieden gekämpft, schließlich aber, als sich Zeus in seiner göttlichen Gestalt offenbarte, gewonnen, vgl. von Holzinger (1895) 94 f., 172; Chrétien (1985) 155 Anm. ad 373–377; Gigli Piccardi (2003) 724 Anm. ad 373–377.

³⁴ Auch auf die Initiierung des dionysischen Kultes wird im Ringkampf verwiesen: Die erotisch aufgeladene Szene verweist auf die enge Verbindung von Wein und Liebe, die sich am Ende der Ampelos-Episode im Spiel der Satyrn und Nymphen manifestiert (Nonn. *D.* 12,363–379).

³⁵ Zu Odysseus in der *Ilias* siehe Kröll (2008).

³⁶ Vgl. Chrétien (1985) 75 Anm. 1. – Das Epitheton für Ampelos steht auch in Kontrast zu Call. *Aet.* fr. 67,3 Pfeiffer (= 79,3 Asper) οὐ γὰρ ὄγ' ἔσκε πολύκροτος mit einem Epitheton für Akontios.

Satyrn niemals nur mit *einer* Figur der mythischen Tradition, sondern kann diese individuell und mit beliebigen Versatzstücken weiterer Figuren oder aber aus einer alternativen, spätantiken Formensprache versehen.

Nonnos' freie Verarbeitung epischer Traditionen wird aus dem Vergleich der vorliegenden Szene im 10. mit den beiden Ringkämpfen im 37. und 48. Buch besonders deutlich. In der Erzählung der Leichenspiele für Opheltes im 37. Buch arbeitet Nonnos weitgehend homerogetreu:³⁷ Der knapp 60 Verse umfassende Ringkampf zwischen Aristaios und Aiakos (Nonn. *D.* 37,546 – 613) ist deutlich länger als sein Pendant im 10. Buch. Was den Aufbau betrifft, so folgt der Dichter auch hier dem homerischen Schema: Ankündigung, Vorstellung des Schiedsrichters, der Preise (Nonn. *D.* 37,546 – 552) und der Kämpfer (553–557), Kampf (557–601), Entscheidung (602–609) sowie abschließende Preisverleihung (610–613). Der Sieg des Aiakos wird ähnlich wie bei Homer durch das Eingreifen von Schiedsrichtern, zwei Herolden, erreicht, und auch in der sprachlichen Ausführung hält sich der Dichter eng an sein Vorbild, doch der in der *Ilias* dem Sieger in Aussicht gestellte Dreifuß (καὶ τρίπος εἰκοσίμετρος ἀέθλιον ἴστατο νίκης / πρώτῳ ἀθλητῆρι [Nonn. *D.* 37,548 f.]) und der Kessel für den Unterlegenen (ἀνθεμόεντα λέβητα [550]) werden in den *Dionysiaka* ausdrücklich zurückgewiesen.

Die konventionelle Darstellung der typischen Szene Ringkampf wird in der Umdeutung in der Ampelos-Episode gleichsam zur Kontrafaktur, eine narrative Technik, welche Nonnos auch ein weiteres Mal, und zwar im 48. Buch in der Begegnung zwischen Dionysos und Pallene anwendet: Aus dem sportlichen Kräfteressen zwischen zwei ebenbürtigen Gegnern bei Homer wird bei Nonnos ein erotisch aufgeladenes Ringen eines ungleichen Paares.³⁸ Es lässt sich eine Reihe von wörtlichen und inhaltlichen Analogien zwischen dem 10. und dem 48. Buch ausmachen, welche eine Umdeutung des heroischen Wettkampfes in eine erotische Auseinandersetzung bewirken:³⁹ So wie in der Ampelos-Episode Eros als Schiedsrichter eingesetzt wird und als Symbol für die Erotik des Geschehens einen Kranz aus Narzissen und Hyazinthen flicht (Nonn. *D.* 10,337 f.), sorgen im 48. Buch Aphrodite und Eros gemeinsam für den gewünschten Verlauf des Kampfes (καὶ τότε Κύπρις ἔην ἐναγώνιος· ἦν δ' ἐνὶ μέσσω / γυμνὸς Ἔρωσ καὶ στέμμα γαμήλιον ὄρεγε Βάκχω [48,106 f.]). Die Auseinandersetzung wird von Dionysos ebenfalls als höchst willkommen empfunden (φάρμακον εἶχεν ἔρωτος, ἐνὶ γλυκερῇ δὲ κονίη / κουφίζων ἐρόεις ἐπὶ νηδύϊ φόρτον ἐρώτων / ὕπτιος αὐτὸς ἔμμνε, καὶ οὐκ ἀπεσεῖσατο κούρην [Nonn. *D.* 48,161–163] ~ Nonn. *D.* 10,357 f., 364), und der Ringkampf selbst wird als παλαιμοσύνη νυμφοστόλος definiert

³⁷ Zu den zahlreichen wörtlichen Parallelen vgl. Chrétien (1985) 75 Anm. 1.

³⁸ Der Mythos liefert nur zwei Beispiele für den ungewöhnlichen Ringwettkampf zwischen Mann und Frau, vgl. Apollod. 3,9,2; 3,13,2; siehe auch Henderson (1975) 169 f.; Gigli Piccardi (2003) 632 Anm. 34.

³⁹ Für wörtliche Parallelen zwischen beiden Ringkämpfen siehe Schulze (1965) 102; Chrétien (1985) 76 Anm. 3. – Chrétien (1985) 76 f. verweist auf die Möglichkeit, dass eine Variante des Pallene-Mythos existiert haben könnte, die Nonnos bei der Konzeption seiner eigenen Geschichte als Vorbild gedient hat.

(48,108). Der Zweck des Kampfes im 48. Buch, Pallenes Hochzeit mit Dionysos, bestimmt leitmotivisch die gesamte Szene: καὶ δόρυ θοῦρον ἔθηκε γαμήλιον (Nonn. *D.* 48,112); νυμφοκόμῳ μνηστήρι (125); καὶ γαμῖν ἀνέκοψεν ἀεθλοσύνην ὑμεναίων (48,174); Ἔρωσ ἔστειψε γάμων πομπῆι κορύμβῳ / ἡμερτὴν τελέσαντα παλαιμοσύνην ὑμεναίων (178f.).

Eros, der jeweils den Kranz vorbereitet und Dionysos am Ende des Ringens mit Pallene zum Sieger krönt, ist Emblem für das Geschehen. Für den Sieg im unter der Schirmherrschaft von Eros stehenden Ringkampf bekommt Ampelos als Siegespreis den Aulos ausgehändigt und nimmt abschließend ein Bad im Fluss (Nonn. *D.* 10,378–382):

Τοῖος ἀγὼν τετέλεστο φιλέψιος. Ἥιθέου δὲ
 δίθροον αὐλὸν ἄεθλον ἐκούφισε τερπομένη χεῖρ·
 καὶ νέος ἰδρώων φαιδρύνετο γυῖα ῥεέθρῳ 380
 καὶ κόνιν ἰκμαλέην ἀπενίψατο· λουομένου δὲ
 ἐκ χροὸς ἰδρώοντος ἐπήρατος ἔρρεεν αἴγλη.

Solch ein sportlicher Wettkampf war zu Ende. Die freudige Hand des Jünglings nahm sich den doppeltönenden Aulos als Kampfpreis. (380) Und der Jüngling reinigte im Strom vom Schweiß seine Glieder und wusch sich den feuchten Staub ab. Und während er badete, strömte lieblicher Glanz von seiner schweißnassen Haut.

In beiden Badeszenen, der des Ampelos sowie der des Dionysos und der Satyrn,⁴⁰ arbeitet Nonnos mit dem Glanzmotiv (ἔρρεεν αἴγλη [Nonn. *D.* 10,382]) und gibt so einen Vorverweis auf das zukünftige göttliche Schicksal beider Figuren.

Auf das narrative Ziel der Episode, die Genese des Weinstocks, wird auch im Ringkampf selbst verwiesen: Indem Ampelos Dionysos umschlingt, nimmt er damit die sich rankende Weinpflanze vorweg, und der von Eros geflochtene Kranz aus Narzissen und Hyazinthen erinnert an das Schicksal von Tod und Verwandlung in eine Pflanze, der den Leib seines Kontrahenten umschlingende Satyr „betränkt“ den eigentlich Überlegenen im Wettkampf gleichsam mit einem Siegeskranz (γαστέρα διχθαδίῳ μεσάτην μιτρώσατο δεσμῶ [Nonn. *D.* 10,369]), wobei das Verb μιτρώσατο die Brücke zwischen Ampelos' zwei Erscheinungsformen schlägt und die sich windenden Ranken der Rebe vorzeichnet.⁴¹

⁴⁰ Zur Badeszene am Beginn der Ampelos-Episode siehe Kap. 2.3.

⁴¹ Das Verb findet sich 48-mal in den *Dionysiaka*, in der Ampelos-Episode an kompositorisch wichtigen Stellen, die das Kommen des Weines vorbereiten: Dionysos wird bereits als Kleinkind von seiner Amme Mystis mit Weinlaub betränkt (ἄπλοκον ἀμπελόεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῶ [Nonn. *D.* 9,121]); Ampelos betränkt sich selbst mit Efeu (καὶ πλοκάμους μίτρωσεν ἐχιδνήεντι κορύμβῳ / φρικτὸν ἔχων μίμημα δρακοντοκόμοιο Λυαίου [11,58]); das Haupt der Frühlingsschore ist von Tau umkränzt (ἔπτυε φυσίωσα, φιλοζεφύρου δὲ καρῆνου / εἰαρινὴν δροσόεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῶ [496 f.]); die ersten Weinstöcke umranken die Bäume (οἴνοπι γείτονα δένδρα νέφ μιτρώσατο καρπῶ [12,187]); Efeu umrankt die Weinreben (καὶ πέλεν ἀγκύλον ἔρνος ἐπάνυμον, ἀρτιφυῆ δὲ / ὄρχατον ἡμερίδων σκολιῶ μιτρώσατο δεσμῶ [191 f.]); schließlich erfolgt eine Betränkung mit Weinlaub (πενθαλέῳ μίτρωσας ἀπενθέα βόστρυχα δεσμῶ [246]).

Die Ringkampfszene ist nicht nur kompositorisch bedeutsam, sie ist auch als Chiffre für Nonnos' poetologisches Konzept zu lesen, wenn sich in der Umdeutung der typischen Szene Ringkampf ein regelrechtes Ringen mit den homerischen Erzählstrategien manifestiert. So wie die Figuren in der Erzählung miteinander konkurrieren, misst sich Nonnos auf dichtungstheoretischer Ebene mit seinem Vorbild; er imitiert den epischen Stoff nicht bloß, sondern fügt der homerischen Szenerie Untypisches und Neues hinzu und kreiert so eine neue Art von Epos mit individueller Handschrift. Nonnos ändert die Rahmenbedingungen des Ringkampfes, stellt diesen unter die Schirmherrschaft des Eros und lässt Ampelos den Sieg nicht mit den üblichen Mitteln eines heroischen Wettkampfes erreichen. Er spielt mit der dichterischen Autorität Homer, untergräbt diese jedoch nicht gänzlich, sondern konkretisiert und definiert sein eigenes, dionysisches Epos, indem er seine eigene Poetik mit der Dichtung Homers kontrastiert und ihr so einen festen Platz in der Geschichte des griechischen Epos zuzuweisen versucht.

Der Wettlauf

Eine ähnlich umfangreiche Auseinandersetzung mit der homerischen Epik unternimmt Nonnos in der Wettlauf-Szene, in der er das Rennen zwischen Ampelos, Leneus und Kissos dem Wettlauf von Aias, Odysseus und Antilochos in der *Ilias* nachbildet (Hom. *Il.* 23,740 – 797).⁴² In der Version in den *Dionysiaka* findet sich ein ähnlicher Szenenbau wie im iliadischen Vorbild (Nonn. *D.* 10,383 – 412):

Οὐδὲ παλαιμοσύνης τελέσας γυιαλκέα νίκην
 σύννομος ἤβητῆρος ἐπαύετο Βάκχος ἀθύρων,
 ἀλλὰ ποδωκείης ἀνεμώδεα θῆκεν ἀγῶνα. 385
 Καὶ βαλιούς ἐς ἔρωτα φέρων μνηστῆρας ἀγῶνος,
 πρῶτω μὲν θέτο δῶρα Κυβηλίδος ὄργανα Ῥείης,
 κύμβαλα χαλκεόνωτα καὶ αἰόλα δέρματα νεβρῶν·
 νίκης δ' ἦεν ἄεθλα τὰ δεύτερα Πανός ἑταίρη,
 σύριγξ ἠδυπέπια, καὶ ἠχήεσσα βοεῖη 390
 χαλκοβαρῆς· τριτάτῳ δὲ τίθει Διόνυσος ἀθύρων
 ψάμμον ἐρευθιώσαν ἑτομοστάτην ποταμοῖο. –
 Καὶ Βρόμιος σταδίῳ μεμερισμένον οὐδας ὀρίζων
 δισσὰ τιτανομένης διεμέτρεεν ἄκρα κελεύθου,
 ὀρθώσας δεκάδωρον ἐπὶ χθονὶ σῆμα πορείης, 395
 στήσας τέρμα δρόμου ταναὸν ξύλον· ἀντιπόρου δὲ
 πῆξε τύπον βαλβίδος ἐπ' ἠόνι θύρσον ἐρείσας.
 Καὶ Σατύρους ὄτρυνεν ἀεθλεύειν περὶ νίκης.
 Ὅξυ δὲ κεκλομένοιο φιλοσκάρθμοιο Λυαίου,
 Ληνεύς πρῶτος ὄρουσε ποδήνεμος, ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῷ 400
 Κισσὸς ἀερσιπόδης καὶ ἐπήρατος Ἄμπελος ἔστη.

⁴² Vgl. D'Ippolito (1964) 135 f.

Καὶ ποδὸς ἰθυπόροιο πεποιθότες ὠκέι ταρσῶ
κεκριμένοι στοιχηδὸν ἐφέστασαν. – Ἐκ δαπέδου δὲ
ἄκρα χαρασσομένοιο μετάρσιον ἶχνος ἀείρας,
Κισσὸς ἀελλήεντι ποδῶν κουφίζετο παλμῶ. 405
Τοῦ μὲν ἐπειγομένοιο μετάφρνον ἄσθματι θάλπων,
Ληνεὺς ἠερίησιν ἐπέτρεχε σύνδρομος αὔραις,
ἀγχιφανῆς προθέοντος, ὀπισθοπόροιο δὲ ταρσοῦ
ἶχνεσιν ἶχνια τύψε χυτῆς ψαύοντα κονίης
καὶ τόσος ἀμφοτέρων ἀπελείπετο μέσσον ὀρίζων, 410
ὀππόσον ἰστοπόνοιο κανὼν πρὸς στήθει κούρης
μεσσοφανῆς λάχε χῶρον ἀκαμπεῖ γείτονα μαζῶ.

Aber Bakchos, dem Jüngling zugetan, endete nicht mit einem gliederwehrenden Sieg im Ringen und ließ nicht ab vom Spiel, (385) sondern verkündete einen windschnellen Laufwettkampf. Und um die Teilnehmer zu einem schnellen Wettkampf zu bewegen, setzte er für den Ersten die Instrumente der kybelschen Rheia als Geschenke aus: bronzene Zimbeln und glänzende Hirschfelle. Und die zweiten Siegespreise waren die Gefährtin des Pan – (390) die süßtönende Syrinx – und eine hell tönende Pauke aus Ochsenfell, schwer und aus Erz. Für den Dritten im Spiel aber setzte Dionysos rötlichen Flusssand aus, der reichlich vorhanden war. Und Bromios vermaß die Strecke, die für den Lauf vorgesehen war und legte die beiden Enden für die ausgelegte Bahn fest, (395) indem er eine zehn Handlängen lange Startmarkierung in die Erde steckte und am Ziel der Laufstrecke ein langes Holz aufstellte. Gegenüber rammte er einen Thyrsos in der Form einer Startschwelle in den Uferboden. Und er ermunterte die Satyrn, um den Sieg zu kämpfen. Auf den lauten Ruf des Lyaaios, des Tanzliebenden, (400) stürmte Leneus, der Windschnelle, als Erster nach vorne, und bei ihm stellten sich Kissos mit den schnellen Füßen und der liebeliche Ampelos auf. Und im Vertrauen auf die schnelle Sohle des vorwärtseilenden Fußes standen sie der Reihe nach aufgestellt da. Vom Boden, den er nur an der Oberfläche berührte, (405) hob Kissos seine Füße hoch in die Luft und schwebte auf den windschnellen Fußballen. Dieser wurde aber schon bedrängt, und seinen Rücken erwärmte schon Leneus mit seinem Atem und lief den luftigen Winden als Begleiter dicht dahinter; er erschien schon nahe seinem Vordermann, trat mit den Tritten des nachfolgenden Fußes in dessen Tritte und wirbelte den Staub auf. (410) Und in der Mitte zwischen beiden blieb nur so viel Zwischenraum, wie ein Querbalken bei der Brust eines Mädchens am Webstuhl auf halber Strecke Platz braucht nahe ihrem straffen Busen.

An den Vorspann mit der Ankündigung des Wettbewerbs, der Vorstellung des Schiedsrichters und der in Aussicht gestellten Preise (Nonn. *D.* 10,383–397; Hom. *Il.* 23,740–753) schließt der Laufwettkampf im engeren Sinn an (Nonn. *D.* 10,398–412; Hom. *Il.* 23,754–777), dessen Abschluss die Preisverleihung bildet (Nonn. *D.* 10,427–430; Hom. *Il.* 23,778–783, 785–797). Eine vergleichbare Szenerie bietet Nonnos anlässlich der Leichenspiele für Opheltos im 37. Buch (Nonn. *D.* 37,614–666): Auch dort folgen auf die Einleitung mit der Präsentation der Preise (614–618) Wettlauf (619–659) und Preisverleihung (660–663). Zusätzlich zum kompositorischen Rahmen wird an beiden Stellen der *Dionysiaka* auch der Rennverlauf der iliadischen Szene entnommen: Zunächst werden die Positionen aller drei Läufer festgelegt, auf Leneus folgen Kissos und als Letzter Ampelos (Nonn. *D.* 10,402–409; 37,622–630: Okythoos, Erechtheus und Priasos; Hom. *Il.* 23,754–759: der kleine Aias, Odysseus und Antilochos). Auch das von Homer zur Veranschaulichung von Aias' und Odysseus' Kräftegleichheit eingesetzte Gleichnis mit der am Webstuhl sitzenden Frau (Hom. *Il.* 23,760–763) übernimmt

Nonnos sowohl im 10. als auch im 37. Buch (Nonn. *D.* 10,410 – 412; 37,630 – 633), und zwar durch die Wiederholung einschlägiger homerischer Wörter wie etwa κανών und στήθος (Nonn. *D.* 10,411; 37,631; Hom. *Il.* 23,761, 763). Auch der Ausgang des Rennens verläuft jeweils nach homerischem Vorbild, wobei Nonnos nicht bloß imitiert, sondern sich bewusst von diesem distanziert: In allen drei Szenen wird der zunächst Zweitegereichte durch ein Missgeschick des Gegners zum Gewinner; sowohl im 37. Buch der *Dionysiaka* als auch in der *Ilias* wird ein Gebet an eine Schutzgottheit gerichtet, Erechtheus an den Windgott Boreas (Nonn. *D.* 37,639 – 643)⁴³ und Odysseus an Athene (Hom. *Il.* 23,768 – 771). Das Eingreifen der Gottheiten zugunsten ihres jeweiligen Schützlings führt dazu, dass die Kontrahenten im Rindermist unglücklich ausrutschen und stürzen (Nonn. *D.* 37,644 – 656; Hom. *Il.* 23,771 – 777). In der Folge wird das Geschehen von beiden Autoren aus dem Blickwinkel des Wettkampfpublikums präsentiert (Nonn. *D.* 10,425 f.; 37,664 – 666; Hom. *Il.* 23,766 f., 784), welches mit Gelächter auf das Missgeschick des Gestürzten reagiert: ἴαχον δ' ἐπὶ πάντες Ἀχαιοί (Hom. *Il.* 23,766); οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπ' αὐτῷ ἠδὺν γέλασσαν (Hom. *Il.* 23,784); Σιληνοὶ δὲ γέροντες ἀνίαχον εὖιον ἠχώ (Nonn. *D.* 10,425); καὶ Σατύρων ἐγέλασσε χορὸς φιλοπαίγμονι θυμῷ (Nonn. *D.* 37,664). Die augenscheinlichste Variation durch Nonnos besteht im Aufbau eines dionysischen Umfeldes: Statt der Achaier werden greise Silene und ein Chor von Satyrn aufgeboten, deren Lachen und Jauchzen (ἐγέλασσε, ἀνίαχον) im dionysischen Kontext als Artikulation dionysischen Kultes zu verstehen ist.

Trotz der weitgehenden Übereinstimmungen der drei Wettlaufszene zeigt sich Nonnos' kreativer Umgang mit seinem Vorbild. Der Wettlauf in der Ampelos-Episode weicht stärker vom *Ilias*-Text ab und verläuft unter völlig anderen Voraussetzungen, wenn nämlich, ähnlich wie im Ringkampf, eine erotische Konnotation vorliegt: Die „flinken Bewerber“ (βαλίους μνηστῆρας) laufen gleichsam als „Freier“ um die Gunst des Dionysos, der sich selbst in einen Liebeswettkampf begibt, der Eros' Handschrift trägt (ἐς ἔρωτα ἀγῶνος [Nonn. *D.* 10,386]). Auch die in Aussicht gestellten dionysischen Preise – „die Instrumente der Kybeleischen Rheia“ (Nonn. *D.* 10,387), „die bronzenen Zimbeln und glänzenden Hirschfelle“ (388), „die süßtönende Syrinx“ (390) und „die erzschwere, helltönende Pauke aus Ochsenfell“ (390 f.) – stehen in Kontrast zu den traditionellen homerischen Preisen Krater, Pferd und Schwert im 37. Buch (37,616, 617, 618).

Nonnos' Spiel mit dem Vorbild Homer setzt sich in der Abgrenzung des Wettkampfplatzes und in der Vermessung fort, die von Dionysos in seiner Funktion als Schiedsrichter persönlich durchgeführt werden (Nonn. *D.* 10,393 – 397). Ein derartiges Vorgehen ist zwar nicht aus der Wettlaufszene der *Ilias*, jedoch aus Hom. *Od.* 8,193 f. bekannt, wo Athene anlässlich der sportlichen Wettspiele bei den Phaiaken die Weite

⁴³ Erechtheus spricht ein weiteres Mal zu Boreas und bittet ihn um Hilfe gegen die Inder im Schiffskampf (Nonn. *D.* 39,174 – 211). – Zur Figur des Erechtheus und zu ihrer Funktion in den *Dionysiaka* siehe auch S. 101.

von Odysseus' Diskuswurf ermittelt. Zweck der Szene in den *Dionysiaka* ist nicht nur die Eingrenzung der Laufstrecke, sondern auch die Einordnung der Wettkämpfe in die dionysische Sphäre durch das Einrammen des Thyrsos in den Erdboden, einen Akt, der den Ort für den bevorstehenden Wettbewerb vorbereitet und den notwendigen dionysischen Geist in dionysischer Landschaft heraufbeschwört. In diesen kultischen Rahmen fügen sich auch die drei Wettlaufteilnehmer Leneus, Kissos und Ampelos, die als Personifikationen dionysischer Attribute eng mit Dionysos in Verbindung stehen und der Szene einen unmissverständlichen Stempel aufdrücken.

Die Umdeutung der homerischen in dionysische Wettspiele wird ähnlich wie zuvor im Ringkampf durch die Hereinnahme von Elementen der erotischen Literatur erreicht.⁴⁴ Im Gegensatz zum Wettlauf in der *Ilias*, in dem Odysseus in einer Rede Athene um Unterstützung bittet (Hom. *Il.* 23,768–777), richtet sich Ampelos, der Letztgereichte, gar nicht erst an seinen Schutzgott Dionysos, sondern dieser greift von sich aus zugunsten seines Liebblings ein,⁴⁵ indem er diesem übermäßige Kräfte einhaucht, ihn schnell wie den Wind laufen und schließlich gewinnen lässt (Nonn. *D.* 10,413–424):

Καὶ τρίτος Ἄμπελος ἦεν ὀπίστερος· εἰσορόων δὲ
 ζηλήμων Διόνυσος ἐτήκετο, λοξὰ δοκεύων
 διχθαδίους προθέοντας ἀεθλητῆρας ἀγώνων, 415
 μή ποτε νικήσωσι καὶ Ἄμπελος ὕστερος ἔλθῃ.
 Ἄλλὰ θεὸς χραΐσμησεν· ἐνιπνεύσας δὲ οἱ ἀλκήν,
 κοῦρον ἐυτροχάλιοι ταχίονα θῆκεν ἀέλλης.
 Καὶ διδύμων πρῶτιστος ἀεθλοφόρων ἐν ἀγῶνι
 σπερχομένων, διερῆ μὲν ἐπ' ἠόνι γούνατα πάλλων 420
 Κισσὸς ἐπωλίσθησε πεσῶν ψαμαθῶδεϊ πηλῶ,
 καὶ σφαλερῆ Ληΐης ἐσύρετο γούνατος ὀρμῇ
 ἄψ ἀνασειράζουσα ποδῶν δρόμον. Ἀθλοφόροι δὲ
 ἀμφότεροι λείποντο, καὶ Ἄμπελος ἤρπασε νίκην.

Und dritter und weit hinten war Ampelos. Und dies sah neidisch Dionysos und schmolz dahin, wie er es von der Seite her deutlich sah, (415) und er fürchtete, dass die beiden voranlaufenden Wettkämpfer siegten und Ampelos als Letzter ins Ziel käme. Aber der Gott wehrte es ab, hauchte

44 Auch in der antiken Romanliteratur findet sich ein Beispiel für die Mischung der Themen Wettkampf und Erotik: In Heliodors *Aithiopia* wird Theagenes durch den ausgesetzten Wettkampfpriis, den der Sieger aus den Händen der Priesterin Charikleia erhält, motiviert, den Wettlauf gegen Arkas zu gewinnen (Hld. 4,2,1–4,4,2). Die erotische Konnotation wird durch die namentliche Nennung des Eros verstärkt; Theagenes fühlt sich im wahrsten Sinne des Wortes „beflügelt“ und läuft wie ein geflügelter Eros seinem Ziel entgegen: Τίνα δὲ οὕτως ἢ ὄψις ἐκείνης τάχα καὶ πτερώσαι δύναται καὶ μετάρσιον ἐπισπᾶσασθαι; Οὐκ οἶσθα ὅτι καὶ τὸν Ἔρωτα πτεροῦσιν οἱ γράφοντες, τὸ εὐκίνητον τῶν ὑπ' αὐτοῦ κεκρατημένων αἰνιττόμενοι (Hld. 4,2,3). Der eigentliche Preis ist ein Handkuss der Geliebten: οὐκ ἔλαθέ με τὴν χεῖρα τῆς κόρης φιλῶν (Hld. 4,4,2); Charikleia darf keinen anderen als Theagenes zum Sieger küren.

45 Im Gegensatz zur Stelle in der Ampelos-Episode hält sich Nonnos im Wettlauf des 37. Buches streng an sein homerisches Vorbild: Genauso wie Athene in der *Ilias* auf die Bitte ihres Schützlings Odysseus für selbigen eintritt, beeinflusst der Windgott Boreas den Laufwettbewerb zugunsten des Erchtheus in Nonn. *D.* 37,640–645.

ihm Kraft ein und machte den Knaben schneller als den brausenden Sturmwind. Da kam als Erster von den beiden, die im Wettkampf um die Preise (420) dahineilten, Kissos, da er seine Glieder am feuchten Ufer schwang, ins Rutschen und fiel in den sandigen Schlamm. Und eine schwankende Bewegung der Knie hemmte Leneus und bremste den Lauf seiner Füße wieder. Beide Wettkämpfer blieben zurück, und Ampelos heimste den Sieg ein.

Das Motiv der Eifersucht aus Liebe (ζηλήμων [Nonn. *D.* 10,414]) ist ein Topos in der Romanliteratur, der hier mit dem Wettlauf homerischen Typs verwoben wird. Dionysos startet die Aktion aus persönlichem Interesse, das Hingezogensein zum Satyrn Ampelos spiegelt die Verbundenheit des Gottes mit seinem wichtigsten Attribut wider. Die Verliebtheitsthematik wird durch die Eifersucht des Konkurrenten Leneus weitergeführt (Nonn. *D.* 10,425 – 430):

Σιληνοὶ δὲ γέροντες ἀνίαχον εὔιον ἤχώ, νίκην ἠθέοιο τεθηλότες. Ἄβροκόμης δὲ δέκτο νέος τὰ πρῶτα· τὰ δεύτερα δέχνυτο Ληνεὺς ζῆλον ἔχων, φθορον δὲ δόλον γίνωσκε Λυαίου καὶ πόθον· αἰδομένη δὲ συνήλικας εἶδεν ὀπωπῆ λοίσθια Κισσὸς ἀεθλα κατηφεί χειρὶ κομίζων.	425 430
---	--------------------------------

(425) Und die greisen Silene jauchzten einen Jubelruf und staunten über den Sieg des Jünglings. Und der schönhaarige Junge erhielt den ersten Preis. Den zweiten Preis erhielt Leneus, der eifersüchtig war und den neidischen Trick des Lyaos und auch sein Verlangen durchschaute. Und mit beschämtem Antlitz sah Kissos seine Altersgenossen (430) und nahm niedergeschlagen mit der Hand die Kampfpreise für den Letzten entgegen.

Das Unterliegen im Wettkampf bedeutet gleichzeitig auch den Verlust der Gunst des Gottes Dionysos, den die Konkurrenten ähnlich den Brautwerbern um Penelope einstecken müssen, wenn das Rennen der drei dionysischen Attribute Keltertrog, Efeu und Wein durch Dionysos' persönliches Einlenken schließlich zugunsten des Weines entschieden wird.

Die Vorrangstellung des Weines gegenüber den übrigen dionysischen Attributen sowie die enge Verbindung des Gottes mit Ampelos münden schließlich in die Übernahme des Epithetons ἀμπελόεις durch Dionysos. Mit dem Eingreifen in den Wettlauf zugunsten des Ampelos wählt Dionysos aus dem vorliegenden Angebot – Kelter, Efeu und Wein – selbst sein Hauptattribut, der sportliche Sieg des Satyrn ist daher nur folgerichtig. Nonnos lotet die Möglichkeiten und Grenzen des traditionellen homerischen Epos aus, indem er dieses um narrative Elemente der erotisch-hellenistischen Literatur und des Romans erweitert und diese mit dionysischen Elementen zusammenschließt, um seinen souveränen Umgang mit antiken Traditionen zu demonstrieren. In der Dionysos-Figur, die nach eigenem Gutdünken den Ausgang des Laufwettbewerbs bestimmen kann, wird der Dichter sichtbar und zeigt sich als autonomer Literat, der über die gesamte antike Literatur verfügen, diese umordnen und seinem eigenen poetischen Programm folgend neu interpretieren kann.

Das Schwimmen

Der dritte und letzte Wettkampf zwischen Dionysos und Ampelos, das Schwimmen, ist sowohl in der *Ilias* als auch in der *Odyssee* nur ein Randthema und im griechischen sowie im römischen Kulturraum insgesamt kaum belegt:⁴⁶ Von einem Wettschwimmen ist außer bei Nonnos nur noch bei Pausanias die Rede, der für die griechische Stadt Hermione auf der Peloponnes einen solchen – mit Dionysos verbundenen – kultischen Wettkampf bezeugt.⁴⁷ Des Weiteren findet sich bei Platon eine Bemerkung, wonach das Schwimmen offenbar einen wesentlichen Teil des Sportunterrichts der Griechen dargestellt habe (Pl. *Lg.* 3,689d): ἄν καὶ τὸ λεγόμενον μήτε γράμματα μήτε νεῖν ἐπίστωνται.⁴⁸ Als Inspirationsquelle mag Nonnos auch die Szene mit dem schiffbrüchigen Odysseus im 5. Gesang der *Odyssee* gedient haben (Hom. *Od.* 5,313–463). In dieser ausführlichsten Schwimmschilderung, die Homer bietet, muss Odysseus sämtliche Widrigkeiten der Natur überwinden und sich unfreiwillig schwimmend mithilfe eines Balkens seines geborstenen Floßes und des von Ino Leukothea gesandten Schleiers aus den Meereswogen retten. Mehrfach wird auf Odysseus' Schwimmen verwiesen,⁴⁹ nirgends jedoch näher auf die Schwimmtechnik selbst eingegangen, die bei Nonnos eine so detailreiche Ausführung erhält. Wasser stellt bei Homer zumeist ein bedrohliches Element dar und dient niemals als spielerischer Zeitvertreib wie bei Nonnos. Eine Szene der *Ilias*, die in Zusammenhang mit dem Element Wasser steht, ist die ausführlich geschilderte Schlacht am Skamandros (Hom. *Il.* 21,7–28), wo sich die in Bedrängnis geratenen Troianer schwimmend vor dem rasenden Achill zu retten suchen. Trotz der unterschiedlichen Rahmenbedingungen nimmt Nonnos punktuell und in einzelnen sprachlichen Details Bezug auf Homer und setzt sich durch intertextuelles Spiel mit seinem Vorbild auseinander.⁵⁰

Der Einzige, der eine den *Dionysiaka* vergleichbare Szene liefert, ist der lateinische Dichter Ausonius, der in seiner *Mosella* Satyrn und Nymphen im Fluss baden lässt

46 Zum Schwimmen bei Homer vgl. Mehl (1927) 15–21; Mehl (1931); zum Schwimmen in der Antike siehe Mehl (1927) 5f., 12f., 15–39; 41–89; Mehl (1931) 847–864; Schütze (1938); Jüthner u. Brein (1965) 103; Weiler (1981) 74f., 207f.; Lukas (1982) 101–111; Kröll (2013).

47 Paus. 2,35,1: Πλησίον δὲ αὐτοῦ Διονύσου ναὸς Μελαναίγιδος· τούτῳ μουσικῆς ἀγῶνα κατὰ ἔτος ἕκαστον ἄγουσι, καὶ ἀμίλλης κολύμβου καὶ πλοίων τιθέασιν ἄθλα.

48 Suid. μ 989 erklärt zur Stelle: Μῆτε νεῖν μήτε γράμματα ἐπίστασθαι: ἐπὶ τῶν παντάσῃν ἀμαθῶν· παρὰ γὰρ Ἀθηναίους εὐθὺς ἐκ παιδὸς κολυμβᾶν καὶ γράμματα ἐδιδάσκετο.

49 Zu νέω vgl. Hom. *Il.* 21,11; *Od.* 5,344; zu νήχῳ vgl. Hom. *Od.* 5,375, 399, 439; 7,276, 280; 14,352; 23,233, 237. – Zwei ähnliche Szenen finden sich auch bei Nonnos: In Nonn. *D.* 23,196–205 werden zwei im Fluss kämpfende Bakchen gezeigt, in Nonn. *D.* 34,231–248 eine ertrinkende Bassaride.

50 In ganz anderem Kontext, als Vergleich gebraucht, erscheint Wasser in einer Passage im 16. Gesang der *Ilias*, in der der für Achill in die Schlacht gezogene Patroklos seinen Gegner Kebriones, den Wagenlenker Hektors, mit einem Stein am Kopf trifft und vom Wagen wirft (Hom. *Il.* 16,737–749); der von Patroklos Verhöhnthe wird mit einem ins Meer hinabtauchenden Fischer verglichen (Hom. *Il.* 16,745–749). Ein ähnlicher Vergleich wird auch in Hom. *Od.* 12,413 gezogen, wo ein von einem Mast getroffener Steuermann wie ein Taucher vom Verdeck in die Tiefe stürzt.

(Auson. *Mos.* 169–188). Die Szene bietet keinen Schwimmwettbewerb, sondern ein ungezwungenes Spiel in einer besonderen Flusslandschaft, die an die im Paktolos spielenden Satyrn zu Beginn der Ampelos-Episode erinnert, aber keine direkte Quelle für Nonnos' Wettspiele im 11. Buch darstellt.⁵¹ Dennoch legt Nonnos' intensive Auseinandersetzung mit dieser Sportart Zeugnis von der Affinität zu derartigen Wettbewerben ab und ist als unmittelbarer Anknüpfungspunkt an Alltagserfahrungen seiner Zeitgenossen zu werten.

Zweimal im 11. Buch der *Dionysiaka* lässt Nonnos einen Schwimmwettkampf stattfinden, zunächst im Rahmen der Wettspiele von Dionysos und Ampelos (Nonn. *D.* 11,1–55):

Λῦτο δ' ἀγών· ἐρόεις δὲ νέος φιλοπαίγμονι νίκη
 κυδιῶν σκίρτησεν ὀμέψιος ἥλικι Βάκχῳ
 εἰλυτόδην περὶ κύκλον ἀλήμονα ταρσὸν ἀμείβων,
 δεξιτερὴν πάνλευκον ἐπικλίνων Διονύσῳ.
 Καί μιν ἰδὼν Ἴοβακχος ἀγήνορα δίζυγι νίκη 5
 ποσσί περισκαίροντα φίλῳ μελιζατο μύθῳ·
 „Σπεῦδε πάλιν, φίλε κοῦρε, παλαιμοσύνης μετὰ νίκην
 καὶ μετὰ πεζὸν ἄεθλον ἔχειν τρίτον ἄλλον ἀγῶνα,
 νηχομένῳ δ' ἀκίχητος ὀμήλικι νήχεο Βάκχῳ.
 Ἄμπελε, νικήσας με παρὰ ψαμάθοισι παλαίων, 10
 ἔσσο καὶ ἐν προχοῇσιν ἐλαφρότερος Διονύσου.
 Καὶ Σατύρους παίζοντας ἐνὶ σκαρθμοῖσιν ἐάσσας,
 εἰς τρίτατον πάλιν ἄλλον ἐπέγειο μῶνος ἀγῶνα·
 ἐν χθονὶ νικήσεις καὶ ἐν ὕδασι, καὶ μετὰ νίκην
 σοὺς ἐρατοῦς πλοκάμους διδύμοις στέψαιμι κορύμβοις 15
 διπλῶ νικηθέντος ἀνικήτηιο Λυαίου.
 Ἐπρεπέ σοι ῥόος οὗτος ἐπήρατος, ἔπρεπε μόνῳ
 κάλλεϊ σῶν μελέων, ἵνα διπλῶς Ἄμπελος εἶη
 χρυσεῖη παλάμη χρυσαυγέα ρεύματα τέμων·
 καὶ γυμνοῖς μελέεσσι τιταινομένου περὶ νίκης 20
 κοσμήσει σέο κάλλος ὄλον Πακτώλιον ὕδωρ.
 Δὸς ποταμῶ γέρας ἴσον Ὀλύμπιον, ὅττι καὶ αὐτὸς
 Ὠκεανῶ Φαέθων ῥοδέας ἀκτῖνας ἰάλλει·
 Πακτωλῶ πόρε καὶ σὺ τεὸν σέλας, ὄφρα φανείη
 Ἄμπελος ἀντέλλων ἄτε Φωσφόρος· ἀμφότερον γὰρ 25
 ἀστράπτει ῥόος οὗτος ἐρευθιώωντι μετάλλῳ
 ὡς σὺ τεοῖς μελέεσσι. Βαθυπλούτῳ δὲ ρεέθρῳ
 σύγχροον εἶδος ἔχοντα καὶ ἠβητῆρα δεχέσθω
 μίξας κάλλεϊ κάλλος, ὅπως Σατύροισι βοήσω·
 .Πῶς ῥόδον εἰς ῥόδον ἤλθε; Πόθεν μία κίρναται αἶγλη 30

⁵¹ Gennaro D'Ippolito zufolge habe sich der Dichter hier von Wasserspielen, *idromimi* oder *mimi acquatici*, inspirieren lassen, die sich im spätantiken Theater besonderer Beliebtheit erfreuten, vgl. D'Ippolito (1962) sowie D'Ippolito (1964) 145 f. – Diese These erscheint auf der Grundlage entsprechender archäologischer Zeugnisse plausibel, die eine Umrüstung antiker Theaterbauten für die Abhaltung von Wasser- und Seespielen belegen, vgl. Traversari (1960). – Zu möglichen zeitgenössischen Einflüssen auf die Wettspiele in den *Dionysiaka* vgl. schon Keydell (1955) 487 f. (517 f.).

καὶ χροῖ φοινίσσοντι καὶ ἀστράπτοντι ῥέεθρω;·
 Αἴθε καὶ ἐνθάδε, κοῦρε, πέλεν ῥόος Ἡριδανοῖο,
 Ἡλιάδων ὄθι δάκρυ ῥηηφενές, ὄφρα κεν ἄμφω
 καὶ χρυσῶ σέο γυῖα καὶ ἠλέκτροισι λοέσσω.
 Ἄλλ' ἐπεὶ Ἐσπερίου ποταμοῦ μάλα τηλόθι ναίω, 35
 ἴξομαι εἰς Ἀλύβην ἀγγίππολιν, ὀππόθι γείτων
 Γεῦδις ἐχεκτεάνων ὑδάτων λευκαίνεται ὀλκῶ,
 ὄφρα σε Πακτωλοῖο λελουμένον ἐκ ποταμοῖο,
 Ἄμπελε, φαιδρύνομι καὶ ἀργυρέοισι ῥέεθροις.
 Ἔρμος ἐνρρείτης ἐτέροις Σατύροισι μελέσθω· 40
 οὐ γὰρ ἀπὸ χρυσοῖο φέρεי ῥόον· ἀλλὰ σὺ μόνος
 χρύσεος ἔπλεο κοῦρος, ἔχοις καὶ χρύσειον ὕδωρ.“
 Ὡς εἰπὼν πεφόρητο δι' ὕδατος· ἐκ δαπέδου δὲ
 Ἄμπελος ἤώρητο καὶ ὠμάρτησε Λυαίω.
 Καὶ γλυκὺς ἀμφοτέροισιν ἔην δρόμος ἄκρον ἀπ' ἄκρου 45
 νηχομένοις ἐλικηδὸν ἐρικτεάνου ποταμοῖο.
 Καὶ θεὸς ὑδατόεντα φέρων ταχυτήτος ἀγῶνα
 ἔτρεχεν ἀστήρικτος ἐν ὕδασι, γυμνὰ ῥέεθροις
 στέρνα βαλὼν, δονέων δὲ πόδας καὶ χεῖρας ἐρέσσω
 ἀφνειῆς ἀτίνακτα κατέγραφε νῶτα γαλήνης, 50
 πῆ μὲν ἔχων ὁμόφοιτον ἐὼν δρόμον ἤλικι κούρω,
 πῆ δὲ παραΐσων πεφυλαγμένος, ὅσσον ἑάσση
 Ἄμπελον ἀγκικέλευθον ὀμήλυδα γείτονι Βάκχω·
 ἄλλοτε κυκλώσας παλάμας, ἄτε κύματι κάμνων,
 ὑγροπόρον ταχύγουνος ἐκούσιος ὤπασε νίκην. 55

Und beendet war der Wettkampf. Anmutig sprang der Junge umher, stolz auf seinen sportlichen Sieg, dem gleichaltrigen Bakchos ein Spielgefährte, setzte den Fuß schleppend, drehte sich im Kreis und stützte sich mit seiner ganz weißen rechten Hand auf Dionysos. (5) Und als ihn Iobakchos sah, wie er ob des doppelten Sieges selbstbewusst mit den Füßen herumhüpfte, da schmeichelte er ihm mit einer lieben Rede:

„Spüte dich gleich noch einmal, lieber Knabe, nach dem Sieg im Ringen und nach dem Wettlauf noch einen dritten, einen anderen Wettkampf in Angriff zu nehmen! Schwimme mit dem gleichaltrigen Bakchos um die Wette! Denn auch beim Schwimmen bist du von ihm nicht zu erwischen. (10) Ampelos, du besiegtest mich beim Ringen im Sand. Sei nun auch in den Fluten schneller als Dionysos! Und lass die Satyrn spielen mit ihren Sprüngen! Mach dich wieder auf, allein, zu einem dritten, einem anderen Wettkampf! Auf der Erde wirst du siegen und auch im Wasser, und nach dem Sieg (15) will ich deine lieblichen Locken mit doppeltem Efeukranz umwinden, weil der unbesiegbare Lyaios zweimal besiegt wurde. Zu dir gehört dieser reizende Fluss, er gebührt dir allein wegen der Schönheit deines Körpers, damit es Ampelos zweimal gibt, wenn er mit goldener Hand den golden strahlenden Fluss durchschneidet! (20) Und wenn du deine bloßen Glieder nach dem Sieg ausstreckst, wird deine ganze Schönheit das Wasser des Paktolos zieren. Gib dem Fluss eine Ehrengabe, gleich einer olympischen, da ja auch Phaethon dem Okeanos rosenrote Strahlen schickt! Dem Paktolos verleihe auch du deinen Glanz, damit (25) Ampelos erscheint und aufgeht wie der Morgenstern! Denn beides strahlt, dieser Strom mit seinem rötlichen Metall wie auch du mit deinem Körper. Und nimm du in deiner reichen Strömung auch den Jüngling auf, dessen Gestalt die gleiche Farbe hat! Vermische Schönes mit Schönem, damit ich den Satyrn zurufen kann: (30) ‚Wie kam die Rose zur Rose? Warum entsteht durch Mischung ein einziger Glanz aus purpurner Haut und strahlender Strömung?‘ Wenn doch auch hier der Eridanos-Strom wäre, mein Knabe, wo die Tränen der Heliaden reichlich fließen, damit ich mit beidem, mit Gold und Bernstein, deinen Körper waschen könnte! (35) Aber da ich sehr weit

entfernt vom hesperischen Fluss wohne, werde ich mich in die Nähe der Stadt Alybe begeben, wo in der Nachbarschaft der Geudis mit seinen reichen Wassern in der Strömung weiß schimmert, damit ich dich, gebadet im Paktolos-Fluss, Ampelos, auch in silbernen Fluten erglänzen lassen kann. (40) Der schön fließende Hermos soll sich um die anderen Satyrn kümmern! Denn er führt keinen Strom aus Gold. Aber du allein bist der goldene Knabe. Mögest du auch goldenes Wasser haben!“

So sprach er und glitt durch das Wasser. Und vom Erdboden erhob sich Ampelos und geleitete Lyaos. (45) Und angenehm war beiden der Wettlauf von Ufer zu Ufer: Sie schwammen durch den reichen Fluss und wendeten dabei. Und der Gott trug den Wettkampf aus, wer im Wasser der Schnellste sei; er bewegte sich unablässig im Wasser und warf seine bloße Brust in die Fluten, schlug mit den Füßen und ruderte mit den Händen. (50) Er zerschneidet die unbewegte Fläche der reichen, glänzenden Stille; bald hielt er seine Bahn direkt neben dem gleichaltrigen Knaben, bald hütete er sich davor, ihn zu überholen. Er ließ gerade so viel Zwischenraum, dass Ampelos die Bahn daneben haben und Bakchos ganz nahe begleiten konnte. Dann wieder vollführte er mit den Händen Kreisbewegungen, weil er durch die Strömung müde wurde. (55) Den Sieg auf nasser Bahn vergab der Knieschnelle freiwillig.

Obwohl Nonnos eine neue Art des Wettkampfes bietet, übernimmt er dennoch einzelne sprachliche Details von Homer und setzt diese in den ungewöhnlichen Kontext des Wettschwimmens. Wenig überraschend erscheinen Wörter, die dem Themenfeld Wasser zuzurechnen sind: vgl. ποταμῶ (Nonn. *D.* 11,22), ἐς ποταμόν (Hom. *Il.* 21,8), ῥεέθρω (Nonn. *D.* 11,27 und 31), ῥεέθροις (39), ῥεέθρα (Hom. *Il.* 21,9 und 25). Eine individuelle Note verleiht Nonnos der Szene durch komponierte Adjektive wie βαθύπλουτος (Nonn. *D.* 11,27; vgl. auch βαθυπλούτων δὲ μετ᾿άλλων [10,146]), die Homer unbekannt sind. Ein hohes Maß an Originalität bei gleichzeitigem Bezug auf literarische Vorbilder ist insbesondere für den Bereich der lexikalischen Neologismen gegeben, die zwar Eigenkreationen des Nonnos darstellen, jedoch häufig an homerisches Wortmaterial anknüpfen. Im Adjektiv βαθύπλουτος mag ein Reflex der beiden homerischen Epitheta βαθύρροος und βαθυδινήεις vorliegen (vgl. βαθύρροον [Hom. *Il.* 21,8], βαθυδινήεντος [15]). Die Anspielungen erfolgen oft auf subtile Weise und lassen Bekanntes in völlig neuem Licht erscheinen, wobei Nonnos bis hin zur humoristischen Karikatur sämtliche Nuancen abzudecken vermag. So erinnert der im Paktolos schwimmende Dionysos (χερσὶν ἐρέσσω [Nonn. *D.* 10,150]) an Achill und seine Handbewegung im Flusskampf der *Ilias* (χεῖρας ἐναίρων [Hom. *Il.* 21,26]), und Dionysos und Ampelos, die von einem Ufer zum anderen schwimmen (καὶ γλυκὺς ἀμφοτέροισιν ἔην δρόμος ἄκρον ἀπ' ἄκρου / νηχομένοις ἑλικηδὸν ἐρικτεάνου ποταμοῖο [Nonn. *D.* 11,45 f.]), an die in Panik hin und her treibenden Trojaner (ἔννεον ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλισσόμενοι περὶ δίνας [Hom. *Il.* 21,11]). Im letztgenannten Beispiel wird nicht nur die Hin- und Her-Bewegung von beiden Dichtern angedeutet, sondern auch die schleifenförmige Bahn der Schwimmer (ἑλικηδόν und ἐλισσόμενοι).

Ein besonderes Spannungsfeld ergibt sich auch aus der Gegenüberstellung des Flusskampfes mit dem Bad des Dionysos im Paktolos zu Beginn der Ampelos-Episode. Beide Dichter lenken die Aufmerksamkeit auf die den Fluss umgebende Landschaft und auf die rote Farbe des Wassers: ὄχθαι δ' ἀμφὶ περὶ μεγάλ' ἴαχον (Hom. *Il.* 21,10) ~ καὶ ῥόδον αὐτοτέλεστον ἀκύμονες ἔπτουον ὄχθαι (Nonn. *D.* 10,171) und ἐρυθαίνετο δ' αἶματι

ὕδωρ (Hom. *Il.* 21,21) ~ ἄπλοκα κυανέης ἐρυθθαίνετο βόστρυχα χαίτης (Nonn. *D.* 10,174). Der schöpferische Umgang mit dem homerischen Vorbild durch den spätantiken Dichter nimmt an dieser Stelle parodistische Züge an, der Ausgangstext wird in sein Gegenteil verkehrt: Während in der *Ilias* die für die Trojaner bedrohliche Lage durch das Brausen der Ufer gleichsam hörbar gemacht wird und als Ergebnis von Achills Morden das Wasser sich mit dem Blut der Gefallenen mischt, weicht die düstere Atmosphäre bei Nonnos einer gelösten, positiven Stimmung. Die mit sprießenden Blumen bedeckten Ufer und das rötliche Schimmern von Dionysos' Locken stehen in scharfem Gegensatz zum dröhnenden Kampfgeschehen im Skamandros. Aus dem leidvollen Kriegsepos Homers wird bei Nonnos ein unbeschwertes Vergnügen, ein Prolog der dionysischen Lebensfreude, die durch die Genese des Weines zu einem ersten Höhepunkt gelangt.

Und dennoch erhält das unhomerische Thema des Schwimmwettkampfes seine Ausgestaltung durch homerische Formensprache. Diese Technik der Abkoppelung bei gleichzeitigem Aufgreifen epischer Traditionen ist ganz besonders im ersten Vers des 11. Buches zu beobachten, in dem Nonnos mit λῦτο δ' ἄγών, einer wohlbekannten homerischen Wendung an markanter Stelle in der *Ilias*, arbeitet.⁵² Während in der *Ilias* mit diesen Worten das Ende der Leichenspiele für Patroklos markiert ist (Hom. *Il.* 24,1), schließt Nonnos seine Spiele zu Beginn des 11. Buches nicht ab, sondern bietet den neuen Wettbewerb des Schwimmens, er beendet seine Spiele also nicht gemäß der epischen Tradition, sondern setzt Homer einen neuen Agon entgegen. Den vorläufigen Schlussstrich, den Nonnos mit der Formel λῦτο δ' ἄγών unter die homerische Tradition zieht, unterminiert er durch die Herstellung intertextueller Bezugslinien zum prominenten Vorbild. Die bei Homer lediglich einmal gesetzte Junktur verfünffacht Nonnos und bringt sie jeweils am Ende großer narrativer Einheiten: der Typhonomachie (Nonn. *D.* 3,1), der Leichenspiele für Staphylos (38,1) und Opheltes (20,1) sowie der Kämpfe des Kadmos vor der Gründung Thebens (5,49).⁵³ Auch hier bleibt Homer Ausgangspunkt, das eigentliche Ziel aber ist es, eine Neudefinition epischer Poetik und ein dionysisches Epos zu erreichen.

Nach welchen Gesetzmäßigkeiten und erzähltechnischen Mitteln diese dionysische Epik funktioniert, ist an der zweiten Schwimmszene in der Ampelos-Episode festzumachen: Analog zu den Wettspielen zwischen Dionysos und Ampelos tragen Kalamos und Karpos Sportwettkämpfe aus (Nonn. *D.* 11,369 – 481).⁵⁴ Während Nonnos den Wettlauf am Ende des 10. Buches ähnlich dem homerischen Vorbild gestaltet, verkürzt er den Wettlauf zwischen Kalamos und Karpos auf lediglich sechs Verse (Nonn. *D.* 11,400 – 405), zudem hält er sich mit der ausführlichen Schilderung des Schwimmwettkampfs eng an den Beginn des 11. Buches (406 – 426). Mit den Spielen von Kalamos und Karpos reduziert Nonnos das Homerische stärker als in der Dionysos-

⁵² Zu dieser Formel vgl. auch Orph. *A.* 594.

⁵³ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 274f. Anm. 1.

⁵⁴ Zur Kalamos-Karpos-Episode und zu ihren Parallelen zur Ampelos-Episode siehe Kap 7.2.

Ampelos-Szene, die wenigen dem Wettlauf gewidmeten Verse sind ein letztes Aufblitzen traditioneller epischer Formensprache, der die dionysische Poesie gegenübergestellt wird. Im Wettschwimmen zwischen Kalamos und Karpos zitiert er nicht so sehr Homer als vielmehr sein eigenes Epos und schafft durch zahlreiche sprachliche Parallelen zur ersten Schwimmszene ein dichtes Netz an Selbstreferenzen, mittels dessen er seine dionysische Dichtung legitimiert und den homerischen Epen zur Seite stellt.

Nonnos' Auseinandersetzung mit Homer ist zugleich eine Debatte über das epische Dichten an sich. Durch die Orientierung an den iliadischen Leichenspielen zeigt er seinen souveränen Umgang mit dem literarischen Vorbild, der in jenen Abschnitten am deutlichsten wird, in denen er sich bewusst von ihm entfernt, wie etwa in den Schwimmwettkämpfen. Zugleich mit seiner Distanzierung von Homer bleibt Nonnos diesem aber auch verbunden, und zwar im lexikalischen Bereich, wenn er ausgewählte homerische Wörter, Phrasen und Diktionen konserviert und interpretiert, die das geschulte Publikum zu dechiffrieren vermag. In demselben Maß, wie Nonnos eine neue Art des Epos propagiert,⁵⁵ bietet er wie jedes antike Epos eine unentwegte Auseinandersetzung mit Homer, zugleich eine „imitation et amélioration“⁵⁶ und ähnlich wie die hellenistische Dichtung ein gelehrt-philologisches Spiel mit der epischen Tradition. Der Einfluss Homers auf Nonnos, den „segundo Homero“⁵⁷, ist folglich keineswegs eindimensional im Sinne einer bloßen Imitation zu verstehen, sondern manifestiert sich im Streben nach literarischer Originalität und Anerkennung als ebenbürtiger Autor. Was für sämtliche Epiker nach Nonnos, etwa auch für Quintus Smyrnaeus, gilt, ist einmal mehr für Nonnos kennzeichnend: „To write epic after Homer and then also after Apollonius [...] is to inscribe the past, to declare unavoidable indebtedness within a genre predetermined by interpretation of Homer.“⁵⁸

5.3 Ampelos und die hellenistische Dichtung

Die Aufnahme von Elementen hellenistischer Dichtung in die *Dionysiaka* wird von Nonnos auf unterschiedlichen Ebenen realisiert; den Entlehnungen im lexikalischen Bereich schließen sich Motive und typische Szenen an, auf deren Grundlage er seine Ampelos-Figur entwirft. Er übernimmt die Schicksale mythischer Figuren wie Hya-kinthos und Hylas, wie sie aus Apollonios Rhodios oder Theokrit bekannt sind, überträgt diese auf den jungen Satyrn und generiert so dessen Charakterbild.⁵⁹ Dabei

55 Vgl. Shorrock (2007) 385: „The striking transformation of traditional epic material into the new epic of Dionysus [...].“

56 Frangoulis (1995) 168.

57 Hernández de la Fuente (2008) XI. Vgl. auch Mommsen (1895) 237: „[...] Nonnos, der Aegyptische Homeros.“

58 Maciver (2012) 16.

59 Vgl. D'Ippolito (1964) 87 f. Anm. 4 sowie 131 f.; zu den Vergleichsfiguren für Ampelos siehe Kap. 4.

geht es dem Dichter nicht nur darum, eine der Tradition unbekannte Figur zu erschaffen, sondern er beansprucht mit der Übernahme zahlreicher bukolischer Motive auch ein für den Hellenismus typisches literarisches Genus für sein Epos:⁶⁰ Ampelos, der im 10. Buch als Tänzer und Musiker gezeigt wird (Nonn. *D.* 10,230 – 242), ist ebenso als Reminiszenz an die Bukolik zu verstehen wie Hymenaios, der im 29. Buch als zweiter Liebhaber des Dionysos auftritt.⁶¹ Die Beschreibung von Ampelos' Äußerem ist wie die beiden Trauerreden des Dionysos auf den Tod des Satyrn und die Trostrede des Eros der bukolischen Sphäre zuzuordnen.⁶² Die in die Eros-Rede eingebauten Trauerreden des Kalamos auf den toten Karpos (Nonn. *D.* 11,431–460, 465–474) schöpfen einzelne Topoi aus der bukolischen Liebesdichtung wie auch die beiden Reden des Dionysos auf den toten Ampelos (255–350). Sämtliche Reden ergänzen einander, indem sie unterschiedliche Motive bieten, so etwa die zweite Kalamos-Rede in Nonn. *D.* 11,474 f., welche als Erweiterung und Variation zu den Dionysos-Reden zum Abschluss ein Grabepigramm setzt, oder einige Episoden außerhalb der Ampelos-Episode mit bukolischem Gepräge: der Kampf des Hirten Kadmos gegen den Usurpator Typhon (Nonn. *D.* 1,409–534), die Hymnos-Nikaia-Episode (15,169–422; 16,1–249), die gastliche Aufnahme des Dionysos durch Brongos und Staphylos (17,32–86; 18) und der musische Agon anlässlich der Leichenspiele für Staphylos (19,59–117). Es ist folglich keineswegs verwunderlich, dass der Dichter auch in der Ampelos-Episode auf diese Tradition zurückgreift und in zahlreichen Szenen und Einzelaspekten in den Büchern 10, 11 und 12 einerseits wörtliche Anleihen bei hellenistischen Dichtern nimmt, andererseits Örtlichkeiten, Umgebungen und Stimmungen entwirft, die der allgemeinen poetischen Formensprache bukolischer Dichtung nachempfunden sind.⁶³

Bereits in der ersten Szene, dem ausgelassenen Wasserspiel der Satyrn am Paktolos-Fluss, wird eine bukolische Landschaft komponiert, die der Dichter zur idealen Kulisse für die Liebesgeschichte um Dionysos und Ampelos stilisiert. Des Weiteren wird durch einzelne Figuren, welche die Charakterisierung βουκόλος erhalten, die Umgebung unmissverständlich als bukolisch definiert: τηλικόν ἔλλαχε κάλλος ὁ βουκόλος für Ganymed (Nonn. *D.* 10,312), Apoll als Hüter der Rinder des Admet: οὐχ οὕτω λασίης Μαγνησίδος ἔνδοθεν ὕλης / βουκόλος Ἀδμήτιο βόας ποίμαινεν Ἀπόλλων / παιδὸς ἐρωτοτόκου βεβολημένος ἠδέϊ κέντρῳ, / ὄσσον ἐπ' ἠθέω φρένα τέρπετο Βάκχος ἀθύρων (322–325), Ἥρης βουκόλος Ἄργος für den Wächter Argos (12,10).

60 Zu hellenistischen Einflüssen vgl. Cazzaniga (1963); D'Ippolito (1964) 41–44; Hollis (1976); Hollis (1994); zur Bukolik in den *Dionysiaka* vgl. Chamberlayne (1916) 48–53; Haidacher (1949) 35–55; D'Ippolito (1964) 99, 141–144; Harries (1994); Shorrock (2001) 141–143; Bittrich (2005) 155–167; Harries (2006); Lasek (2006); Hernández de la Fuente (2008) 51; Accorinti (2009) 75 f.; Lasek (2009) 107–130.

61 Zu Hymenaios vgl. S. 56 f. und 234–237.

62 Vgl. Harries (2006) 526–529.

63 Vgl. Mazza (2012) 114–117. – Mit der Epigrammatik verarbeitet Nonnos eine weitere im Hellenismus beliebte Gattung (vgl. auch Nonn. *D.* 10,278–288), siehe dazu Lasek (2009) 71–106.

Ebenfalls der bukolischen Sphäre ist eine Reihe von Motiven zum Thema Liebe zuzurechnen,⁶⁴ das sich bereits in der Evokation und Anwesenheit des Gottes Eros, in Vergleichen zwischen Ampelos und Eros (ἄπτερος ἄλλος Ἔρωσ [Nonn. *D.* 10,199]), in der erotischen Aufladung der Wettspiele sowie im eigentlichen Wettkampfpreis, in Dionysos' Liebe zu Ampelos, manifestiert (μάργος Ἔρωσ [337]; καὶ βαλίου ἐς ἔρωτα φέρων μνηστῆρας ἀγῶνος [386]). Um dem um seinen toten Geliebten trauernden Dionysos Trost zu spenden, tritt Eros persönlich in Erscheinung und gibt in Gestalt eines Silens die Parabel über Kalamos und Karpos zum Besten (Nonn. *D.* 11,351), in welcher vor allem eine Textpassage besonders ins Auge fällt, die das Nomen ἔρωσ insgesamt fünfmal in unterschiedlichen Flexionsformen innerhalb von fünf Versen bietet, begleitet von erotischem Vokabular (356–368, vgl. πόθος und ἐρατεινός). Das Liebesverhältnis zwischen Dionysos und Ampelos wird schließlich im Verhältnis zwischen Kalamos und Karpos reflektiert (θερμὸν ἔρωτα [Nonn. *D.* 11,460], εἴκελον οἴστρον Ἐρωτος [468], θοῦρος Ἔρωσ [483]). Der Zweck von Eros' Einschreiten, ein φάρμακον gegen den Liebeskummer des Dionysos zu finden, baut der Dichter gleichfalls zu einem Thema aus;⁶⁵ die Aussage, wonach Apoll die Hyazinthe als ein Heilmittel gegen seinen Kummer um Hyakinthos erhalten habe (φάρμακον [Nonn. *D.* 11,262]), wird in der Rede des Eros direkt auf Dionysos angewandt: Nur durch eine neue Liebe könne eine verlorene Liebe überwunden werden (παλαιότεροιο γὰρ αἰεὶ / φάρμακόν ἐστιν ἔρωτος ἔρωσ νέος [358 f.]; ἐν δαπέδῳ γὰρ / κείμενον ἀθρήσας κεκοιμημένον ἄνθος ἀροτρεὺς / φάρμακον ὀλλυμένοιο νεώτερον ἄλλο φυτεύει [366–368]).⁶⁶ Nach einem letzten Zweifel am Sinn und Nutzen des Schicksalsschlages für Ampelos (οὐ δὲ Λυαίῳ / φάρμακον ἦν ἐπάροιο δεδουπότος [Nonn. *D.* 12,117 f.]) findet Dionysos schließlich Genugtuung in der neuen Pflanze, die ihrer berausenden Wirkung wegen künftig ein physisches Trostmittel für die Menschen sein wird (φάρμακον ἦβητῆρος ἔχων εὐδομον ὀπώρην [289]).⁶⁷

Als weiterer Baustein für eine bukolische Ampelos-Episode dient das Motiv Eifersucht, das im 10. Buch das Verhältnis zwischen Dionysos, Ampelos und den übrigen Satyrn festlegt. Dionysos wird als eifersüchtig gegenüber einem potentiellen Konkurrenten um die Gunst des Ampelos bezeichnet (ζηλήμων Διόνυσος [Nonn. *D.* 10,245]), und als Gegenspieler des Ampelos tritt ein anonymes Satyr in Erscheinung, der ob dessen Bevorzugung durch Dionysos voller Neid eine Schmäherede hält (278–

64 Bei der Ampelos-Episode handelt es sich um eine der großen Liebesgeschichten der *Dionysiaka*, vgl. auch Dionysos und seine Geliebten Nikaia, Hymenaios, Beroe, Ariadne, Pallene, Aura sowie Kalamos und Karpos, Morrheus und Chalkomede; Agosti (2004) 464; Hernández de la Fuente (2008) 79–116; zu Nikaia und Aura vgl. Lightfoot (1998).

65 Zum Motiv der Liebe als Heilmittel vgl. Hollis (1994) 50.

66 Ein charakteristischer Zug der *Dionysiaka* ist die Auseinandersetzung mit sämtlichen Ausformungen der Liebesdichtung. Eine der vorliegenden Stelle vergleichbare Rede über die Liebe lässt Nonnos Pan in Nonn. *D.* 42,205–273 halten, vgl. Agosti (2004) 464 Anm. 18.

67 Zur Funktion des Weines als Heil- und Trostmittel siehe auch *AP* 3,10 und 11,298,6 f.

289; ζηλήμονι φωνῆ [287]).⁶⁸ Zudem wird das Eifersuchtsmotiv im Wettlauf im 10. Buch (ζηλήμων Διόνυσος [Nonn. D. 10,414]; Ληνεὺς / ζῆλον ἔχων [427 f.]), im neidischen Wind im Hyakinthos-Mythos im 11. Buch (ζηλήμονες ὡς περ ἄηται [11,258]; ζηλήμονα Μῆνην [396]; φθονεροῖο φυγῶν ἀνέμοιο [427]; ζηλήμονι τύψεν ἀέλλη [437]) sowie in der Prophezeiung von Apolls Neid gegenüber Ampelos in Buch 12 wiederaufgenommen (Φοίβω ζῆλον ἄγων [12,156]).

Ein Aufgreifen bukolischer Themen liegt auch in der Trauerszene mit Dionysos und seinem Gefolge sowie in den beiden Trauerreden des Weingottes vor, hellenistischen Topoi der Klage einer Gottheit um den toten Geliebten, die aus Bions Epitaphios auf Adonis geläufig sind.

Klagen auf Ampelos

In der narrativen Passage und den zwei Reden auf den zu Tode gekommenen Ampelos im 11. Buch gewährt der Dichter einen Überblick über die Gestaltungsmöglichkeiten der hellenistisch-bukolischen Gattung der Klage eines Gottes um einen verunglückten Geliebten und ordnet diese in den dionysischen Kontext ein.⁶⁹ In derselben Funktion wie Polyphem in den *Argonautika* des Apollonios Rhodios (A. R. 1,1240 – 1260) unterrichtet ein Satyr als Bote Dionysos vom unglücklichen Schicksalsschlag des Ampelos.⁷⁰ Es folgt eine Trauerszene, in der Nonnos die hellenistische Dichtung mit Homer verschränkt und über alldem dionysisches Flair verbreitet (Nonn. D. 11,224–252):

Καί τις ἰδὼν Σατύρων κεκοιμημένον ὑψόθι γαίης Ἄμπελον ἱμερόεντα δυσάγγελος ἤλυθε Βάκχῳ.	225
Καί θεὸς εἰσαίων ταχὺς ἔδραμεν εἵκελος αὔραις. Οὐ τόσον Ἡρακλῆς δρόμον ἤνυεν, ὅππότε Νύμφαι ἄβρον ὕλαν φθονεροῖσι κατεκρύψαντο ῥέεθροις νυμφίον ἱκμαλέη πεφυλαγμένον ἄρπαγι κούρη, ὡς τότε Βάκχος ὄρουσεν ὀρίδρομος. Ἐν δὲ κονίη	230
κείμενον ἔστεινε κοῦρον ἅτε ζῶοντα δοκεύων. Καί μιν ἀνεχλαίνωσε τὸν ἄπνοον, ὑψόθεν ὤμου νεβρίδα καὶ ψυχροῖσιν ἐπὶ στέρνοισι καθάψας, καὶ νέκυός περ ἐόντος ἐδήσατο ταρσὰ κοθόρνοισ· καὶ ῥόδα καὶ κρίνα πάσσε κατὰ χροός, ἀμφὶ δὲ χαίταις,	235

68 Eine direkte Übernahme der Motive Dreiecksverhältnis und Heilmittel gegen die Liebe aus dem griechischen Roman, die Frangoulis (2014) 63–66 und 72–77 vorschlägt, erscheint aufgrund entsprechender Beispiele in der hellenistischen Dichtung wenig wahrscheinlich.

69 Vgl. Mazza (2012) 99–103.

70 Dem Abschluss der Szene in Nonn. D. 11,248 f. vergleichbare Trauerbekundungen der Satyrn und Bakchen finden sich auch in der bukolischen Dichtung; vgl. καὶ Σάτυροι μύροντο μελάγγλαινοί τε Πρίηπτοι / καὶ Πᾶνες στοναχεῦντι τὸ σὸν μέλος, αἶ τε καθ' ὕλαν / Κρανίδες ὠδύραντο, καὶ ὕδατα δάκρυα γέντο (Mosch. III,27–29 Beckby; siehe auch Bion I,18 f. Beckby); vgl. Vian (1995) 170 Anm. ad 249.

οἷα μινυθαδίοιο δεδουπότος ὄξει κέντρῳ,
 ἄνθος ἀνήώρησε ταχυφθιμένης ἀνεμώνης.
 Καὶ παλάμη πόρε θύρσον, ἔῳ δέ μιν ἔσκεπε πέπλῳ
 πορφυρέῳ· καὶ δῶρον ἀκερσικόμοιο καρήνου
 πλοχμόν ἔνα τμήξας ἐπεθήκατο μάρτυρι νεκρῶ 240
 λοίσθιον. Ἀμβροσίην δὲ λαβὼν παρὰ μητέρι Ῥεΐη
 ὠτειλαῖς ἐπέχευεν, ὅθεν νέος εἶδος ἀμείψας
 ἀμβροσίην εὐοδμον ἔῃ μετέθηκεν ὀπώρη.
 Καὶ νέκυος χαρίεντος ὑπὲρ δαπέδοιο ταθέντος
 οὐ χλόος ἀμφεχύθη ῥοδόεν δέμας· ὠκυμόρου δὲ 245
 καὶ πλόκαμοι χαρίεντες ἐρωτοτόκοιο καρήνου
 αὐραῖς φειδομένῃσιν ἐπαϊθύσσοντο προσώπῳ.
 Ἦν δέ τις ἡμερόεις κεκοινυμένος. Ἀμφὶ δὲ νεκρῶ
 Σιληνοὶ στενάχιζον, ἐπωδύροντο δὲ Βάκχοι.
 Οὐδέ ἐ κάλλος ἔλειπε, καὶ εἰ θάνεν· ὡς Σάτυρος δὲ 250
 κεῖτο νέκυς γελῶντι πανεῖκελος, οἷά περ αἰεὶ
 χεῖλεσιν ἀφθόγγοισι χέων μελιθεῖα φωνήν.

Und einer der Satyrn sah ihn staubbedeckt auf der Erde liegen, (225) den lieblichen Ampelos, und kam als Unglücksbote zu Bakchos. Und der Gott vernahm es und lief schnell wie die Winde. So schnell hatte nicht einmal Herakles seinen Lauf vollendet, als die Nymphen den schönen Hylas in den neidvollen Wogen versteckt hatten, vorgesehen als Bräutigam für ein nasses, räuberisches Mädchen, (230) wie Bakchos da voranstürzte als Bergläufer. Und den im Staub liegenden Knaben beklagte er im Glauben, dass er noch lebte. Und er bekleidete ihn, den Leblosen, mit einem Mantel, über die Schulter zog er das Hirschfell auf die erkaltete Brust, und obwohl er bereits tot war, band er die Schuhe an seine Füße. (235) Rosen und Lilien streute er auf die Haut, und um das Haar, wie es üblich war für einen allzu früh Verstorbenen, der durch einen bitteren Stachel getroffen wurde, legte er eine rasch verwelkende Anemonenblüte. Und in die Hand gab er ihm den Thyrsos und bedeckte ihn mit seinem Peplos, dem purpurnen. Als Gabe von seinem eigenen ungeschorenen Haupt (240) schnitt er sich eine Haarsträhne ab und legte sie als Letztes auf den toten Blutzeugen. Und Ambrosia nahm er von seiner Mutter Rheia und goss sie über die Wunden. Davon sollte der Jüngling, nachdem er seine Gestalt gewechselt haben würde, die süß duftende Ambrosia für seine Früchte erhalten. Über die rosige Gestalt des lieblichen Leichnams, der ausgestreckt auf dem Boden lag, (245) breitete sich keine grünliche Blässe aus. Und die schönen Haarsträhnen am liebreizenden Haupt des allzu früh Verstorbenen flatterten durch einen leichten Lufthauch um sein Antlitz. Es war ein lieblicher Anblick, auch wenn er mit Staub bedeckt war. Und um den Leichnam seufzten die Silene auf, und die Bakchen klagten. (250) Nichts von seiner Schönheit war verschwunden, auch wenn er tot war. Und wie ein Satyr lag er tot da, einem Lachenden ganz ähnlich, wie wenn er immer noch aus seinen stummen Lippen eine honigsüße Stimme hervorbrächte.

Die Homer-Reminiszenzen konzentrieren sich auf den im Sand liegenden Ampelos, der an den Leichnam Hektors in der *Ilias* erinnert (κεκοινυμένον [Nonn. *D.* 11,224]; Ἐν δὲ κονίη / κείμενον [230f.]; κάρη δ' ἅπαν ἐν κονίησιν / κεῖτο πάρος χαρίεν [Hom. *Il.* 22,402f.]; τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη [405]).⁷¹ Nonnos übernimmt auch den Topos der Schönheit des Leichnams von Homer (Ἀμπελον ἡμερόεντα [Nonn. *D.* 11,225]; νέκυος χαρίεντος [244]; πλόκαμοι χαρίεντες [246]; ἡμερόεις κεκοινυμένος [248]; Οὐδέ ἐ κάλλος

71 Vgl. Vian (1995) 168 Anm. ad 224–231.

ἔλειπε, καὶ εἰ θάνεν [250]); die Häufigkeit, in der dieser Topos zur Anwendung gelangt, verweist jedoch über Homer hinaus auf die hellenistische Dichtung, so wird auch für den toten Adonis im Epitaphios des Bion die außerordentliche Schönheit des Leichnams betont (καὶ νέκυς ὧν καλὸς ἔστι, καλὸς νέκυς, ὅα καθεύδων [Bion I,71 Beckby]).⁷² Den Rückgriff auf hellenistische Themen verdeutlichen die Verse Nonn. *D.* 11,226–230, in denen Nonnos Theokrit und Apollonios Rhodios kombiniert und die Suche des Herakles nach dem vermissten Knaben im Hylas-Mythos aufgreift.⁷³

Der Einfluss bukolischer Dichtung wird auch im Leitthema des Textes sichtbar: Vorkehrungen, wie sie Dionysos zur Pflege des Leichnams trifft (Nonn. *D.* 11,232–241), finden sich in einem weiteren Fragment Bions, in dem Apoll den Tod seines Geliebten Hyakinthos betrauert (Bion III,1 Beckby). Während Apoll vergeblich die Wunden seines Liebblings mit φάρμακα, namentlich Nektar und Ambrosia, zu heilen sucht, versieht Dionysos Ampelos nicht nur mit verschiedenen Blumen,⁷⁴ sondern kleidet ihn in die dionysischen Insignien Hirschkalbfell und Thyrsos, außerdem in Kothurne und einen purpurnen Peplos und spendet eine eigene Haarlocke. Eine zentrale Rolle in Nonnos' Poetik der subtilen Vorausdeutungen kommt der Unsterblichkeit verleihenden Ambrosia zu (Nonn. *D.* 11,241–243), wenn Dionysos ähnlich wie Apoll bei Bion den Verstorbenen mit der göttlichen Substanz salbt, welche im Gegensatz zur bukolischen Version von einer doppelten Symbolhaftigkeit getragen wird:⁷⁵ Durch die Einbalsamierung mit Ambrosia erlangt Ampelos nicht nur Unsterblichkeit, sondern wird gleichsam vorab zum Archetyp des zukünftigen Weinstocks. In der Gegenüberstellung der Substanzen Ambrosia (ἀμβροσίην εὐδομον) und Weinfrucht (ὀπώρη) in Nonn. *D.* 11,243 nimmt Ampelos' Peplos die Purpurfarbe des Weines (11,238 f.), das unverändert jugendlich-frische Äußere des Toten das Weiterleben in Gestalt der Pflanze vorweg (244–248). In Kontrast zu Bions Apoll, der mit seinen Versuchen, Hyakinthos wieder zum Leben zu erwecken, erfolglos bleibt (Μοίραισι δ' ἀναλθέα φάρμακα πάντα [Bion III,1,4 Beckby]), sorgt Dionysos für Ampelos' Wiederauferstehung. Analog zur Übernahme der bukolischen Erzählformen und zu deren Transferierung in den dionysischen Kontext ist auch die Verarbeitung hellenistischer Erzählungen in den *Dionysiaka* zu verstehen, wobei der Dichter stets zum Ziel hat, sein Epos innerhalb etablierter

⁷² Vgl. Vian (1995) 169 f. Anm. ad 247; Gigli Piccardi (2003) 775 Anm. ad 230–243 und 777 Anm. ad 244–252. – Zur christlichen Konnotation des Topos des schönen Leichnams vgl. Spanoudakis (2014b) 193 Anm. ad 46b.

⁷³ Vgl. Vian (1995) 168 Anm. ad 224–231; Gigli Piccardi (2003) 774 f. Anm. ad 224–230. Zu Ampelos und Hylas vgl. Kap. 4.7.

⁷⁴ Auch der Blumenkatalog ist ein Topos der bukolischen Dichtung, siehe Mosch. III,3–8 Beckby, vgl. Vian (1995) 168 Anm. ad 232–239; Gigli Piccardi (2003) 776 Anm. ad 235–237.

⁷⁵ Nonnos knüpft auch an Homer an: Ähnlich wie Dionysos von seiner Mutter Rheia Ambrosia erhält, werden in der *Ilias* getötete Helden mit Ambrosia behandelt (Sarpedon [Hom. *Il.* 16,680], Patroklos [19,38 f.], Hektor [23,186 f.]), vgl. Vian (1995) 169 Anm. ad 241–243. Für die Einkleidung des Ampelos ist ebenfalls Homer Vorbild (Patroklos [Hom. *Il.* 18,349–353], Hektor [24,587–590]), vgl. Gigli Piccardi (2003) 775 Anm. ad 232.

literarischer Traditionen zu positionieren und in direkte Konkurrenz mit seinen Vorgängern zu treten.

Die an die allgemeine Trauerszene anschließende erste Klagerede des Dionysos entwickelt die Verweise auf das unmittelbar bevorstehende Schicksal des Ampelos weiter, indem mittels unterschiedlicher poetischer Techniken – intertextueller Bezüge auf lexikalischer Ebene und Einflechtungen mythischer Präzedenzfälle – auf das narrative Ziel der Ampelos-Episode, die Initiierung des dionysischen Kultes, hingearbeitet wird (Nonn. *D.* 11,253–312):

Καὶ νέκυν εἰσορόων κινυρὴν ἀνεεῖκατο φωνὴν
 νηπενθῆς Διόνυσος, ἔχων ἀγέλαστον ὀπωπὴν·
 „Μοιράων πεσέτω φθονερὸν λίνον· ἦ ῥα καὶ αὐτοὶ 255
 ταῦροι ἐπ’ ἠιθέοις ζηλήμονες ὡς περ ἄηται;
 Τίς Ζέφυρος μετὰ Φοῖβον ἐπέχραε καὶ Διονύσῳ; –
 Ὕλβιος ἔπλετο Φοῖβος Ἀτύμνιος· ἠιθέου γὰρ
 ἔλλαχεν οὖνομα τοῦτο. Θεραπναίου δὲ καὶ αὐτοῦ
 φάρμακον ἠβητῆρος ἐπώνυμον ἄνθος ἀεῖρει,
 αἶλινον ἐν πετάλοισιν ἐπιγράψας ὑακίνθῳ. 260
 Ποῖον ἔχω πλοκάμοις καὶ ἐγὼ στέφος, ἢ τίνα πάλλω
 ἄνθεα φωνήεντα, παρήγορα παιδὸς ἀνίης; –
 Ἄλλὰ τεοῦ θανάτου τιμήρορος εἰς φόνον ἔλκων
 ἄξομαι εἰς σέο τύμβον, ἄωριε, ταῦρον ἀλήτην· 265
 οὐ μὲν ἐγὼ βουπλήγι τεδὸν κτεῖνομι φονῆα,
 ὄφρα λάχῃ μόνον ἴσον ἀρασσομένοιο μετώπου
 ταῦροις σφραζομένοισιν, ἀναρρήξαμι δὲ πικροῦ
 ταῦρου γαστέρα πᾶσαν ἐμῆς γλωχίνι κεραίης,
 ὅττι ταυκραιῶρ σε κατεπρήνιξεν ἀκωκῆ. – 270
 Ὕλβιος Ἐννοσίγαιος, ἐπεὶ τίνα γείτονα πάτρης
 παιδὸς ἐμοῦ Φρύγα κοῦρον ἐφίλατο, τὸν δὲ κομίζων
 χρύσειον εἰς Διὸς οἶκον ἀνήγαγεν ἄστων Ὀλύμπου·
 καὶ οἱ, ὅτε σπεύδεσκεν ἐς ἵπποσύνην Ἀφροδίτης,
 ὥπασεν ἄβροχον ἄρμα γαμοστόλον Ἴπποδαμείης. 275
 Μοῦνος ἐγὼ νέον ἔσχον ἄωριον· ἡμερόεις γὰρ
 Ἄμπελος οὐ γάμον εἶδε βιοσσόον, οὐδ’ ἐπὶ παστῶ
 νυμφιδίῃν νέος οὔτος ἐμὴν ἔξευξεν ἀπήνην,
 ἀλλὰ θανῶν λίπε πένθος ἀπενθήτῳ Διονύσῳ. –
 Οὐ πῶ μοι, φίλε κοῦρε, τεδὸν στόμα κάλλιπε Πειθῶ,
 ἀλλὰ σέθεν φθιμένοιο καὶ ἄπνοα χεῖλεα ναίει· 280
 καὶ νέκυός περ ἐόντος ἔτι στίλβουσι παρειαί,
 ὀφθαλμοὶ γελώσι καὶ εἰσέτι, διχθαδίης δὲ
 εἰσέτι σῆς παλάμης χιονώδεές εἰσιν ἀγοστοί,
 σοὺς δ’ ἔρατους πλοκάμους λιγυροὶ δονέουσιν ἄηται· 285
 οὐ ρόδα σῶν μελέων θανατηφόρος ἔσβεσεν αὔρη,
 ἀλλ’ ἔτι σοι τάδε πάντα φυλάσσεται. – Ὁμοὶ Ἐρώτων,
 τί χρέος ἦν, ἵνα ταῦρον ἀμείλιχον ἠνιοχεύσης;
 Εἴ σε διεπτοίησεν ἀελλοπόδων πόθος ἵππων,
 τίπτε μοι οὐκ ἀγόρευες, ὅπως ἀπὸ γείτονος Ἰδῆς 290
 ἐνθάδε δίφρον ἄγομι καὶ ἀρχαίης ἀπὸ φάτνης
 Τρώϊον εἰς σέ κόμιζον ἐπουρανίων γένος ἵππων

πατρίδα συλήσας Γανυμήδεος, ὃν τρέφεν Ἴδη
 σοὶ δέμας ἴσον ἔχοντα, τὸν ἀνδροφόνων ἀπὸ ταύρων
 φειδομένοις ὄνυχεςσιν ἐκούφισεν ὑπὶπέτης Ζεύς. 295
 Εἰ ἐτεὸν μενέαινες ἐν οὔρεσι θήρας ἐναίρειν,
 τίπτε μοι οὐ κατέλεξας, ὅτι χρέος ἔπλετο δίφρου;
 Καί κεν ἐμῆς ἤλαυνες ἀπήμονα κύκλον ἀπήνης,
 καὶ κεν ἐμῆς ἀψαυστα δεδεγμένος ἠνία Πείης
 μελιχίων ἀδόνητος ἐμάστιες ἄρμα λεόντων. – 300
 Οὐκέτι σὺν Σατύροισιν ἐποίοιον ὕμνον αἰεῖδεις,
 οὐκέτι Βασσαρίδεσσι φιλοκροτάλοισι κελεύεις,
 οὐκέτι θηρεύοντι συναγρώσσεις Διονύσῳ. –
 Ὡμοι, ὅτ' οὐκ Ἀΐδης πέλεν ἤπιος, οὐδ' ἐπὶ νεκρῶ
 δέχνυται ἀγλαὰ δῶρα βαθυπλούτοιο μετάλλου, 305
 Ἄμπελον ὄφρα θανόντα πάλιν ζῶοντα τελέσσω.
 Ὡμοι, ὅτ' οὐκ Ἀΐδης ποτὲ πείθεται ἤν δ' ἐθέληση,
 ὄλβον ὄλον στίλβοντα χαρίζομαι Ἴριδανοῖο
 δένδρεα συλήσας ποταμῆια, μαρμαρέην δὲ
 ἄξομαι ἀστράπτουσαν Ἐρυθραῖην λίθον Ἰνδῶν 310
 ἀφνειῆς τ' Ἀλύβης ὄλον ἄργυρον, ἀντὶ δὲ νεκροῦ
 παιδὸς ἐμοῦ χρύσειον ὄλον Πακτωλῶν ὀπάσσω.“

Und als er den Leichnam sah, da klagte mit trauriger Stimme und freudlosem Blick Dionysos, der den Schmerz nicht kennt: (255) „Soll der verderbliche Faden der Moiren nur reißen! Sind jetzt selbst die Stiere schon neidisch wie die Winde auf die Jünglinge? Welcher Zephyros griff nach Phoibos nun auch Dionysos an? Glücklich war Phoibos Atymnios! Denn des Jünglings Namen erhielt er. Und für diesen jungen Freund (260) als Heilmittel bekam er die nach ihm benannte Blume und schrieb seine Klage auf die Blätter der Hyazinthe. Und welchen Kranz habe ich nun in den Haaren? Welche sprechenden Blüten schwenke ich zum Trost über den Verlust des Knaben? Aber als Rächer deines Todes werde ich den umherstreifenden Stier zur Tötung schleppen (265) und auf dein Grab führen, mein Frühverstorbener! Nicht mit dem Ochsenziemer will ich deinen Mörder töten, damit er das gleiche Schicksal erleide und das Antlitz zerschlagen werde wie bei den Stieren, wenn sie geschlachtet werden, sondern aufreißen will ich den ganzen Leib des bitteren Stieres mit der Spitze meines Hornes, (270) da er dich mit dem langgehörnten Stachel niederwarf! Glücklich ist Ennosigaios, weil er einen Nachbarn der Heimat meines Knaben, einen phrygischen Jungen, liebte, und weil er ihn mitnahm und hinaufführte ins goldene Haus des Zeus als Bürger des Olymp. Und als er sich für Aphrodite eifrig in der Kunst des Wagenlenkens bemühte, (275) liebte er ihm seinen unbenetzten Wagen zur Vorbereitung der Hochzeit mit Hippodameia. Allein ich hatte einen Jungen, der vor der Zeit starb! Denn der reizende Ampelos sah keine lebensspendende Hochzeit, und zur Brautkammer schirrte der Junge nie meinen Hochzeitswagen an, sondern er starb und ließ dem leidlosen Dionysos Leid zurück. (280) Noch nicht verließ mir, mein lieber Knabe, Peitho deinen Mund, sondern sie wohnt noch in deinen leblosen Lippen, obwohl du gestorben bist. Und obwohl du tot bist, glänzen deine Wangen noch, deine Augen lachen noch, und immer noch sind deine beiden Hände weiß wie Schnee, (285) und kräftige Winde schütteln dein liebliches Haar. Die Rosen löschte der todbringende Hauch nicht von deinen Gliedern, sondern all dies ist dir noch erhalten. Ach! Ihr Liebesgötter! Welchen Zweck hatte es, dass du den unerbittlichen Stier lenktest? Wenn dich die Sehnsucht nach windfüßigen Pferden erschütterte, (290) warum sagtest du mir nicht, dass ich vom benachbarten Ida hierher den Wagen lenken und von der alten Krippe das Geschlecht der himmlischen Pferde des Tros zu dir bringen sollte? Die Heimat des Ganymed hätte ich beraubt, den der Ida ernährte, der dir an Gestalt ähnlich war, und den der hoch oben fliegende Zeus mit seinen schonenden Krallen (295) von den männermordenden Stieren in die Höhe hob. Wenn du dir wirklich wünschtest, in den Bergen wilde Tiere zu

erlegen, warum erzähltest du mir dann nicht, dass du einen Wagen benötigst? Auf meinem Wagen hättest du eine gefahrlose Rundfahrt machen können, und das unberührte Zaumzeug meiner Rheia erhalten (300) und unerschüttert den Wagen mit den zahmen Löwen vorangetrieben. Nicht mehr singst du mit den Satyrn zusammen ein Lied zum Wein, nicht mehr führst du die Bassariden an mit ihren geliebten Klappern, nicht mehr gehst du gemeinsam mit dem jagenden Dionysos auf die Pirsch. Ach! Wenn Hades freundlich gesonnen wäre und für den Leichnam (305) glänzende Geschenke aus reichem Metall annähme, dann würde ich es fertig bringen, dass Ampelos aus dem Tod wieder zum Leben erweckt wird! Ach! Wenn sich Hades doch nur einmal überreden ließe! Wenn er will, dann schenke ich ihm den ganzen glänzenden Reichtum des Eridanos. Die Bäume am Fluss werde ich plündern, den glitzernden (310) Stein, den blinkenden, roten der Inder, werde ich nehmen, das ganze Silber des reichen Alybe, und für meinen toten Knaben würde ich den ganzen goldenen Paktolos geben.“

Es findet sich eine erkleckliche Anzahl an motivischen Parallelen und literarischen Topoi zu Aphrodites Klage auf Adonis, dem ersten Fragment des Bukolikers Bion.⁷⁶ Die Ausführung der Rede des Dionysos zeigt Nonnos' autonomen Umgang mit der Tradition, die Übernahmen und Anspielungen sind subtil, die Anordnung einzelner Topoi ist stets auf die unmittelbaren Erfordernisse der Ampelos-Erzählung hin ausgerichtet. Die beständige Schönheit des Jünglings, die auch durch den Tod nicht gemindert wird (Nonn. *D.* 11,250–252 und 280–287) ist bereits aus Bion I,70 f. (Beckby) geläufig (λέκτρον ἔχοι, Κυθήρεια, τὸ σὸν καὶ νεκρὸς Ἄδωνις / καὶ νέκυς ὦν καλὸς ἐστί, καλὸς νέκυς, οἷα καθεύδων); der ewig währende Liebreiz des Adonis kumuliert im Epitheton καλός, welches refrainartig den gesamten Epitaphios durchzieht (Bion I,1 f., 5, 7, 29 f., 34, 37 f., 61, 63, 67, 71, 92 Beckby), zudem findet sich das Beiwort ἄβρός auch für den Satyrn und seine Vergleichsfiguren: ἄβρός Ἰουλος (Nonn. *D.* 10,179); ἄβρόν Ὑλαν (11,228); ἄβρός ἔην ποτὲ κοῦρος für Kalamos (Nonn. *D.* 11,370); ἄβρά πολυσπερέων ἑτερόχροα φύλλα κορύμβων über den Weinstock (Nonn. *D.* 12,280); ἄβρός Ἄδωνις (Bion. I,79 Beckby). Adonis und Ampelos wird Unsterblichkeit zuteil, indem die trauernde Gottheit, Aphrodite bzw. Dionysos, den Leichnam einsalbt: ἀμβροσίην δὲ λαβὼν παρὰ μητέρι Ῥεῖη / ὠπειλαῖς ἐπέχευεν, ὅθεν νέος εἶδος ἀμείψας / ἀμβροσίην εὐδομον ἔη μετέθηκεν ὀπώρη (Nonn. *D.* 11,241–243); ῥαῖνε δὲ νιν Συρίοισιν ἀλείφασι, ῥαῖνε μύροισιν (Bion I,77 Beckby).⁷⁷

Auch in der Rede des Dionysos findet sich das auf die Genese des Weines vorausweisende Pflanzenmotiv: Die in Nonn. *D.* 11,286 genannten Rosen sind Teil eines von Nonnos inszenierten Farbkontrastes zwischen dem Weiß von Ampelos' Hautfarbe und dem Rot der Blumen (vgl. Nonn. *D.* 11,284 und 286), ein Gegensatz, der von Bion in der Gegenüberstellung des schwärzlichen Blutes und der ebenfalls weißen Hautfarbe des Adonis gezeigt wird (τὸ δὲ οἱ μέλαν εἴβεται αἶμα / χιονέας κατὰ σαρκός, ὑπ' ὀφρύσι δ' ὄμματα ναρκῆ, / καὶ τὸ ῥόδον φεύγει τῷ χεῖλεος· [Bion I,9–11 Beckby]). Die rote Farbe der Lippen, welche sowohl für Adonis als auch für Ampelos eine ambivalente

⁷⁶ Zu Text, Übersetzung und Kommentar der Dichtungen Bions siehe Beckby (1975); Reed (1997).

⁷⁷ Vgl. auch Bion III,1 Beckby, wo der trauernde Apoll den Leichnam des Hyakinthos mit Nektar und Ambrosia salbt.

Bedeutung trägt, gilt als Zeichen für äußere Schönheit und jugendliche Frische, gleichzeitig aber für den gewaltsamen Tod und das damit verbundene Blutvergießen.⁷⁸ Die Todesthematik und die damit verbundenen Topoi – die Klage über den verfrühten Tod, ohne je verheiratet gewesen zu sein (Nonn. *D.* 11,276 – 279; ἔσβεσε λαμπάδα πᾶσαν ἐπὶ φλαιῖς Ὑμέναιος / καὶ στέφος ἐξεκέδασσε γαμήλιον· οὐκέτι δ' Ὑμῆν' / Ὑμῆν', οὐκέτ' ἄειδεν ἔδον μέλος, ἀλλ' ἔλεγ', αἰαῖ / αἰαῖ, καὶ τὸν Ἄδωνιν' ἔτι πλέον ἢ Ὑμέναιον' [Bion I,87–90 Beckby]) – werden bei beiden Autoren ebenso zu Gegenständen rhetorischer Argumentation wie die Angabe des Gebirges als Unglücksort (Nonn. *D.* 11,296; ἐν ὄρεισι [Bion I,7 und 34 Beckby]), die Beschwörung der Unterwelt (Nonn. *D.* 11,304, 307; Bion I,51f., 54f. Beckby) sowie die Frage nach dem Zweck des Todes (Nonn. *D.* 11,288 – 300; τί γάρ, τολμηρέ, κυνάγεις; / καλὸς ἔων τί τοσοῦτον ἐμήναο θηρὶ παλαίειν [Bion I,60f. Beckby]). Mit besonderer Ausführlichkeit lässt Nonnos Dionysos Mutmaßungen über den Mörder anstellen und Möglichkeiten für dessen Bestrafung ersinnen (Nonn. *D.* 11,255 – 263, 264 – 270), wohingegen für Aphrodite bei Bion die Todesumstände durch den Eberangriff feststehen (Bion I,7–9 Beckby). Die Gestaltung der Rede des Dionysos auf der Grundlage bukolischer Muster erfährt bei Nonnos insofern eine Erweiterung, als der nachdrückliche Hinweis auf die Vergeltung am Mörder der Vorbereitung auf den dionysischen Kult des Stieropfers dient. In diese Richtung weist auch die mythische Parallele von Poseidon und Pelops, die gleichsam spiegelbildlich zu Dionysos und Ampelos (Nonn. *D.* 11,270 – 275) unter die Götter aufgenommen werden.

An die göttliche Sphäre wird auch in der zweiten Rede des Dionysos appelliert, wenn er nun Zeus mit der Bitte konfrontiert, Ampelos wieder zum Leben zu erwecken (Nonn. *D.* 11,313 – 350):

Ὡς εἰπὼν στενάχιζε νέκυν γλυκύν· ἐν δὲ κονίῃ κείμενον εἰσορῶν πάλιν ἴαχε πενθάδι φωνῆ·	
„Zeῦ πάτερ, εἰ φιλέεις με, καὶ εἰ πόνον οἶδας ἐρώτων,	315
Ἄμπελον αὐδήεντα τίθει πάλιν εἰς μίαν ὄρην, ὑστάτιον καὶ μῦνον ὅπως ἓνα μῦθον ἐνίψῃ·	
„Τί στενάχεις, Διόνυσε, τὸν οὐ στοναχῆσιν ἐγείφεις; Οὐατά μοι παρέασι, καὶ οὐ βοῶντος ἀκούω,	
ὄμματά μοι παρέασι, καὶ οὐ στενάχοντα δοκεύω.	320
Νηπενθῆς Διόνυσος, ἐμοὶ μὴ δάκρυα λείβῃς, ἀλλὰ τεὸν λίπε πένθος, ἐπεὶ φονίη παρὰ πηγῇ Νηιάδες στενάχουσι καὶ οὐ Νάρκισσος ἀκούει, Ἥλιάδων Φαέθων κινυρῆν οὐκ οἶδεν ἀνίην·	
Ὡμοι, ὄτ' οὐ με φύτευσε πατὴρ βροτός, ὄφρα κεν εἶην	325
σύννομος ἠιθέω καὶ ἐν Ἄιδι, μηδ' ἐνὶ Λήθῃ Ἄμπελον ἡμερόεντα δεδουπότα μῦνον ἔάσσω.	

⁷⁸ Dasselbe Motiv findet sich auch im Porträt des Kalamos (καὶ δέμας εἶχε γάλακτι πανεῖκελον, ἄμφι δὲ λευκῶ / ἀκροφανὲς πόρφυρε ρόδον διδυμόχροι ταρσῶ [Nonn. *D.* 11,377 f.]) und in der Hymnos-Nikaia-Episode (16,78–81). – Die Kombination von roten Wangen und weißer Hautfarbe ist ein Topos der griechischen Dichtung und Romanliteratur, siehe Ach. Tat. 1,4,3; 1,19,1; 2,1,3; 5,13,1; AP 5,56,1; 5,62,3f., vgl. Frangoulis (2014) 27–33, 35–37.

Εἰς πόθον ἠθέοιο μακάρτερός ἐστιν Ἀπόλλων
 οὐνομα παιδὸς ἔχων πεφιλημένον· αἶθε καὶ αὐτὸς
 εἶην Ἀμπελόεις, Ἰακίνθιος ὡς περ Ἀπόλλων. – 330
 Ἵπνώεις τέο μέχρι, καὶ οὐκέτι, κοῦρε, χορεύεις;
 Εἰς προχοὰς ποταμοῖο τί σήμερον οὐκέτι βαίνεις
 κάλπιν ἔχων εὐυδρον; Ὀρεσσαύλω δ' ἐνὶ λόχμῃ
 ἠθάδος ὀρχηθμοῖο τεῖ πάλιν ἤλυθεν ὥρη.
 Εἰ κοτέεις, φίλε κοῦρε, ποθοβλήτῳ Διονύσῳ, 335
 φθέγγεο Σιληνοῖσιν, ὅπως σέο μῦθον ἀκούσω. –
 Εἴ σε λέων ἐδάμασεν, ἐγὼ ζῦμπαντας ὀλέσω,
 πάντας, ὅσους Τμώλοιο φέρεי λέπας, οὐδὲ λεόντων
 Ῥεῖης ἡμετέρης ποτὲ φείσομαι, ἀλλὰ δαμάσσω,
 εἰ βλοσυραῖς γενύεσσι τεοὶ γεγάσι φονῆες. 340
 Πόρδαλις εἰ πρήνιξε τεὸν δέμας, ἀνθος Ἐρώτων,
 οὐκέτι πορδαλίων δέμας αἰόλον ἠνιοχεύσω·
 ἄλλοι θῆρες ἔασιν, ὄλης δ' ἐπήρανος ἄγρης
 Ἄρτεμις ἐξ ἐλάφων κεραελκέα δίφρον ἐλαύνει·
 νεβρίδα πέπλον ἔχων ἐποχήσομαι ἄρματι νεβρῶν. 345
 Εἴ σε σύες κατέπεφνον ἀναιδέες, εἰν ἐνὶ μάρψας
 πάντας ἐγὼ κτείνομι, καὶ οὐχ ἓνα μόνον ἐάσω
 κάπρον ἔτι ζῶντα λελειμμένον Ἰοχεαίρη.
 Εἰ δέ σε ταῦρος ἔπεφεν ἀτάσθαλος, ὄξει θύρσῳ
 ταυρεῖην προθέλυμνον αἰστώσαιμι γενέθλην.“ 350

So sprach er und trauerte um den lieblichen Toten. Und als er ihn im Staub liegen sah, jammerte er wieder mit klagender Stimme: (315) „Zeus, Vater, wenn du mich liebst und wenn du Liebesleiden kennst, so lass Ampelos nur für eine Stunde wieder sprechen, dass er mir zum letzten Mal nur eine einzige Rede halte: ‚Warum seufzt du über den, den du durch dein Seufzen nicht erweckst, Dionysos? Ich habe Ohren, aber den Rufenden kann ich nicht hören. (320) Ich habe Augen, aber ich kann den Seufzenden nicht sehen. Dionysos, der du den Schmerz nicht kennst! Vergieße mir keine Tränen, sondern lass ab von deinem Leid, da bei der tödlichen Quelle auch die Najaden aufseufzen und Narkissos sie nicht hört und Phaethon nichts von der traurigen Klage der Heliaden weiß!‘ (325) Ach! Wenn mich doch mein Vater als Sterblichen gezeugt hätte, damit ich dem Jüngling auch im Hades ein Gefährte sei und ich der Lethe nicht ganz allein den lieblichen Ampelos überlasse! Im Verlangen nach dem Jüngling ist Apoll glücklicher, weil er den Namen seines geliebten Knaben trägt. Wenn ich doch auch selbst (330), Ampeloeis sein könnte, wie Apollon Hyakinthios! Wie lange schläfst du und tanzt nicht, Knabe? Warum steigst du heute nicht mehr in die Fluten des Flusses, den Krug mit dem guten Wasser tragend? Im gebirgigen Dickicht ist schon wieder die Stunde deines gewohnten Tanzes nahe. (335) Wenn du zürnst, lieber Knabe, dem von Verlangen geschlagenen Dionysos, sag es den Silenen, damit ich deine Rede hören kann! Wenn dich ein Löwe bezwang, will ich alle zusammen vernichten, alle, die der Berg des Tmolos trägt, und auch nicht die Löwen unserer Rheia will ich schonen, sondern bezwingen. (340) wenn sie mit ihren haarigen Schlünden deine Mörder geworden sind. Wenn ein Panther deinen Leib, die Blüte der Eroten, zerriss, dann will ich nicht mehr den geschleckten Leib der Panther lenken. Andere Tiere gibt es noch, denn die Herrin aller Jagdtiere, Artemis, lenkt ihren Wagen, der von Hirschen mit ihren Geweihen gezogen wird. (345) Mit einem Peplos aus Hirschfell werde ich auf einem Hirsch-Wagen fahren. Wenn dich schamlose Wildschweine getötet haben, will ich jedes einzelne packen und alle töten, und nicht einen einzigen Eber will ich am Leben und übrig lassen für Iocheaira. Und wenn dich ein rücksichtsloser Stier getötet hat, dann will ich mit dem spitzen Thyrsos (350) die ganze Gattung der Stiere an der Wurzel ausrotten.“

Motive wie der Wunsch der Gottheit nach Sterblichkeit, um dem Geliebten in den Tod nachfolgen zu können, und der Berg als Ort des Unglücks und der Kultbegründung finden sich bei beiden Autoren, Nonnos und Bion (Nonn. *D.* 11,325–327; Bion I,52f. Beckby; Nonn. *D.* 11,333; Bion I,7 und 34 Beckby).⁷⁹ Die Mutmaßung über den Mörder, die Vorschläge zur Rachenahme (Nonn. *D.* 11,335–350) sowie Dionysos' Bitte um Hilfe seitens einer höheren göttlichen Instanz sind bereits aus der ersten Rede des Dionysos bekannt. Die fiktive Rede des Ampelos aus Dionysos' Munde verleiht der Erzählung in Verbindung mit neuerlichen mythischen Parallelen (Nonn. *D.* 11,327–333: Apoll und Hyakinthos, Hylas) sowie einem von Dionysos selbst geäußerten direkten Verweis auf den kultisch-dionysischen Tanz (333f.) besondere Suggestionskraft. Ähnliche Andeutungen auf die Verbindung des Geschehens zum Kult sind auch in Bion I,68 und 97f. (Beckby) zu finden, wo Aphrodite aufgefordert wird, vom Trauern abzulassen, außerdem in Bion I,64–66 (Beckby), wo die Geburt neuer Pflanzen angekündigt wird: δάκρυον ἅ Παφία τόσσον χέει, ὅσσον Ἄδωνις / αἶμα χέει· τὰ δὲ πάντα ποτὶ χθονὶ γίνεται ἄνθη. / αἶμα ῥόδον τίκτει, τὰ δὲ δάκρυα τὰν ἀνεμώνων. Der im Bion-Text implizierte Trost durch die Genese neuer Pflanzen ist einer Tradition zuzurechnen, die sich auch in kaiserzeitlichen Epigrammen findet⁸⁰ und die bei Nonnos zum Leitmotiv einer ganzen Episode wird, welche nach der kultischen Klage und Bestattungszereemonie mit der Auferstehung durch Metamorphose in eine neue Pflanze und die Begründung des dionysischen Kultes schließt.

Bions Klage um den Tod des Adonis dient Nonnos aber nicht nur als kompositorische und thematische Vorlage, sondern ist auch konkrete Bezugsquelle auf lexikalischer Ebene. In einer Passage im 12. Buch greift der Dichter den Topos von der trauernden Natur auf und gewährt einen Einblick in seine profunde Kenntnis der hellenistischen Dichtung (Nonn. *D.* 12,117–137):

Οὐδὲ Λυαίω

φάρμακον ἦν ἐτάριοιο δεδουπότος, οὐδὲ χορείης
 μνήστις ἔην. Φιλίω δὲ νόον δεδονημένος οἴστρω
 αἶλινα πικρὰ λίγαινευ, ἀκηδέστῳ δὲ σιωπῇ 120
 χάλκεα νῶτα λέλοιπεν ἄδουπήτιο βοείης·
 οὐδέ ἐπηκτίς ἔτερπεν. Ἀμειδίτῳ δὲ προσώπῳ
 οἰκτρὰ κινυρομένοι φιλοστόργου Διονύσου,
 ἔσχετο μὲν Λυδοῖο ῥόος δονακώδεος Ἔρμου
 κραιπνὰ κυλινδομένου προχοῆς ἀνεμῶδεϊ παλμῶ, 125
 οὐδὲ ῥέειν μενέαινε· βαθυκτεάνῳ δὲ ῥεέθρῳ
 Πακτωλὸς κροκόεις ἀνεσεύρασε πένθιμον ὕδωρ
 ἀνδρὸς ἔχων μίμημα κατηφέος· ἀμφὶ δὲ νεκρῶ
 πηγαίων ἀνέκοψε παλίσσυτον ὄλκον ἐναύλων
 Σαγγάριος προχέων Φρύγιον ῥόον· αἰνοτόκου δὲ 130
 Τανταλίδος στοναχῆσι διαβροχὸς ἄπνοος εἰκῶν
 διπλόα δάκρυα χεῦεν, ὄδυρομένου Διονύσου·

⁷⁹ Zum Topos des Todeswunsches vgl. auch Mosch. III,115–126 Beckby.

⁸⁰ Vgl. Vian (1995) 170f.; Del Corno u. a. (1997) 317; Gigli Piccardi (2003) 778.

καὶ πίτυς αἰάζουσα συνέμπορος ἤλικι πεύκη
 λεπταλέον ψιθύριζεν· ἀκερσικόμου δὲ καὶ αὐτῆ
 Φοίβου δένδρον ἑοῦσα κόμην ἀπεσεῖσατο δάφνη
 πενθαλέοις ἀνέμοις· λιπαρὴ δ' ἄτμητος ἐλαίη
 φύλλα χαμαὶ κατέχευε, καὶ εἰ φυτὸν ἦεν Ἀθήνης.

135

Aber für Dionysos gab es kein Heilmittel für seinen verstorbenen Freund und keine Erinnerung an den Tanz. Und durch den Liebesstachel war sein Sinn erschüttert, (120) herbe Klagerufe stieß er hervor, und dem bisher vernachlässigten Schweigen überließ er die erzenen Becken der klagenden Trommel. Die Harfe erfreute ihn nicht mehr. Ohne Lachen im Gesicht klagte wimmernd der verliebte Dionysos, und die Strömung des schilfigen, lydischen Hermos wurde gehemmt (125) in ihrer schnell dahinrollenden Flut vom zitternden Wind, und er wollte nicht mehr fließen. Und mit seiner schätzebergenden Strömung zog der krokosfarbene Paktolos sein trauerndes Wasser zurück und hatte das Aussehen eines Mannes, der die Augen zu Boden richtet. Und um den Leichnam herum ließ seine Strömung im Flussbett wieder zu seinen Quellen zurücklaufen (130) der Sangarios, der in Phrygien seine Flut ausgießt. Und das leblose Abbild der Unglücksmutter, der Tantalidin, durchtränkt von Seufzern, vergoss doppelte Tränen, da Dionysos trauerte. Und auch die Fichte, die Begleiterin der gleichaltrigen Föhre, wehklagte und wisperte leise. Selbst der Lorbeer des langhaarigen (135) Phoibos schüttelte noch als Baum sein Haar in den klagenden Winden. Und der fette, noch ungeschnittene Ölbaum ließ seine Blätter auf den Boden hinabfallen, auch wenn er die Pflanze der Athene war.

Die Szene bildet die Scharnierstelle zwischen der Kalamos-Karpos-Erzählung und der Atropos-Rede, indem sie die letzte Trauerbekundung vor der irreversiblen Metamorphose darstellt. Der zweigliedrige Aufbau zeigt Dionysos ein letztes Mal in vollem Trauergestus (Nonn. *D.* 12,117–123) sowie die schmerzliche Anteilnahme der Natur – der drei kleinasiatischen Flüsse, Hermos, Sangarios und Paktolos, der Pinie, des Lorbeers und des Ölbaumes – am Schicksal des Ampelos (Nonn. *D.* 12,123–137).⁸¹ Das Mitleid, das die Natur einem unglücklich zu Tode gekommenen Jungen zuteil werden lässt, wird in der hellenistischen Literatur vielfach greifbar: Landschaft, Gewässer, Flora und Fauna trauern um Adonis (Bion I,31–35 Beckby), Daphnis (Theoc. 1,66–142) und Bion (Mosch. III,1–25 Beckby).⁸² In der Passage bringt Nonnos wörtliche Zitate aus der hellenistischen Dichtung und bietet für das Genus der Bukolik typisches Vokabular in konzentrierter Form: Φιλίω δὲ νόον δεδονημένος οἴστρω (Nonn. *D.* 12,119) erinnert an νόον τις Ἔρωτι δονευμένος bei Bion (Bion III,9,5 Beckby),⁸³ und die Wörter οἰκτρὰ κινυρομένοιο (Nonn. *D.* 12,123) sowie πένθιμον (127) und πενθαλέοις (136) knüpfen an geläufige bukolische Diktion an.⁸⁴ Beim Verb αἰάζω (αἰάζουσα [Nonn. *D.* 12,133]) handelt es sich um ein nonnianisches *hapax legomenon*, mit dem auf den Beginn von

⁸¹ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 828 Anm. ad 117–137; Mazza (2012) 103–105.

⁸² Ähnlich schildert Ov. *met.* 11,44–49 die Trauer der Natur beim Tod des Orpheus.

⁸³ Vgl. Vian (1995) 192 Anm. ad 119 und 123–137.

⁸⁴ Vgl. πενθαλέα (Bion I,21 Beckby), τὰ πένθεα (Bion I,33 Beckby), οἰκτρὸν (Bion I,36 Beckby), κινύρετο (Bion I,42 Beckby), τὰ πένθημα (Mosch. III,5 Beckby), πένθεος (Mosch. III,8, 13, 19, 25, 36, 45, 50, 57, 64, 69a, 85, 98, 108, 113 Beckby), πένθημον (Mosch. III,15 Beckby), πενθάδες (Mosch. III,49 Beckby), πένθει (Mosch. III,75,114 Beckby).

Bions Epitaphios auf Adonis verwiesen wird (Bion I,1 Beckby).⁸⁵ Das Adjektiv λεπταλέον (Nonn. *D.* 12,134), ein weiteres *hapax*, erinnert an das poetische Konzept des λεπτόν und rührt somit an die dichtungstheoretischen Prinzipien hellenistischer Dichtung.⁸⁶

Neben dem Rückgriff auf die hellenistische Dichtung nimmt Nonnos in der Szene mit der Trauer der Natur auch auf Homer Bezug, indem er auf eine *Odyssee*-Stelle verweist, die zwar keine inhaltliche Verbindung hat – Odysseus schildert Athene nach seiner Ankunft auf Ithaka die Wirrnisse seiner Seereisen –, jedoch eindeutige lexikalische Entsprechungen bietet: Οὐδὲ Λυαίω / φάρμακον ἦν ἑτάροιο δεδουπότος, οὐδὲ χορείης / μῆστις ἔην (Nonn. *D.* 12,117–119) ~ οὐδέ τις ἦμιν / δόρπου μῆστις ἔην (Hom. *Od.* 13,279 f.).⁸⁷ Die Verquickung unterschiedlicher literarischer Traditionen und deren Brechung durch das allseits präsente Thema des Dionysischen bilden den Kern nonnianischer Poetik. Begriffe wie Zitat oder Imitation vermögen die facettenreiche und polymorphe Anlage der *Dionysiaka* und der spätantiken griechischen Dichtung insgesamt nur höchst unzulänglich zu erfassen.⁸⁸ Nonnos unternimmt vielmehr eine umfassende Reflexion und schöpferische Auseinandersetzung mit lexikalischem Material, stilistischen und kompositorischen Verfahrensweisen sowie traditionellen Themen und Topoi, indem er sein dionysisches Epos mit einer „σφραγίς omerica ed ellenistica“⁸⁹ versieht. Vergleichbar mit der hellenistischen Dichtung konstruiert Nonnos eine „Para-Formelhaftigkeit, nämlich die Ausdrücke, die an Formeln erinnern, aber keine Formeln mehr konstituieren“.⁹⁰ Der Zweck der Ampelos-Episode wird durch die vielfachen Bezugslinien zwischen dem jungen Satyrn und Adonis deutlich,⁹¹ wobei es Nonnos um die Einordnung seines Mythos in die literarisch-mythische Tradition, um die Umgestaltung bekannter Motive und um deren Kontextualisierung im dionysischen Epos geht. Während die Trauerszene des Dionysos zum letzten Mal das Genus der Bukolik in Reinform bietet, bricht der Hymnos-Mythos im 15. und 16. Buch mit der literarischen Tradition, rückt mit der unerbittlichen Nikaia endgültig dionysische Kräfte ins Zentrum⁹² und lässt so das Resultat der Ampelos-Episode, die Genese des Weines, als Vorbedingung zur vollen Ausprägung dionysischen Wirkens erscheinen.

⁸⁵ Vgl. Vian (1995) 193 Anm. ad 133 f. – Das Motiv der Wehklage wiederholt Nonnos in Nonn. *D.* 12,120 (αἴλινα); vgl. dazu Mosch. III,1 und 14 Beckby, außerdem αἰαῖ bei Mosch. III,6 und 99 Beckby; Bion I,28, 31, 37, 39, 63, 86, 89, 90 und 93 Beckby; Theoc. 2,55; 4,40; 7,121.

⁸⁶ Nonnos übernimmt das Adjektiv vielleicht von Call. *Dian.* 242 f.: ὑπήρισαν δὲ λίγειαι / λεπταλέον σύριγγες, vgl. Vian (1995) 193 Anm. ad 133 f.

⁸⁷ Vgl. Vian (1995) 192 Anm. ad 119.

⁸⁸ Vgl. Agosti (2011–2012) 236.

⁸⁹ Franchi (2013) 8.

⁹⁰ Skempis (2010) 4.

⁹¹ Im Unterschied zur Ampelos-Geschichte weist der Adonis-Mythos eine lange Tradition in der griechischen Literatur und bildenden Kunst auf, vgl. dazu Koortbojian (1995) 23–62.

⁹² Vgl. Miguélez Cavero (2009a) 268 f.

5.4 Nonnos und der Roman

Sowohl das griechische Epos als auch die fiktive Prosaerzählung der Kaiserzeit sind Produkte der hellenischen παιδεία, deren Träger das gebildete Publikum des hellenischen Ostens ist, welches sein Selbstverständnis aus den kulturellen und literarischen Traditionen schöpft. Hierin besteht auch die Schwierigkeit einer genauen Analyse des Verhältnisses zwischen Nonnos und dem antiken Roman, da die teils gemeinsame Formensprache nicht immer zwingend auf eine direkte Einflussnahme eines bestimmten Romans auf Nonnos zurückgeführt werden darf, sondern vielmehr im Kontext genusübergreifender Traditionen gesehen werden muss. Die den *Dionysiaka* und dem Roman gemeinsamen Inhalte und Motive sind oft auch in anderen Genera, etwa der hellenistischen Dichtung, anzutreffen und somit der für die Spätantike charakteristischen Freude an der Einverleibung sämtlicher Literaturgattungen zuzurechnen.⁹³

Die Problematik wird in der jüngsten von Hélène Frangoulis verfassten und bislang einzigen umfangreicheren Studie zum Verhältnis der *Dionysiaka* zum Roman insofern deutlich, als die direkten Bezugslinien zwischen Nonnos und den griechischen Romanautoren, allen voran Achilleus Tatios und Longos, nicht immer zweifelsfrei nachzuvollziehen sind.⁹⁴ Die Parallelen, die zumeist in Motiv und Thema liegen und kaum wörtliche Anleihen nehmen, könnten oft überzeugender mit Beispielen der hellenistischen Dichtung gezogen werden. Diese Unsicherheit begründet auch das Zögern der Nonnos-Forschung, sich auf eindeutig fassbare Abhängigkeiten festzulegen, und auch der Blick auf die Literatur zeigt, dass die Entsprechungen zumeist in lediglich vagen Anklängen bestehen: Für Quintino Cataudella gilt die Technik der Einlage von Episoden in der Romanliteratur als Inspirationsquelle für die Kalamos-Karpos-Episode,⁹⁵ während Helmut Haidacher in der Anwendung rhetorischer Gestaltungsprinzipien durch Nonnos eine Beeinflussung durch das Genus Roman vorliegen sieht,⁹⁶ wofür er als konkretes Beispiel den Europa-Mythos am Beginn der *Dionysiaka* heranzieht und diesen dem Anfang von Achilleus Tatios' Roman gegenüberstellt; bei beiden Autoren, so Haidacher, werde insbesondere in den Klagereden und Ethopoiien die gemeinsame rhetorische Tradition fassbar.⁹⁷ Neben einer gesteigerten Rhetorisierung hebt Barbara Abel-Wilmanns die ähnlichen Verfahrensweisen

⁹³ Die gemeinsamen Kulturtraditionen von Roman und spätantikem Epos werden auch an der Thematisierung dionysischer Wirkkräfte im Roman ersichtlich: Dionysischer Wahnsinn umfängt Leukippe (Ach. Tat. 4,9), von dem sie schließlich wieder erlöst wird (Ach. Tat. 4,17), die Ägypter trinken ungemischtes Nilwasser und kennen keinen Wein (Ach. Tat. 4,18), und anlässlich eines Dionysos-Festes in Tyros wird eine tyrische Sagenversion der Entstehung des Weines wiedergegeben, in der explizit auf die athenische Version mit Ikarios Bezug genommen wird (Ach. Tat. 2,2,2 – 6); vgl. dazu Fayant (2000) 36 f.

⁹⁴ Vgl. Frangoulis (2014).

⁹⁵ Vgl. Cataudella (1936) 181. Zum Einfluss des Romans auf Nonnos vgl. auch Rohde (1914) 140 f., 169; Frangoulis (2009).

⁹⁶ Vgl. Haidacher (1949) 5.

⁹⁷ Vgl. Haidacher (1949) 94 f., 98 – 101.

von Roman und nonnianischem Epos hervor, die sich im Vorrang einer abwechslungsreichen Vielfalt an Themen und Motiven vor einer logisch stringenten Komposition manifestieren.⁹⁸ Insbesondere auf motivische und strukturelle Entsprechungen verweisen auch Růžena Dostálová-Jeništová und Marie-Christine Fayant.⁹⁹

Obwohl es sich bei der Ekphrasis um ein wesentliches Charakteristikum des Romans und der *Dionysiaka* handelt, ist dies weniger der direkten Einflussnahme des Genus Roman auf Nonnos als vielmehr gemeinsamen rhetorischen Traditionen zuzuschreiben. Die narrative Funktion der Ekphrasis äußert sich beispielsweise in der Darstellung eines Bildes bei Achilleus Tatios, welches das Schicksal der Hauptheldin Leukippe proleptisch vorwegnimmt (Ach. Tat. 5,3f.), ähnlich wie auch in der dritten Tafel der Harmonia, die Ampelos' Schicksal in den *Dionysiaka* spiegelt (Nonn. *D.* 12,64–102).¹⁰⁰ Auf der Grundlage literarischer Konventionen operiert Nonnos auch in seiner Ekphrasis der Jahreszeiten (Nonn. *D.* 11,485–521), indem er eine literarische Schreibweise zur Anwendung bringt, welche nicht nur in der Romanliteratur,¹⁰¹ sondern auch in der spätantiken Dichtung ihren Platz findet.¹⁰² Naturwissenschaftliche und kulturkundliche Digressionen, die sich sowohl im Roman als auch in den *Dionysiaka* an Beliebtheit erfreuen,¹⁰³ sind ebenfalls dem gemeinsamen literarischen Formenschatz zuzurechnen wie die Einblicke in die Geographie des östlichen Mittelmeerraums: Die Lokalisierung der Herkunft des Weines in Lydien/Maionien bei Nonnos erhebt ebenfalls das östliche Mittelmeergebiet zum griechischen Kulturland wie bei Achilleus Tatios, der den Ursprung des Weines in Tyros ansiedelt (Nonn. *D.* 10,139 und 144; Ach. Tat. 2,11,4)¹⁰⁴ und ähnlich wie auch Nonnos eine Ekphrasis auf Tyros liefert (Nonn. *D.* 40,298–365; Ach. Tat. 2,14).¹⁰⁵

98 Vgl. Abel-Wilmanns (1977) 98–101.

99 Vgl. Dostálová-Jeništová (1962); Fayant (2003a); siehe auch Shorrock (2001) 192–194; Frangoulis (2006a) und Miguélez Caveró (2008) 172–174.

100 Vgl. Ach. Tat. 2,3 (Becher mit dionysischen Szenen); X. Eph. 1,8; siehe Haidacher (1949) 114; Graf (1995) 152. – Zur Ekphrasis siehe Kap. 6.5.

101 Vgl. Longus 1,9 und 3,12 (Frühling); 1,23 und 3,24 (Sommer); 2,1 (Herbst); 3,3 (Winter).

102 Vgl. Vian (1995) 26 Anm. 3.

103 Vgl. die Ekphrasis eines Elefanten (Nonn. *D.* 26,295–330; Ach. Tat. 4,4), einer Halskette (Nonn. *D.* 5,135–189; Ach. Tat. 2,11) und die Entdeckung des Purpurs (Nonn. *D.* 40,306–310; Ach. Tat. 2,11,4–8); vgl. Haidacher (1949) 101.

104 Zur kleinasiatischen Geographie bei Nonnos und Achilleus Tatios vgl. Vian (1995) 191 Anm. ad 98–102.

105 Vgl. Chuvin (1991) 13, 224–228. – Im Roman *Leukippe und Kleitophon* werden auch dionysische Mythen reflektiert, die sich bei Nonnos zu vollständigen Szenen ausgebaut finden, etwa Dionysos' Besuch bei Ikarios (Nonn. *D.* 47,34–264; Ach. Tat. 2,2). Einer gemeinsamen Formensprache entspringen ferner einige narrative Details wie das Fischen nach Gold in Libyen in Ach. Tat. 2,14,9, das an die im goldenen Paktolos fischenden Satyrn in Nonn. *D.* 10,139–174 erinnert, sowie Angaben über die Symbiose verschiedener Pflanzen; für Bäume, die sich in Liebe miteinander verbinden, siehe Nonn. *D.* 12,272–284; Ach. Tat. 1,15,2; Longus 4,2,5; vgl. Vian (1995) 200f. Anm. ad 272–284; an anderen Pflanzen emporwachsende Weinstöcke finden sich in Nonn. *D.* 12,314–318 und Ach. Tat. 1,15,3f., vgl.

Besondere Vorsicht ist bei dem Versuch der Formulierung eines direkten Abhängigkeitsverhältnisses in der Motivik Liebe und Erotik geboten, welche die *Dionysiaka* und der Roman bieten.¹⁰⁶ Details des Ampelos-Porträts – die besondere Betonung der roten Lippen (καὶ στόματος ῥοδέοιο [Nonn. *D.* 10,188]; τὸ στόμα ῥόδων ἄνθος ἦν, ὅταν ἄρχηται τὸ ῥόδον ἀνοίγειν τῶν φύλλων τὰ χεῖλη [Ach. *Tat.* 1,4,3]; τὸ ῥόδον ἐπὶ τῶν χειλῶν [Ach. *Tat.* 2,1,3]; Χεῖλη μὲν ῥόδων ἀπαλῶτερα καὶ στόμα κηρίων γλυκύτερον [Longus 1,18,1])¹⁰⁷ und der Vergleich von Ampelos' Schönheit mit der Blumenwelt (ἔρνος [Nonn. *D.* 10,178], χρύσειον ἄνθος [181], ὄλον εἶαρ [189], ῥόδων [190])¹⁰⁸ – erinnern an vergleichbare Personenbeschreibungen im Roman, etwa an das Porträt Leukippes bei Achilleus Tatios (Nonn. *D.* 10,175–192; Ach. *Tat.* 1,4,2–5). Auch die insbesondere in den Büchern 10 und 11 verwendeten erotischen Topoi – der Traum des Verliebten, der vorübergehende Linderung des Liebesleids verspricht,¹⁰⁹ der Ringkampf als Metapher für den Liebesakt,¹¹⁰ die Beständigkeit des Liebeshungers, der trotz Anschauens und Küssens keine Sättigung erfährt,¹¹¹ die Kompensation einer verlorenen Liebe durch eine neue,¹¹² die Metapher des Liebesfeuers¹¹³ und die enge Verbindung von Dionysos und Eros¹¹⁴ – können ebenso wenig vollständig von einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zum Roman überzeugen wie der *locus amoenus* des Paktolos-Ufers, der zum poetischen Symbol für die Liebesbeziehung zwischen Dionysos und Ampelos wird und als Gegenbild zur Störung der Liebesidylle durch die Verwüstung des Gartens durch Lamon in Longus 4,7f. gesehen werden kann.¹¹⁵

Vian (1995) 205 Anm. ad 314–318, und ein in die Pflanzen fahrender Wind findet sich in Nonn. *D.* 12,317 und Ach. *Tat.* 1,15,4, vgl. Vian (1995) 205 Anm. ad 317.

106 Vgl. Chamberlayne (1916) 55; Bezdechi (1940); Haidacher (1949) 101 f.; Martínez (2007). – Zu dieser Motivik siehe besonders die Szene der Entführung Europas durch Zeus sowie die Frauenfiguren Nikaia, Ariadne, Aura, Beroe und Chalkomede mit ihren Liebhabern Dionysos, Poseidon und Morrheus; zu Europa vgl. Kuhlmann (1999) 397, zu Morrheus und Chalkomede Agosti (2004) 460–471 und Gerlaud (2005) 3–74, zu Aura Schmiel (1993) und Schulze (1966).

107 Vgl. Chrétien (1985) 144 Anm. ad 188; Gigli Piccardi (2003) 702. Zum Porträt des Ampelos siehe Kap. 3.3.

108 Siehe außerdem die Porträts des Kadmos, der Nikaia und der Chalkomede (Nonn. *D.* 4,126f.; 15,224–226; 16,72–81; 34,106–113), vgl. Gigli Piccardi (2003) 703. Zur Motivverknüpfung von Blumen mit menschlicher Schönheit bei Nonnos siehe auch Gigli Piccardi (1985) 63–69. Zum Topos vgl. auch *AP* 5,144, wo die Schönheit einer Geliebten namens Zenophila mit der Pracht von Blüten verglichen wird, vgl. Kost (1971) 242f. mit weiteren Beispielen aus Musaios und anderen griechischen Autoren.

109 Vgl. Nonn. *D.* 10,266; 34,89–99; 42,333–335; 47,328–349; Ach. *Tat.* 1,6,5; Longus 2,10,1; vgl. Chrétien (1985) 148f. Anm. ad 266.

110 Vgl. Nonn. *D.* 10,330–382; Ach. *Tat.* 2,38,3f.; zum Ringkampf in der Ampelos-Episode siehe S. 102–110.

111 Vgl. Nonn. *D.* 11,102; Ach. *Tat.* 2,38,5; vgl. Vian (1995) 160 Anm. ad 102.

112 Vgl. Nonn. *D.* 11,351, 368; Ach. *Tat.* 6,17,4; vgl. Vian (1995) 17 Anm. 4.

113 Vgl. Nonn. *D.* 11,463; Ach. *Tat.* 4,7,4; vgl. Vian (1995) 179 Anm. ad 463.

114 Vgl. Nonn. *D.* 11,351–368; Ach. *Tat.* 2,3,3.

115 Vgl. Vian (1995) 175 Anm. ad 366–368. – Gelegentlich finden sich bei Nonnos auch einzelne Wörter und Wortverbindungen, die aus erotischem Kontext bekannt sind, z. B. κοσμήσει σέο κάλλος in

Nur selten fühlt sich der Leser an eine konkrete Textstelle erinnert, am ehesten in zwei Szenen, die Inhalt und Ausführung möglicherweise aus zwei ganz bestimmten griechischen Romanen schöpfen: Ampelos' Sturz vom Stier und der Tod von Kalamos und Karpos während ihres Wettschwimmens im Maiandros. Die auffallenden Entsprechungen zwischen dem Schicksal des Ampelos in den *Dionysiaka* und dem des Charikles bei Achilleus Tatios werden schon früh in der Forschung konstatiert;¹¹⁶ Ampelos' Sturz vom Stier (Nonn. *D.* 11,113–223) und die daran anschließende Trauerszene mit Dionysos (224–350) scheinen den Sturz des Charikles vom Pferd und die Trauerreden seines Vaters und seines Geliebten Kleinias zu rekapitulieren (Ach. Tat. 1,12; 1,13 und 14). Der mehrfache explizite Vergleich des für Ampelos tödlichen Stieres mit einem Pferd, den Ate mit den beiden mythischen *exempla* des Glaukos und des Bellerophon vornimmt, spricht eventuell für einen direkten Verweis auf Leukippe und Kleitophon (Nonn. *D.* 11,139–146):¹¹⁷

Σὺ δέ, κοῦρε, φέρων πόθον εἰσέτι δίφρου εἰς δρόμον ἀστήρικτον ἀναίνεο πᾶλλον ἐλαύνειν, ὄττι πολυστροφάλιγγι ποδῶν δεδονημένος ὀλκῶ ἵππος ἀελλήεις ἀποσεῖεται ἠνιοχῆα· Γλαῦκον ἀπεστυφέλιξαν ἐπὶ χθονὶ λυσσάδες ἵπποι· καὶ ξυνῆς μεθέπων Ποισιδήιον αἶμα γενέθλης ἠερόθεν προκάρηνον ἀπόσπορον Ἐννοσιγαίου Πήγασος ὠκυπέτης ἀποσεῖσατο Βελλεροφόντην.	140 145
---	------------------------------------

Aber du, Knabe, der du nach einer Wagenfahrt verlangst! (140) Lass ab davon, auf unsicherem Pfad ein Fohlen zu treiben, weil, vom vielen Herumwirbeln der Füße durchgeschüttelt, das windschnelle Pferd seinen Lenker abwirft! Rasende Pferde warfen Glaukos mit Gewalt auf die Erde. Und als Pegasos dem poseidonischen Blut der gemeinsamen Abstammung folgte, (145) da warf er aus der Luft mit dem Kopf voran den Sprössling des Ennosigaios, Bellerophon, in schnellem Flug ab.

Ein direkter Vergleich des Stieres mit Pferden erfolgt auch in Dionysos' erster Trauerrede, in welcher durch die Referenz auf Ganymed und dessen Aufstieg in den Olymp zugleich auf Ampelos' Unsterblichkeit verwiesen wird (Nonn. *D.* 11,287–295),¹¹⁸ wie auch in der Szene um Ampelos' Sturz (188–223), die das Unglück in direkten Zusammenhang mit dem Reittier bringt:¹¹⁹

Τοῖον ἐπαυχῆσας ἔπος ἴαχε κυκλάδι Μῆνη. Καὶ φθονερῆς σκοπίαζε δι' ἠέρος ὄμμα Σελήνης Ἄμπελον ἀνδροφόνω πεφορημένον ἄρπαγι ταύρω,	190
--	-----

Nonn. *D.* 11,21, vgl. κάλλος σε κοσμεῖ (Ach. Tat. 2,22,2), siehe Vian (1995) 156 Anm. ad 21; das Verb ἀστράπτω in Nonn. *D.* 11,26 und Ach. Tat. 1,19,1 sowie 2,1,2, vgl. Vian (1995) 156 Anm. ad 26.
116 Vgl. Keydell (1936) 907; Böhm (1948) 57; Haidacher (1949) 96 f., 120; D'Ippolito (1964) 139; Vian (1995) 9 Anm. 3; Fayant (2003a) 35; Webb (2009) 179 f.; Frangoulis (2014) 80 f.

117 Zu den Mythen um Glaukos und Bellerophon in der Ampelos-Episode siehe Kap. 4.8.

118 Zu Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 126–128; zu Ganymed und Ampelos siehe Kap. 4.6.

119 Vgl. Haidacher (1949) 96 f.

καί οἱ πέμπε μύωπα βοοσσόον. Αὐτὰρ ὁ πικρῶ
 ἄστατα φοιτητῆρι δέμας κεχαραγμένος οἴστρω
 δύσβατον ἀμφὶ τένοντα κατέτρεχεν εἵκελος ἵππῳ.
 Καὶ νέος ἄζυγα ταῦρον ἰδὼν λυσσώδει κέντρῳ
 ἶχνος ἀερσιλόφοισιν ἐπιρρήσσοντα κολώναις, 195
 ταρβαλέος πρὸ μόροιο γοῆμονι λίσσετο φωνῆ·
 „Σήμερον ἴστασο, ταῦρε, καὶ αὔριον ὠκύς ὀδεύσεις·
 μὴ με κατακτείνεις ἐρημάδος ὑψόθι πέτρης,
 πότμον ἐμὸν νήπυστον ὅπως μὴ Βάκχος ἀκούσῃ.
 Μὴ κοτέης ὅτι, ταῦρε, τεῖν χρύσωσα κεραίην· 200
 μὴ φθονέσῃς ὅτι Βάκχος ἐμὴν φιλότητα φυλάσσει.
 Εἰ δὲ κατακτείνεις με καὶ οὐκ ἀλέγεις Διονύσου,
 οὐδέ τις οἶκτος ἔχει σε γοῆμονος ἠνιοχῆος,
 ὅττι νέος γενόμην, ὅτι καὶ φίλος εἰμὶ Λυαίου,
 εἰς Σατύρους με κόμιζε καὶ αὐτόθι, ταῦρε, δαμάσσεις, 205
 ὄφρα τύχω μετὰ πότμον ἐρικλαύτοιο κονίης.
 Ναί, λίτομαι, φίλε ταῦρε· παραιφασίην δὲ νοήσω,
 πότμον ἐμὸν στενάχοντος ἀδακρύτου Διονύσου.
 Εἰ τεὸν ἠνιοχῆα κερασφόρον ἠνιοχεύεις
 εἵκελον εἶδος ἔχοντα τεῖν ταυρώπιδι μορφῆ, 210
 γίνεο φωνήεις καὶ ἐμὸν μόρον εἰπέ Λυαίῳ.
 Ταῦρε, τεῖς Δήμητρος ἀνάρσιε καὶ Διονύσου,
 ἀχνυμένον Βρομίοιο συνάχνυται ὄμπνια Δηῶ.“
 Τοῖον ἔπος ῥοδόεις νέος ἔννεπεν Ἄϊδι γείτων
 δύσμορος. Αἴισσων δὲ ποδῶν διδυμάοι χηλῆ
 οὔρεος ἄκρα κάρηνα δυσέμβατα λυσσαλέος βοῦς 215
 ἠβητήν προκάρηνον ἐὼν ἀπεσεῖσατο νάτων.
 Ἦριπε δ' αὐτοκύλιστος· ἐπ' ἀστραγάλου δὲ πεσόντος
 λεπτόν ὑποτριζῶν ἐδιχάζετο δόχμιος αὐχίν.
 Καὶ μιν ὑπὲρ δαπέδοιο παλινδίνητον ἐλίξας 220
 θηγαλέῃ γλωχίνι κατεπρήνιξε κεραίης.
 Καὶ νέκυς ἦν ἀκάρηνος· ἀτυμβεύτοιο δὲ νεκροῦ
 λευκὸν ἐρευθιόωντι δέμας φοινίσσετο λύθρῳ.

Eine derartige prahlerische Rede gab er von sich und jauchzte zur kreisrunden Mene. Und mit neidischem Auge beobachtete Selene durch die Luft hindurch (190) Ampelos, wie er vom män- nermordenden, räuberischen Stier getragen wurde, und schickte ihm eine rinderaufreizende Stechmücke. Aber der Stier, von der lästigen und rastlos herumschwirrenden Bremse am Leib gestochen, lief durch das unwegsame Dickicht einem Pferd gleich. Und als der Jüngling sah, wie der Stier ohne Joch durch den rasenden Stachel (195) in seinem Lauf auf die luftigen Hügel zu- steuerte, flehte er mit klagender Stimme gegen sein schreckliches Schicksal: „Heute bleib stehen, mein Stier, und du wirst morgen schnell laufen! Töte mich nicht oben am öden Felsen, dass Bakchos unwissend bleibe und nichts von meinem Schicksal höre! (200) Zürne nicht, mein Stier, weil ich deine Hörner vergoldet habe! Sei nicht neidisch darauf, dass Bakchos Liebe zu mir hegt! Denn wenn du mich tötest und dich nicht um Dionysos kümmerst, dann hat kein klagender Wagenlenker Mitleid mit dir. Da ich jung und auch der Freund des Lyaios bin, (205) bringe mich zu den Satyrn und bezwinde mich dort, mein Stier, damit ich nach dem Todesschicksal den Staub voll von Tränen vorfinde! Ja, ich flehe dich an, lieber Stier! Ich werde Trost finden, wenn über mein Todesschicksal der tränenlose Dionysos seufzt. Wenn jetzt du deinen gehörnten Lenker lenkst, (210) der eine Stiergestalt hat ähnlich wie du, sollst du eine Stimme bekommen und mein

Schicksal dem Lyaios berichten! Mein Stier, Feind deiner Demeter und des Dionysos! Wenn Bromios trauert, trauert zusammen mit ihm auch die nährenden Deo.“¹²⁰

Ein solches Wort sprach der rosige Jüngling, dem Hades schon nahe, (215) der Unglückliche. Und mit seinen doppelten Klauen an den Füßen stürmte es voran auf die schwer zugänglichen Berggipfel, das rasende Rindvieh, und warf den Jüngling mit dem Kopf voran von seinem Rücken. Und er überschlug sich und stürzte hinunter. Er fiel auf den Wirbelknochen, und mit einem zarten Knacken brach der Nacken hinten entzwei. (220) Und er wirbelte ihn wieder und wieder über den Boden und warf ihn mit der scharfen Spitze seines Horns kopfüber hinab. Und er war ein Leichnam ohne Kopf, und die weiße Gestalt des unbestatteten Toten wurde purpurn vom rötlichen Blut.

Ähnlichkeiten lassen sich bis in motivische Details feststellen: Das Hauptmotiv in der Rede des Ampelos, der letzte Beschwichtigungsvorhaben des Stieres, findet sich auch bei Achilleus Tatios wieder, wenn es Kleinias reut, seinem geliebten Charikles mit dem Pferd ein solch verhängnisvolles Geschenk bereitet zu haben und wenn er letzte besänftigende Worte an das Pferd richtet (Ἴππε πάντων θηρίων ἀγριώτατε, πονηρὲ καὶ ἀχάριστε καὶ ἀνάισθητε κάλλους [Ach. Tat. 1,14,2f.]); bei Nonnos schwört Dionysos überdies, Rache am Stier, dem Mörder des Ampelos, nehmen zu wollen (Nonn. D. 11,264–270). Der minutiös geschilderte Todessturz vom Stier findet im Botenbericht des Dieners des Charikles ein fernes Echo (Nonn. D. 11,224–226; Ach. Tat. 1,12), der, ähnlich wie der anonyme Satyr dem Dionysos, dem Liebhaber des Knaben die unglücklichen Todesumstände – das Verlassen der menschlichen Zivilisation und das Abgleiten in unwegsames Gelände – schildert (Ach. Tat. 1,12,5). In beiden Szenen bilden je zwei Trauerreden den narrativen Rahmen, die des Liebhabers Kleinias und des Vaters des Charikles in Ach. Tat. 1,13 sowie die beiden Reden des Dionysos in Nonn. D. 11,255–312 und 315–350,¹²¹ und eröffnen die Motive des plötzlichen, unerwarteten Todes sowie der versäumten Hochzeit (Ach. Tat. 1,13,4–6; Nonn. D. 11,276–279). Einen möglicherweise bewussten Gegensatz zu Achilleus Tatios setzt Nonnos mit der äußeren Erscheinung von Ampelos' Leichnam, welcher – im Gegensatz zu Charikles – nicht von Wunden entstellt, sondern höchst ansehnlich gezeigt wird, nachdem er von Dionysos mit unsterblich machender Ambrosia gesalbt worden ist (ὄλος γὰρ τραῦμα ἦν [Ach. Tat. 1,13,2]; οὐδὲ εὐσχήμων φαίη νεκρός [Ach. Tat. 1,13,2; Nonn. D. 11,241–253]).¹²²

Eine weitere potentielle Reminiszenz an den Roman liegt in der Szene um Kalamos und Karpos vor, welche den Tod des Liebespaares im Fluss Maiandros anlässlich eines sportlichen Wettkampfes schildert und ein Pendant in der Episode um Hippothoos und Hyperanthes in den *Ephesiaka* des Xenophon von Ephesos findet.¹²³ Als Erzählung in der Erzählung berichtet der Räuber Hippothoos dem Protagonisten des Romans, Habrokomes, von seiner Jugendliebe Hyperanthes, den er dereinst durch tragische

¹²⁰ Hopkinson (1984) 138 weist darauf hin, dass Nonn. D. 11,212f. Call. Cer. 70f. wiederaufnimmt: καὶ γὰρ τῆ Δάματρι συνωργίσθη Διόνυσος· / τόσσα Διώνυσον γὰρ ἄ καὶ Δάματρα χαλέπτει.

¹²¹ In Ach. Tat. 3,10 findet sich mit der Rede des Kleitophon um die tot geglaubte Leukippe eine vergleichbare Trauerrede; zum Motiv des Todes, der eine Hochzeit vereitelt, vgl. Ach. Tat. 5,11,2.

¹²² Vgl. den Schutz des Patroklos durch Thetis in Hom. Il. 19,23–33.

¹²³ Zur Episode bei Xenophon vgl. Schmeling (1980) 53–55.

Umstände verloren habe (X. Eph. 3,2). Die anfänglich positive Liebesgeschichte findet mit dem Auftauchen eines Konkurrenten um die Gunst des Hyperanthes ein abruptes Ende und gipfelt im bewaffneten Rachefeldzug und Befreiungsversuch des Geliebten durch Hippothoos; nachdem beiden die Flucht auf ein Schiff gelungen ist, erleiden sie jedoch nahe Lesbos Schiffbruch, gehen über Bord und versuchen sich schwimmend zu retten, da der Tod des jungen Hyperanthes in den Wellen jedoch nicht verhindert werden kann, führt Hippothoos eine rituelle Bestattung durch und lässt einen Grabstein mit Epitaph errichten. Die eigentliche Schwimm- und Todesszene findet sich in X. Eph. 3,2,11 f.:¹²⁴

Ἑσυχίας δὲ οὔσης καὶ πάντων ἀναπαυομένων ἔξεμι ὡς εἶχον λαθῶν, ἐπαγόμενος καὶ τὸν Ὑπεράνθη, καὶ δι' ὅλης νυκτὸς ὀδεύσας εἰς Πέρινθον, εὐθὺς νεῶς ἐπιβάς οὐδενὸς εἰδότος ἐπλεον εἰς Ἀσίαν. (12) καὶ μέχρι μὲν τινος διήνυστο εὐτυχῶς ὁ πλοῦς, τελευταῖον δὲ κατὰ Λέσβον ἡμῖν γενομένοις ἐμπίπτει πνεῦμα σφοδρὸν καὶ ἀνατρέπει τὴν ναῦν. κἀγὼ μὲν τῷ Ὑπεράνθῃ συνενηχόμεν ὑπιῶν αὐτῷ καὶ κουφοτέρην τὴν νῆξιν ἐποιούμην, νυκτὸς δὲ γενομένης οὐκέτι ἐνεγκὸν τὸ μενράκιον παρείθη τῷ κολύμβῳ καὶ ἀποθνήσκει.

Es blieb still, alles schlief. Ich verließ das Haus ungesehen und hatte Hyperanthes bei mir. Die ganze Nacht wanderten wir nach Perinth. Dort gingen wir sofort an Bord eines Schiffes und segelten, ohne daß irgendjemand etwas erfuhr, nach Kleinasien hinüber. (12) Eine Weile ging die Fahrt gut; schließlich aber gerieten wir auf der Höhe von Lesbos in einen heftigen Sturm, der unser Schiff zum Kentern brachte. Ich kam schwimmend davon, zusammen mit Hyperanthes. Ich nahm ihn auf meinen Rücken, um ihm das Schwimmen zu erleichtern. Als aber die Nacht hereinbrach, brachte ihn das Schwimmen ans Ende seiner Kräfte; er starb.

Trotz des unterschiedlichen Kontexts bei Nonnos findet sich eine Reihe von Motiven aus dem Roman wieder: der junge Geliebte und dessen vorzeitiger Tod im Wasser sowie das abschließende Grabepigramm (Nonn. D. 11,470 – 474). Den Haupterzähllinien um Habrokomes und Anthia sowie um Dionysos und Ampelos soll zusätzliche Wirkung verliehen werden, indem durch das jeweils eingeschobene Erzählelement das narrative Tempo gedrosselt wird, gleichzeitig aber wesentliche, bereits aus der Ampelos-Erzählung geläufige Aspekte innerhalb des Exkurses reflektiert und Parallelen zu den Schicksalen der jeweiligen Protagonisten gezeichnet werden.¹²⁵

Da es sich bei den fraglichen Motiven um auch in anderen literarischen Genera und mythischen Erzählungen geläufige narrative Muster handelt, lassen sich die genannten Parallelen nur bedingt als direkte Quellen heranziehen und eine direkte Abhängigkeit von den Romanautoren lässt sich nicht zweifelsfrei festmachen: So fordert etwa im Mythos um Antiope die rachsüchtige Dirke die Zwillinge Amphion und

¹²⁴ Text: O'Sullivan (2005) 40; Übersetzung: Kytzler (2001) 129. – Im Unterschied zum unglücklichen Schicksal des Hyperanthes überleben Habrokomes und Anthia, als der Piratenkapitän Korymbos sich dazu entschließt, ein Schiff mit Sklaven in Brand zu stecken, auf dem sich auch das Protagonistenpaar befindet (X. Eph. 1,14,4 – 6), vgl. Schmeling (1980) 35 f.; Konstan (1994) 26 f.

¹²⁵ Zur kompositorischen Funktion der Erzählung des Hippothoos in den *Ephesiaka* vgl. Schmeling (1980) 54 f.

Zethos auf, deren Mutter Antiope an einen Stier zu binden, was schließlich von Zeus verhindert wird, der Dirke selbst an den Stier fesselt;¹²⁶ berücksichtigt werden müssen außerdem Szenen aus der Tragödie wie etwa der Tod des Orest im Wagenrennen in S. *El.* 680–763 oder der Tod des Hippolytos in E. *Hipp.* 1213–1248. Dennoch ist die Ampelos-Episode, die bestenfalls an wenigen konkreten Einzelstellen einen Nachhall der Romanliteratur zu bieten vermag, in den einzelnen strukturellen und motivischen Anlehnungen, insbesondere in der Verarbeitung der Liebethematik, Ergebnis des Bestrebens der nonnianischen Poetik, die Grenzen zwischen den einzelnen traditionellen Genera zu verwischen.

5.5 Einflüsse weiterer Genera

Das Wesen nonnianischer Poetik liegt oft weniger in der Verwendung konkreter Texte und Autoren als vielmehr in der Reflexion sämtlicher antiker dichterischer Ausdrucksformen, welche in den dionysischen Kontext eingebettet und, gebrochen durch die Kunstauffassung der Spätantike, einem zeitgenössischen Publikum dargeboten werden. Nonnos ist bestrebt, möglichst viele literarische Genera in die *Dionysiaka* aufzunehmen, neben der Vermessung des homerischen Epos, der hellenistischen Dichtung und des Romans erfolgt auch eine Auseinandersetzung mit der Lehr- und Hymnendichtung sowie mit einzelnen narrativen Elementen der Tragödie.

Didaktische Dichtung

Dem Alternativmythos zur Entstehung des Weines am Ende der Ampelos-Episode (Nonn. *D.* 12,292–397) wurde lange dichterische Unzulänglichkeit angelastet. Er wurde vielfach als bloße sekundäre Addition eingestuft, die der geschlossenen narrativen Einheit der Ampelos-Episode zuwider laufe. Tatsächlich jedoch spricht Einiges für die bewusste Komposition dieses Parallelmythos und die Positionierung gerade an diese Stelle im Epos. Der erzählerische Schwerpunkt dieses Mythos liegt auf einer Reihe von Elementen, die für die Lehrdichtung charakteristisch sind.¹²⁷ Im Vergleich zur Erzählfreudigkeit, die er in der ausführlichen Schilderung von Aufstieg, Fall und Metamorphose des Satyrn an den Tag legt, bietet Nonnos in der Alternativversion eine gleichsam realistische, sachlich beschreibende Abhandlung über die Genese des Weines. Gemäß der hellenistischen Tradition, mehrere Versionen einer Sage aufzubieten, liefert er zusätzlich zur Ampelos-Episode in einer ἄλλη πρεσβυτέρη φάτις (Nonn. *D.* 12,294) ein weiteres Aition für den Wein und schildert, wie der wilde

¹²⁶ Vgl. Detienne (1992) 62; zu Antiope siehe *RE* I/2, 2495–2497 und Roscher Bd. I/1, 380–383 mit Quellenangaben.

¹²⁷ Zur Definition von antiker Lehrdichtung siehe Effe (1977), bes. 22–26; zum Lehrgedicht in der Spätantike vgl. Charlet (1997) 514–522.

Weinstock zufällig und ohne menschliches Zutun aus dem Götterblut hervorgeht, und schließt sogleich eine ekphrastische Beschreibung der Pflanze an (Nonn. *D.* 12,292–318):¹²⁸

Καὶ τὰ μὲν ἀμπελόεντος αἰδέεται ἀμφὶ κορύμβου,
 πῶς πέλεν ἠβητῆρος ἐπώνυμος. Ὑμνοπόλων δὲ
 ἄλλη πρεσβυτέρη πέλεται φάτις, ὡς ποτε γαίῃ
 οὐρανόθεν φερέκαρπος Ὀλύμπιος ἔρρεεν ἰχώρ 295
 καὶ τέκε Βακχιάδος σταφυλῆς ποτόν, ἐν σκοπέλοις δὲ
 αὐτοφυῆς ἀκόμιστος ἀέξετο καρπὸς ὀπώρης.
 Οὐ πῶ δ' ἡμερίς ἦεν ἐπώνυμος· ἀλλ' ἐνὶ λόχμαϊς
 ἀγριάς ἠβώουσα πολυγνάμπτουσι ἐλίνοις
 οἰνοτόκων βλάστησε φυτῶν εὐάμπελος ὕλη, 300
 ὕγρον ἀναβλύζουσα βεβυσμένον ὄγκον ἐέρσης.
 Καὶ πολὺς ὄρχατος ἦεν, ὄπη, στοιχηδὸν ἀνέρπων,
 σεῖετο φοινίσσων ἐπὶ βότρυϊ βότρυς ἀλήτης.
 Ἴν' ὁ μὲν ἡμιτέλεστος ἕως ὠδίνας ἀέξων,
 αἰόλα πορφύρων, ἑτερόχροϊ φαίνεται καρπῶ· 305
 ὅς δὲ φαληριῶν ἐπεπαίνετο σύγχροος ἀφρώ·
 καὶ πολὺς ὤθειεν ἄλλος ὁμόζυγα γείτονα γείτων
 ξανθοφυῆς· ἕτερος δὲ φυὴν ἰνδόλλετο πίσση
 περκάζων ὄλον ἄνθος, ἀπ' οἰνοτόκων δὲ πετήλων
 σύμφυτον ἀγλαόκαρπον ὄλην ἐμέθυσσεν ἐλαίην· 310
 ἄλλου δ' ἀρτιχάρακτος ἐπέτρεχεν ὄμφακι καρπῶ
 βότρυος ἀργυρέοιο μέλας αὐτόσσυτος ἀήρ,
 ὄγκῳ βοτρυόεντι φέρων σφριγώωσαν ὀπώρην.
 Καὶ πίτυν ἀγκικέλευθον ἔλιξ ἔσπεψεν ὀπώρης,
 συμφερτοῖς σκιάωσα περισκεπὲς ἔρνος ἰάμνοισ· 315
 καὶ φρένα Πανὸς ἔτερπε. Τίνασσομένους δὲ Βορῆι
 ἀκρεμόνας πελάσασα παρ' ἀμπελόεντι κορύμβῳ
 αἰμοβαφῆς ἐλέλιξε κόμην εὐώδεα πεύκη.

Und dies singt man von der Traube der Weinrebe, wie sie ihren Namen vom Jungen erhalten hat. Aber von den Hymnendichtern stammte noch eine andere, ältere Sage: Dass einmal vom Himmel (295) der fruchtspendende olympische Ichor auf die Erde herabtroff, den Trank der bakchischen Weintraube hervorbrachte und auf den Hügeln von selbst und unkultiviert die Frucht des Weinstocks zu wachsen begann. Noch nicht hatte nämlich der kultivierte Wein seinen Namen, sondern im Dickicht wuchs mit seinen vielgewundenen Ranken wilder Wein heran. (300) Der Wald mit seinen schönen Weinstöcken erblühte von Weinpflanzen und ließ den saftigen Tropfen aus der Traube hervorquellen, die zum Bersten gefüllt war. Und es gab einen großen Garten, wo sich reihenweise Rebe an Rebe, rötlich schimmernd, hinaufwand, und sich wiegend hin und her bewegte. Eine von diesen, eine fast reife, ließ ihre Früchte wachsen (305) und zeigte sich rötlich funkelnd, mit mehrfarbiger Frucht. Eine andere reifte, weißlich gefärbt, und war obenauf schaumfarben. Wieder manch andere, direkt daran anstoßend, eine neben der anderen, war von gelber Farbe, und eine weitere schien ihrem Aussehen nach wie Pech, da die ganze Pflanze dunkel

¹²⁸ In der Ausführung des Alternativmythos folgt Nonnos hellenistischer Praxis; auch im homerischen Epos gibt es die Möglichkeit alternativer Mythenversionen, die jedoch vom Dichter nicht als solche deklariert werden, vgl. dazu Danek (1998) 7–23.

war und sie von den Wein tragenden Blättern (310) den Gefährten, den Ölbaum, mit seiner glänzenden Frucht ganz trunken machte. Und auf die unreife Frucht einer anderen lief, soeben frisch zerteilt, wie von selbst der schwarze Hauch einer silbrig schimmernden Beere und ließ auf die pralle Traube dickflüssigen Saft fließen. Die gewundene Rebe umkränzte auch eine Pinie daneben, (315) warf ihren Schatten auf den Spross, der rund herum von dichtem Unterholz abgedunkelt war, und erfreute das Herz des Pan. Und wenn die Föhre ihre vom Nordwind gerüttelten Äste an die Weintraube drängte, erzitterte mit blutrotem Saft getränkt ihr wohlduftendes Nadelkleid.

Im noch unkultivierten Weingarten wachsen unterschiedlich gefärbte Weintrauben, deren Aussehen mit beinahe naturwissenschaftlicher Exaktheit beschrieben wird. Der eigentliche *πρώτος εὐρητής* des Weines ist kein Satyr, sondern eine Schlange, die in der Folge für Dionysos zur Lehrmeisterin in der Technik des Kelterns wird (Nonn. *D.* 12,319 – 336):

Ἄμφι δέ μιν σκολιῆσι δράκων δινωτὸς ἀκάνθαις
 λαρόν ἐνραθάμιγγος ἀμέλγετο νέκταρ ὀπώρης, 320
 Καὶ βλοσυραῖς γενέουσι ποτὸν Βακχεῖον ἀμέλξας,
 βότρυος οἴνωθέντος ἐπιστάζων πόμα λαίμῳ,
 πορφυρέῃ ραθάμιγγι δράκων φοίνιξεν ὑπήνην.
 Καὶ θεὸς οὐρεσίφοιτος ὄφιν θάμβησε δοκεύων
 οἴνωπῇ ραθάμιγγι πεφυρμένον ἀνθερεῶνα· 325
 καὶ στικταῖς φολίδεσσι μετάρτροπον ὀκλὸν ἐλίξας
 πετραίην βαθύκολπον ἐδύσατο γείτονα χειρῖν,
 Εὐῖον ἀθρήσας, ὄφιν αἰόλος. – Εἰσορώων δὲ
 Βάκχος ἐρευθαλέης ἐγκύμονα βότρυον ἔέρσης
 ὄμφαιῆς ἐνόησε παλαιότερα θέσφατα Ῥεῖης, 330
 Καὶ σκοπέλους ἐλάγηνε, πεδοσκαφέος δὲ σιδήρου
 θηγαλέῃ γλωχῖνι μυχὸν κοιλῆνατο πέτρης·
 λειήνας δὲ μέτωπα βαθυνομένων κενεῶνων
 τάφρον ἐσταφύλιοιο τύπον ποιήσατο ληνοῦ,
 βότρυας ἀμῶων νεοθηλέας ὀξεί θύρσῳ, 335
 τεύχων ὀψιγόνιοιο τύπον γαμφώνυχος ἄρπης.

Und um sie geringelt melkte eine Schlange mit gewundenem Rücken (320) den süßen Nektar der tiefenden Weinrebe. Mit schuppigem Maul molk die Schlange den bakchischen Trunk, träufelte den Saft der gepressten Traube in ihren Schlund und rötete ihre Oberlippe mit den purpurnen Tropfen. Und als der Gott die Berge durchstreifte, staunte er beim Anblick der Schlange (325) und ihres von Weintropfen benetzten Kinns. Und in schneller Bewegung schlängelte sie sich mit ihren gesprenkelten Flecken in die entgegengesetzte Richtung und tauchte gleich daneben in einem tiefen Felsloch unter, als sie Euios erblickte, die scheckige Natter. Aber als Bakchos die von rötlichem Saft schwere Traube sah, (330) erkannte er die alten Prophezeiungen der Seherin Rheia. Er scharfte eine Vertiefung aus, indem er die Erde mit einem Eisen umgrub und mit der scharfen Spitze den innersten Teil eines Felsens aushöhlte. Er glättete die Oberfläche der eingetieften leeren Fläche und schuf den Prototyp einer Keltergrube für die Weinpressung. (335) Er schnitt die neu entstandenen Weinbeeren mit dem scharfen Thyrsos ab und fertigte den Prototyp der erst später erfundenen, krummkralligen Sichel.

keinesfalls um einen funktionslosen, beliebigen oder gar sekundären Anhang zur Ampelos-Episode. Die technische Verarbeitung der Pflanze und ihrer Frucht schließt unmittelbar an Dionysos' Enkomion-Rede in Nonn. *D.* 12,207–291 an und vervollständigt diese.¹³³ Nonnos demonstriert an dieser Stelle einmal mehr seine Fähigkeit, jedes beliebige literarische Genus in die *Dionysiaka* aufzunehmen und der dionysischen Thematik einzuverleiben. Mit dem Alternativmythos zur Genese des Weines reiht sich Nonnos zudem in die Tradition der mythischen Mehrfacherklärungen ein, die seit dem Hellenismus ein gängiges dichterisches Ausdrucksmittel darstellen.¹³⁴ Mythen-doppelungen zeugen nicht nur von enzyklopädischem Interesse und antiquarischer Sammeltätigkeit, sondern erfüllen stets eine erzähltechnische Funktion im jeweiligen dichterischen Werk. Das von Nonnos erzeugte kaleidoskopartige Bild von unterschiedlichen Mythenvarianten steht für den Anspruch des Dichters, ein höchst vielgestaltiges und komplexes Epos zu schaffen, das dem hellenischen Erbe Genüge leistet. Die Anknüpfung an eine seit dem Hellenismus gängige Formensprache reiht den Panopolitanen einmal mehr unter die griechischen Dichter seit Kallimachos ein und reflektiert das Selbstverständnis einer hellenischen Gesellschaft im spätantiken Ägypten.

Hymnendichtung

Mit den in Nonn. *D.* 12,293 genannten ὑμνοπόλοι knüpft Nonnos an die Hymnendichtung an.¹³⁵ Seit den homerischen Hymnen sind Lobpreisungen auf Götter fester Bestandteil epischen Erzählens. Die typisch hymnischen Elemente, das Gedenken an die mythischen Taten und den Zuständigkeitsbereich der Gottheit, die Anrede- und Grußformeln, die rühmenden Epitheta, die Epiphanieszene, das rituelle Bittgesuch sowie das abschließende Kult-Aition, finden sich auch in den *Dionysiaka* wieder,¹³⁶ was schon Franz Braun zu einem Überblick über die hymnischen Gebete im Epos des Nonnos veranlasste.¹³⁷ Kennzeichnend für die poetische Verfahrensweise des Nonnos

133 Siehe dazu S. 169–172.

134 Vgl. Loehr (1996).

135 Vgl. Vian (1995) 75; zur Verwendung von ὕμνος und ὑμνεῖν u. Ä. in den *Dionysiaka* vgl. Lasek (2009) 16 f., 136–143.

136 Zur Definition und zu den Charakteristika der Hymnendichtung siehe Braun (1915) 27; Lattke (1991) 3, 14–16, 44; Evans S. (2001) 62–66; Lasek (2009) 33, 53.

137 Vgl. Braun (1915) 9–29: Hymnus des Dionysos an Herakles-Astrochiton (Nonn. *D.* 40,369–410); vgl. auch Chuvin (2009) 193 f., 203–205, 208 f., der die Verwandtschaft mit den neuplatonischen Hymnen des Proklos betont; Braun (1915) 29–38: Dionysos an Selene mit der Bitte um Hilfe gegen Pentheus (Nonn. *D.* 44,191–216), 39–47: Hymnos auf Beroe/Berytos (Nonn. *D.* 41,143–154), 47: Stoßgebet des Erchtheus an Athene beim Wagenrennen (Nonn. *D.* 37,320–323), 51 f.: Orontes' Gebet an Helios (Nonn. *D.* 17,271–286), 52: Gaia bemitleidet Dionysos im harten Kampf gegen die Inder (Nonn. *D.* 22,276–283), 52–54: Maron an Staphylos (Nonn. *D.* 19,169–197), 54: Morrheus an Chalkomede (Nonn. *D.* 34,103–121), 55 f.: Dionysos' Hymnos auf die Stadt Tyros (Nonn. *D.* 40,338–

ist einmal mehr die Tatsache, dass er keinen überlieferten Hymnos imitiert, sondern die homerischen, kallimacheischen und prokleischen Hymnen zum Ausgangspunkt nimmt, um unter Anwendung von neuem lexikalischen Material eine eigene dionysische Hymnensprache zu formulieren.¹³⁸

In der Ampelos-Episode sind es insbesondere zwei Szenen, in denen Nonnos hymnische Elemente verarbeitet: die Rede des Dionysos an Zeus in Nonn. *D.* 10,292–320 und der Bittgang der Herbsthore zu Helios in Nonn. *D.* 12,23–28.¹³⁹ Die Rede des Dionysos wird durch eine hymnische Formel eröffnet, in welcher Zeus namentlich angesprochen wird: νεῦσον ἐμοὶ φιλέοντι μίαν χάριν, ὦ Φρύγιε Ζεῦ (Nonn. *D.* 10,292). Die rituelle Bitte setzt sich in weiteren für die Hymnendichtung typischen Phrasen fort: δὸς χάριν (302); μοῦνον ἐμοὶ λίπε παῖδα φιλοσκάρθμω Διονύσω (304); εἰπέ, πάτερ, μὴ κρύπτε· τεὸς νέος ὄρκιος ἔστω (309); Ζεῦ πάτερ, ἰλήκοις, τανυσίπτερε (314); λιπὼν ἓνα παῖδα Λυαίῳ (320). Auch die Rede der Hore des Herbstes bietet mit Ἥελιε ζεῖδωρε, φυτηκόμει, κοίρανε καρπῶν (Nonn. *D.* 12,23) und ναί, λίτομαι, μὴ κρύπτε (26) hymnische Elemente.¹⁴⁰ Zweck der beiden Bittreden ist die Einführung dionysischer Wirkkräfte in der Welt, die sich in der Verbindung von Dionysos mit seinem Hauptattribut, dem Wein, manifestiert. Dionysos fordert von Zeus den Satyrn Ampelos und somit seine persönliche göttliche Macht, mit der Aufzählung der olympischen Götter ordnet er sich selbst in die Riege der Unsterblichen ein.

Dem Bereich der Performanz von Hymnen ist ferner die Praxis des Tanzes zuzurechnen, die der Dichter in die Komposition der Ampelos-Episode einbezieht.¹⁴¹ Mehrmals werden Ampelos (Nonn. *D.* 10,238–242; 11,331–334), Dionysos (Nonn. *D.* 10,304, 399; 12,350) und die Satyrn (Nonn. *D.* 12,382f.) dargestellt, wie sie einen Tanz oder tanzähnliche Bewegungen vollführen.¹⁴² Hymnos und Tanz, zwei unverzichtbare kultische Ausdrucksformen des antiken Menschen, einer Gottheit in ehrfurchts- und respektvoller Weise zu begegnen, fügt Nonnos in seinen Ampelos-Mythos ein, um den Protagonisten, den jungen Dionysos, auf seinem Weg zur bedingungslosen Anerkennung als vollwertigen Gott einen Schritt weiter zu führen. Die Kultbegründung am Ende des 12. Buches kündigt nachdrücklich und einprägsam die Apotheose des Weingottes am Ende des Epos an.

352), 56: Selene verspricht Dionysos Hilfe gegen Pentheus (Nonn. *D.* 44,218–252), 56 f.: Anrufung des Okeanos und seiner Frau Tethys (Nonn. *D.* 23,284–319). – Lasek (2009) 49–58 führt außerdem folgende Stellen an: Zeus an Kadmos (Nonn. *D.* 1,378–397), einen Hymnos auf Eros (Nonn. *D.* 1,398–407). – Zur Verschränkung von Hymnos und Gebet vgl. die Einleitung zum Sammelband Goeken (2010).

138 Vgl. Braun (1915) 28.

139 Vgl. Braun (1915) 50f; zur Dionysos-Rede siehe auch Lasek (2009) 101–103; Kröll (2014) 254–257.

140 Vgl. Stegemann (1930) 141.

141 Zur Verbindung von Hymnos und Tanz vgl. Evans S. (2001) 76–106.

142 Auch die Sommerhore tanzt, vgl. Nonn. *D.* 11,505 f.

Ein Ampelos-Drama

Die Sujets Tanz und Musik sind fester Bestandteil des dionysischen Kultes. Mit diesem Ausklang der Ampelos-Episode bekennt sich Nonnos zu seinem poetischen Programm: der Etablierung dionysischer Rituale und der Vergöttlichung des jugendlichen Zeus-Sohnes. Tanz, Musik und Kultstiftung bilden auch elementare Komponenten der griechischen Tragödie, einer Gattung, die Nonnos als Bezugsquelle für mehrere Passagen seines Epos heranzieht.¹⁴³ Am deutlichsten wird der Einfluss in der Pentheis der Bücher 44–46, in denen sich Nonnos die euripideischen *Bakchen* zum Modell nimmt,¹⁴⁴ oder auch in der Episode um Ambrosia und Lykurg in Buch 21. Die Wirkung des dramatischen Genus darf keinesfalls unterschätzt werden, da die Umsetzung tragischer Themen und Techniken zur gängigen poetischen Praxis im spätantiken Epos wird.¹⁴⁵

Auch in der Ampelos-Episode bietet Nonnos tragische Grundthemen: Die erste Weinpressung und Berausung sowie der erste kultische Komos für Dionysos münden in einer Kultstiftung, wie sie typisch für die Tragödie ist. Dabei machen weniger die Dialogpartien die Bücher 10, 11 und 12 zu einem dramatischen Stück¹⁴⁶ als vielmehr die Struktur der Episode. Die Gliederung in drei Teile – (1.) Aufbau des Spannungsbogens mit den Wettspielen und Ampelos' dreifachem Sieg, (2.) Hybris und Peripetie sowie (3.) Sturz und Metamorphose – ruft den narrativen Duktus einer griechischen Tragödie in Erinnerung.¹⁴⁷ Nonnos transferiert, wie für seine Art des Dichtens bezeichnend, auch hier kein konkretes Drama in sein Epos, sondern nimmt das Tragische lediglich als Ausgangspunkt zur Konzipierung einer völlig neuen Formensprache, einer *Mélange* aus Epos und Tragödie, in der er eigene poetische Akzente setzt; den Umschwung des Geschehens zum Negativen macht er nicht nur durch Ampelos' hybrides Verhalten nach seinem dritten sportlichen Sieg sichtbar, sondern er hält an diesem Wendepunkt der Erzählung inne und liefert eine detaillierte poetische Auseinandersetzung mit dem Hybris-Motiv selbst:¹⁴⁸ Die Überheblichkeit des Satyrn erfährt in Nonn. *D.* 11,113–154 in der als sprechende Figur auftretenden Ate ihre Personifizierung; somit geht Nonnos, wenn er die Verblendung als selbstständige Figur auftreten lässt, einen Schritt weiter als die Tragödie. Zudem nimmt er Anleihe bei Homer, der das Prinzip der Ate in der *Ilias* mehrfach thematisiert – dort können Figuren wie Hektor, Achill oder Zeus von ἄτη befallen werden¹⁴⁹ – und sie auch personifiziert (vgl. πρόσβα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη, ἧ

143 Vgl. Haidacher (1949) 25–34; Hernández de la Fuente (2008) 50f.

144 Vgl. Tissoni (1998); Shorrock (2001) 194–197; Aringer (2002).

145 Vgl. Wasyl (2011) 94f.

146 Zur dramatischen Frage-Antwort-Technik vgl. Petropoulos (2003) 25–27.

147 Zur Dreiteilung vgl. D'Ippolito (1964) 133.

148 Hybris als kompositorisches Element findet sich auch in der Aktaion- und Phaethon-Episode (Nonn. *D.* 5,287–551; 38,105–434), vgl. D'Ippolito (1964) 177–190; Hopkinson (1994) 33–42, 125–136; Cuartero i Iborra (2003) 186–188; Hernández de la Fuente (2008) 167–182.

149 Vgl. Hershkowitz (1998) 125–155.

πάντας ἄᾶται, / οὐλομένη [Hom. *Il.* 19,91f.; vgl. Hom. *Il.* 9,505 – 507]). Dass Ate mit einer eigenen Rede bedacht wird, spiegelt die besondere Vorliebe der Spätantike für Personifikationen von abstrakten Begriffen wider. Ampelos' tragisches Los erfährt durch den Auftritt Ates eine ungeahnte Steigerung, welche durch das parallele Schicksal von Kalamos und Karpos sowie durch weitere tragische Figuren, die auf der dritten Tafel Harmonias abgebildet sind (Nonn. *D.* 12,64 – 102), zusätzlich hervorgehoben wird.¹⁵⁰ Die mythischen Sünder und Ehebrecher auf den Tafeln exemplifizieren zudem die dionysische λύσσα, den Wahnsinn, der neben Weinstock und Wein eines der Hauptcharakteristika dionysischen Wirkens darstellt.

Mit dem Botengang eines anonymen Satyrn setzt Nonnos ein gleichfalls für die Tragödie typisches Strukturelement ein (Nonn. *D.* 11,224f.).¹⁵¹ Anstatt jedoch einen ausführlichen Botenbericht zu liefern, lässt der Dichter Dionysos geradewegs zum verunglückten Ampelos eilen und das Geschehene aus nächster Nähe beobachten. Der Todessturz selbst wird ebenfalls nicht, wie in der Tragödie üblich, durch einen Botenbericht im Nachhinein erzählt, sondern ist dem kurz angedeuteten Botengang des Satyrn bereits vorausgegangen (Nonn. *D.* 11,214 – 223).¹⁵² Nonnos hält sich insofern nicht an die Konventionen der Tragödie, als er die Unglücksszene nicht durch einen sekundären Bericht eines Augenzeugen schildert, sondern in epischer Manier das Publikum im unmittelbaren Erzählfluss damit konfrontiert.

Um eine Reminiszenz des Genus Tragödie könnte es sich auch bei Ampelos' Sturz vom Stier handeln, welcher motivische Verbindungen zum Todessturz des Charikles im Roman des Achilleus Tatios erkennen lässt: Dieser wurde von Françoise Létoublon mit dem (falschen) Bericht über den Tod des Orest im Wagenrennen in der sophokleischen *Elektra* verknüpft (S. *El.* 680 – 763).¹⁵³ Ins Treffen geführt wird außerdem der Tod des Hippolytos in E. *Hipp.* 1213 – 1248, der mehrere Gemeinsamkeiten mit der Szene um Charikles aufweist.¹⁵⁴

Nonnos verleiht der Ampelos-Episode nicht nur durch entsprechende Sujets eine tragische Färbung, sondern bringt gelegentlich auch eine für die musischen und darstellenden Künste charakteristische Lexik zur Anwendung. Die Sprache der Tragiker wird an einer Stelle besonders augenscheinlich: In der prophetischen Rede der Schicksalsgöttin Atropos wird neben dem Einsatz von einschlägigem Theater-Vokabular auch auf die attische Tragödie selbst Bezug genommen (Nonn. *D.* 12,147 – 153).¹⁵⁵

150 Zur dritten Tafel siehe S. 190 – 194; vgl. Gigli Piccardi (2003) 741.

151 In Nonn. *D.* 33,21 – 59 wird das für die Tragödie typische Element des Botenganges gleichsam parodiert: Die Botin Pasithea schweigt, der eigentliche Botenbericht an Aphrodite wird lediglich in indirekter Rede wiedergegeben, vgl. Gerlaud (2005) 35.

152 Zur Sturzszene und zum möglichen Einfluss des Achilleus Tatios vgl. S. 134 – 139.

153 Vgl. Létoublon (1993) 100.

154 Beide Male handelt es sich um Pferde, der Schauplatz ist die Wildnis, und die Metapher des sich wie eine Meereswoge sträubenden Pferdes korrespondiert mit Hippolytos' Tod am Strand, zudem entspräche Charikles' homoerotische Neigung Hippolytos' Ablehnung der Frauen, vgl. Webb (2009) 179f.

155 Zur Rede der Atropos sowie zu Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 167 – 169.

Das Adjektiv εὔρυθμος (Nonn. *D.* 12,150) impliziert die gebundene Sprache des Theaters sowie die Praxis der musikalischen Begleitung,¹⁵⁶ und mit Δωρίδα μολπήν (149), Ἀονίου καλάμοιο (151) und ἀνευάζουσι (152) verweist der Dichter auf eine Stelle in den Epinikien Pindars: χλιδῶσα δὲ μολπὰ πρὸς κάλαμον ἀντιάξει μελέων (Pi. *O.* 10,84). Wiederum wird das Vorbild nicht unverändert, sondern moduliert übernommen: Während die Substantive μολπή und κάλαμος lediglich in veränderter Flexionsform wiedergegeben werden, wird mit ἀνευάζουσι eine Variation zum pindarischen ἀντιάξει geboten, durch die so entstehende Paronomasie ergibt sich ein subtiles Spiel mit einem prominenten Vertreter griechischer Dichtung. Mit dem „dorischen Lied“, der „aonischen“/böotischen „Rohrflöte“ und dem „ismenischen“ / thebanischen „Klang“ entwirft Nonnos gleichsam einen akustischen Klangteppich, der Pindars Dichtungen sowie seine Wirkungsstätte auf inhaltlicher und phonetischer Ebene wiedererkennen lässt.¹⁵⁷

Die Rede der Atropos auf Ampelos' Zukunft darf nicht nur als ein Hymnus auf alles Dionysische gesehen werden,¹⁵⁸ sondern ebenso als ein Lobgesang auf Pindars Dithyrambendichtung und auf die attische Tragödie, zwei Genera, die Nonnos hiermit in sein Epos aufnimmt.¹⁵⁹ Ein Hinweis darauf, dass Nonnos den Fokus auf die Vorankündigung der attischen Tragödie und des damit verbundenen Dionysos-Kultes legt, findet sich auch im Substantiv θυμέλη, das den heiligen Bezirk, den Opferaltar und auch die Orchestra im Theater meinen kann.¹⁶⁰ Erst Ampelos' Metamorphose in einen Weinstock bildet die unabdingbare Voraussetzung für die Einführung des dionysischen Kultes in Athen, dessen Medium die attische Tragödie sein wird. Was den Mythos um den Ursprung der Tragödie betrifft, so könnte Nonnos wiederum von der hellenistischen Dichtung beeinflusst sein: In der Bocksepisode in Eratosthenes' *Erigone* (Eratosth. *Erig. fr.* 3 und 4) tötet Ikarios einen Bock, der sich über die frisch gepflanzten

156 Vgl. auch Nonn. *D.* 13,499; 18,57; 19,111, 220; 21,245; 28,289, 327; 45,278; E. *Cycl.* 563.

157 Nonnos nimmt an der zitierten Stelle auf lexikalischer Ebene mehrfach Bezug auf die Profession des Sängers sowie auf den musischen Kontext: Zu εὐτροχάλου παλάμης vgl. A. R. 4,907 f. (εὐτροχάλιοιο αἰοιδῆς); das Adjektiv aus der nonnianischen Formel βητάρμονι παλμῶ (vgl. Nonn. *D.* 3,67; 6,148; 18,140; 22,317; 28,128; 33,87; 41,78; 43,310; 45,275, 344; 46,187; 47,226; vgl. außerdem βητάρμονι ταρσῶ [Nonn. *D.* 12,350; 13,360; 41,234]), das sich ansonsten in der griechischen Dichtung lediglich in Hom. *Od.* 8,250 und 383 (für Odysseus tanzende Phaiaken) sowie in A. R. 1,1135 (zur Phorminx singender Orpheus) findet; die Junktur δόρπιον ἁρμονίην (bei Nonnos nur hier; vgl. κτύπος ἐπιδόρπιος [Nonn. *D.* 18,107], μέλος ἐπιδόρπιον [20,4 und 300], ἐπιδόρπιον ἦχώ [27,175]) erinnert an Pi. *Fr.* 124a,1 f., ein Enkomion auf Thrasybulos von Akragas, wo eine „Wagenladung voller Lieder“ als Dessert dienen soll (Ἰ Θρασύβουλ', ἐρατῶν ὄχημ' αἰοιδῶν / τοῦτό <τοι> πέμπω μεταδόρπιον), wobei der Kontext des Komos auch Dionysos und den Wein mit einbezieht (vgl. καὶ Διωνύσοιο καρπῶ [Pi. *Fr.* 124a,3]); διδυμόθορος findet sich ausschließlich bei Nonnos und zwar stets in musischem Kontext (vgl. Nonn. *D.* 10,234, 335; 17,70; 43,345; Nonn. *P.* 9,84).

158 Vgl. Vian (1995) 193 f. Anm. ad 147 – 153; Fayant (2001) 78; Gigli Piccardi (2003) 832 f. Anm. ad 147 – 153.

159 Für weitere Anklänge an Pindars Oden in der Ampelos-Episode siehe S. 70 – 73 und 83 f.

160 Vgl. E. *Suppl.* 64; E. *El.* 713; E. *Ion* 46, 114, 161, 228; E. *IA* 152.

Weinreben hermacht, setzt den mit Wein gefüllten Schlauch als Tanzpreis aus und erfindet so die attische Tragödie.¹⁶¹

Von besonderem Interesse an dieser Stelle ist das Verhältnis zwischen dem chronologisch nicht näher bestimmbareren Mythos, dem Goldenen Zeitalter der griechischen Tragödie im 5. Jh. v. Chr. sowie Nonnos' eigener Zeit. Durch die Einbeziehung des gebildeten Publikums wird eine direkte Verbindungslinie vom Ampelos-Mythos zu einer religiös-kulturellen Institution im historischen Griechenland gezogen. Nonnos umspannt mit der Atropos-Rede eine maximale zeitliche Ausdehnung, die von einer vagen mythischen Urzeit über die klassische Periode der griechischen Kultur und Literatur bis in die ausgehende Antike reicht. Dionysos wird so als Archeget der griechischen Kultur stilisiert, ohne den weder Pindars Dichtungen noch das griechische Drama möglich gewesen wären. Umgekehrt dürfen Nonnos und seine Leser als Repräsentanten eines kulturellen Selbstverständnisses betrachtet werden, das sich auf Attika und Böotien als Kult(ur)- und Literaturlandschaften gründet.¹⁶² Mit der Anspielung auf das böotische Theben und Athen bringt der Dichter zwei literarische Geburtsorte des Dionysos ins Spiel, die in einer Biographie über den Gott nicht fehlen dürfen, wobei die Vervielfachung des Geburtsortes – in den *Dionysiaka* gilt die Landschaft Maonien/Lydien als Heimat des Dionysos – nicht als kompositorische Unzulänglichkeit zu verstehen ist, sondern als umfassende Zusammenschau sämtlicher überlieferter mythischer Varianten – und somit nur als eine weitere Spielart nonnianischer ποικιλία.

161 Vgl. Rosokoki (1995) 85f.

162 Vgl. dazu S. 254f.

Kapitel 6.

Nonnos und die Rhetorik als poetische Technik

*Ampelo, la tua fine prova lo splendore del tuo corpo.
Anche morto, non hai perso il tuo colore rosato. Nessuno altro dio,
non certo Atena col suo sobrio ulivo, e neppure Demetra
col suo pane corroborante, avevano in loro potere qualcosa
che si avvicinasse a quel liquore. Era appunto
ciò che mancava alla vita, che la vita aspettava: l'ebbrezza.*

Roberto Calasso¹

6.1 Zum Einfluss der Rhetorik in der Spätantike

Seit Beginn der griechischen Literatur spielt die rhetorische Ausgestaltung literarischer Werke, auch ohne theoretisches Fundament, eine wichtige Rolle: Schon Homer gestaltet seine Figurenreden nach rhetorischen Grundprinzipien und bietet umfangreiche Ekphrasen wie etwa die Schildbeschreibung, die fortan zum epischen Standardrepertoire gezählt werden.² Mit der Entwicklung und Etablierung der rhetorischen Theorie und Praxis im Zuge der Sophistik werden die Regeln der Rede- und Argumentationskunst kanonisiert und als standardisiertes Allgemeingut in die griechische Literatur aufgenommen, um, zum Gegenstand des antiken Schulunterrichts geworden, die über Jahrhunderte tradierten erzieherischen Konventionen zu pflegen und bis in die Spätantike und darüber hinaus auch in Byzanz die Basis für jegliche Form höherer Bildung zu legen.³ Die Präsenz der Rhetorik in der Spätantike ist Mittel und Ausdruck des gesellschaftlichen Selbstverständnisses, einer Griechisch sprechenden sozialen Elite des Ostens, welche sich über (rhetorische) Bildung identifiziert und definiert: „Under the Roman Empire, the governing classes maintained their identity partly through their participation in a highly conservative education system which stressed facility in language from grammar to sophisticated rhetorical composition, and in which the close study of specific literary texts was central.“⁴ Dieser literarische Konservatismus fördert in der Spätantike die Herausbildung einer „culture frozen in the past with little attention devoted to contemporary authors and issues“.⁵ Da die Ausbildung der Oberschicht, welche auf der Grundlage der literarischen Traditionen

1 Calasso (1988) 51.

2 Vgl. Kennedy (1999) 7 – 11. – Homer diente nicht nur als Referenzautor für das Erlernen von Lesen und Schreiben in der Elementarschule, sondern nahm auch einen besonderen Platz im Kanon der Schulautoren in der Rhetorikausbildung des griechischen Ostens ein, vgl. Cribiore (2001) 194 – 197.

3 Zum spätantiken Schul- und Bildungswesen vgl. Jones A. H. M. (1986) Bd. 2, 986 – 1012; Bowersock u. a. (1999) 421 – 423.

4 Scourfield (2007) 5.

5 Cribiore (2001) 247.

der vergangenen Jahrhunderte fußte, der Schlüssel zur Erlangung einer Stelle in der Administration des römischen Reiches darstellte,⁶ kommt der Rhetorik eine herausragende gesellschaftliche Funktion zu. Angehörige der sozialen Elite unterziehen sich in einem der regionalen oder überregionalen Bildungszentren der gleichen Ausbildung, ungeachtet ihrer Konfessionszugehörigkeit. Heiden wie Christen verfügen über den gleichen Bildungsstand, Persönlichkeiten der christlichen Kirche wie Basileios von Kaisareia oder Augustinus erhalten eine Ausbildung, die vergleichbar mit der des heidnischen Rhetors Libanios ist. Die Kirchenväter des lateinischen Westens und des griechischen Ostens legen mit ihren Schriften Zeugnis vom Einfluss der literarischen und kulturellen Errungenschaften der heidnischen Kultur(en) auf die neue Religion ab.⁷

Die *Dionysiaka* und somit auch die Ampelos-Episode sind Ergebnis dieser höchst konservativ ausgerichteten Bildungsgesellschaft, für die profunde Kenntnisse in der Rhetorik ein wesentlicher Teil ihrer Selbstidentifikation darstellten. Ein Überblick über die Forschungslage zur Rhetorik in den *Dionysiaka* (Kapitel 6.2) bildet die Grundlage für die anschließende Analyse der Ampelos-Episode und ihrer rhetorischen Darstellungsprinzipien (Kapitel 6.3, 6.4 und 6.5): Um Nonnos' poetische Qualität und Innovationsfreude auf dem Gebiet der rhetorischen Techniken zu veranschaulichen, wird die Umsetzung der rhetorischen Genera Synkrisis, Enkomion und Ekphrasis in den Büchern 10 – 12 beleuchtet. Ziel dieses Kapitels ist es zudem, Hinweise auf die Konzeption der *Dionysiaka* insgesamt zu erhalten und die Nutzung rhetorischer Prinzipien in den Kontext der spätantiken Gesellschaft des östlichen Mittelmeerraums einzuordnen. Außerdem soll der Blick auf die biographisch-prosopographischen Erzähllinien, für die der Dichter beim Genus Enkomion Anleihe nimmt, das spätantike Literaturschaffen insgesamt charakterisieren.⁸ Dabei sollen die Musterbilder der rhetorischen Genera in den Progymnasmata an keiner Stelle im Sinne direkter Quellentexte für Nonnos, sondern vielmehr als Inspirationsquelle für seine eigene literarische Schaffenskraft verstanden werden.

Die städtischen Zentren des östlichen Mittelmeerraums, in welchen in der Spätantike höhere rhetorische Bildung gelehrt wird, Athen, Alexandria, Antiochia, Aphrodisias, Gaza und Konstantinopel, bringen die wichtigsten Repräsentanten spätantiker Literatur hervor.⁹ Mit Alexandria verfügt auch Ägypten über ein überregional bedeutendes Bildungszentrum, in dem heidnische und christliche Literaten,

6 Vgl. Marrou (1948) 120 – 122; Bowman (1996) 140; Criore (2001) 249; Liebeschuetz (2001) 223 f.; Criore (2007) 197 – 199.

7 Vgl. Liebeschuetz (1996) 75: „In the late Roman world as under the earlier Empire it was literary education more than origin that distinguished the gentleman, the person thought worthy of posts of distinction in city or empire. It was the religion of rhetoric which united the ruling groups of the empire“; vgl. auch Cameron Averil (2006) 19; zum Verhältnis der Christen zur heidnischen Bildung allgemein siehe Marrou (1948) 132 – 147; Gemeinhardt (2007).

8 Zur Bildhaftigkeit in den *Dionysiaka* siehe Roberts (1989) 56; Hernndez de la Fuente (2008) 36.

9 Vgl. Kennedy (1983) 149 – 179; Criore (2007) 30, 47 – 82; Criore (2007a) 54 – 57.

Verwaltungsbeamte und Kirchenmänner eine solide rhetorische Ausbildung erhalten.¹⁰ Neben der ägyptischen Hauptstadt stellen auch die weiter nilaufwärts gelegenen Städte Aphrodito, Antinoopolis und Panopolis wesentliche regionale Zentren antiker Bildung dar, wobei für Panopolis auf die Existenz einer Bibliothek geschlossen werden kann, die über griechische, lateinische und koptische Texte verfügte, ebenso auf die einer Rhetorenschule, was die Herkunft mehrerer literarischer Persönlichkeiten im 5. und 6. Jh. n. Chr. aus dieser Stadt erklärt.¹¹

Worauf stützen nun die Rhetorenschulen der Spätantike ihren Unterricht? Welche Fähigkeiten und Fertigkeiten werden dem Zielpublikum vermittelt? Der Anspruch eines jeden Studenten der Rhetorik in der Spätantike ist es, rhetorische Mittel und Fertigkeiten in der beruflichen Praxis anwenden zu können, Lehrziele, die nicht nur den Erwerb von traditionellen, heidnischen Inhalten umfassen, sondern auch den Erwerb des gesellschaftlichen Codes dieser Elite mit einschließen. Am Beginn des Rhetorikstudiums steht die Einübung rhetorischer Muster und unterschiedlicher Redetypen unter strenger Einhaltung festgelegter und vorgegebener Kompositionsprinzipien auf der Grundlage schematisierter Übungen, der sog. Progymnasmata.¹² Spätestens ab dem 1. Jh. n. Chr. werden Studenten in einzelnen, klar definierten Trainingseinheiten mit Thema, Form und Aufbau standardisierter rhetorischer Gattungen vertraut gemacht: „They learned a highly structured, approved way of narrating, amplifying, describing, praising, criticizing, comparing, proving, and refuting something.“¹³ Die einzelnen rhetorischen Genera und deren Aufbauprinzipien sind in den Handbüchern zur rhetorischen Praxis der kaiserzeitlichen Autoren Theon, Ps.-Hermogenes, Aphthonios und Nikolaos tradiert, Muster-Progymnasmata sind außerdem vom einflussreichen Rhetoriklehrer Libanios aus Antiochia erhalten.¹⁴ Im 4. Jh. n. Chr., der Blütezeit der rhetorischen Prosa, gehören Persönlichkeiten wie Himerios aus Athen, Libanios aus Antiochia oder Themistios aus Konstantinopel zu den Angesehensten ihrer Zunft, im 5. und 6. Jh. n. Chr. setzen die Vertreter der sog. Schule von Gaza, darunter Chorikios, Prokopios und Aeneas von Gaza, die lebendige rhetorische Tradition fort.¹⁵

10 Vgl. Cameron Averil (2012) 130–134.

11 Außer Nonnos sind dies z. B. der Dichter und Philosoph Kyros von Panopolis und der Alchemist Zosimos von Panopolis. Zu Ägypten als Zentrum der griechischen Literatur und des spätantiken Philhellenismus siehe Bagnall (1993) 99–105, 251–260; Cribiore (2007a) 58–62; zum Dichter Dioskoros von Aphrodito, der sich von der Sprache des Nonnos inspirieren ließ, siehe Fournet (1999); Dijkstra (2003); Fournet (2003a); MacCoull (2003); Capra (2012).

12 Vgl. Viljamaa (1968) 13 f.; Kennedy (1983) 25, 53–69; Kennedy (1984) 22 f.; Kennedy (1994) 202–228; Swain (1996) 28, 90 f.; Kennedy (1999) 26–28; Cribiore (2001) 221–244; Miguélez Cavero (2008) 264 f.; Webb (2009) 14, 39–48.

13 Kennedy (1999) 27.

14 Vgl. Cribiore (2007) 144 f.; Gibson (2008).

15 Zur Schule von Gaza siehe Downey (1958); Downey (1969) 95; Kennedy (1983) 169–176; Kennedy (1994) 242–255, 271; Ciccolella (2000) 118–126; Ashkenazi (2004).

Die rhetorischen Paradeigmata dienen nicht nur dem ausgebildeten Rhetor, sondern allen Literaturschaffenden zur Intensivierung und Steigerung der Aussage ihrer Texte¹⁶ und finden sich daher nicht nur in Werken rhetorischer Prosa, sondern in sämtlichen literarischen Gattungen. George Kennedy spricht in diesem Zusammenhang von einer „tendency of the teaching of rhetoric itself to slip from exposition of an art of public address to techniques of literary composition“.¹⁷ Die Rhetorik wird als geschlossenes literarisches Genus aufgebrochen und greift auf andere Gattungen über, ihr Einfluss, insbesondere ihrer epideiktischen Formen, gilt auch für die spätantike Dichtung, die sich im 5. und 6. Jh. n. Chr. großer Popularität erfreut und die der noch im 4. Jh. n. Chr. favorisierten rhetorischen Prosa allmählich den Rang ablauft.¹⁸ Aus der Tatsache, dass beide, Rhetoren und Dichter, dieselbe Schul- und Studienausbildung durchlaufen, ergibt sich die Bedeutung rhetorischer Gesetzmäßigkeiten für alle literarischen Gattungen: Rhetorik und Dichtung folgen oftmals denselben rhythmischen, stilistischen und kompositorischen Regeln,¹⁹ sodass insbesondere die spätantike und frühbyzantinische Kleindichtung sich rhetorischer Stilmittel und Ausdrucksformen bedient. Für Dichter wie Johannes Geometres sind Komposita, Asyndeta, Allegorien, Sprachbilder, der Einsatz von Partizipien und dergleichen die Grundlagen ihres dichterischen Schaffens; Standardthemen wie Frühling und Vegetation oder rhetorische Mittel wie Ekphrasis, Ethopoie, Epithalamium und Enkomion begegnen allenthalben,²⁰ sodass von einer regelrechten „retorizzazione“²¹ der spätantiken Dichtung gesprochen werden muss. Umgekehrt bedienen sich heidnische Rhetoren auch poetischer Darstellungsmittel, etwa mythischer *exempla*, wie sie für das Epos konstitutiv sind,²² und auch ihre christlichen Pendanten operieren mit rhetorischen Gestaltungsprinzipien, etwa im Genus der Biblepik, das im Griechischen insbesondere durch die *Paraphrase* des Nonnos greifbar wird.²³

16 Vgl. Kennedy (1999) 27: „Progymnasmata are important for the study of Greek and Latin literature of the Hellenistic and Roman periods in that the exercises often supplied writers with structural units in their works and with techniques of amplification.“ – Zum Verhältnis von Dichtung und Rhetorik allgemein siehe Webb (1997a).

17 Kennedy (1983) 17 f.

18 Vgl. Viljamaa (1968) 10–36.

19 Vgl. Kennedy (1983) 28; Thomas u. Webb (1994) 20; Kennedy (1999) 135 f.

20 Vgl. Ciccoletta (2000) XXXIV, LV–LXI. – Auch in der byzantinischen Poesie finden sich Beispiele für die Verarbeitung dieser Gattungen, z. B. in den Ekphrasen und Enkomien des Johannes Geometres im 10. Jh.; zu Johannes Geometres vgl. Littlewood (1972); van Opstall (2008).

21 Agosti (2005) 35.

22 Vgl. Criatore (2007) 161 f.

23 Zur literarischen Verfahrensweise der Biblepik vgl. ausführlich Roberts (1985) 5–36; für die Übernahme rhetorischer Techniken in Nonnos' *Paraphrase* siehe Golega (1930) 92–98.

6.2 Rhetorik in den *Dionysiaka* – ein Forschungsüberblick

Die Anwendung eines ganz bestimmten rhetorischen Elements in der Ampelos-Episode hat als Erster Georg Wild herausgearbeitet: In einem Überblick über die Gleichnisse bei Nonnos nennt er auch die für Ampelos vorgebrachten mythischen Vergleichsfiguren wie etwa Narkissos, Hylas oder Ganymed.²⁴ Während Wild den Rahmen der epischen Gleichnisse nicht verlässt und nirgendwo explizit von der rhetorischen Kategorie der Synkrisis spricht, stellt die Forschung zu Beginn des 20. Jhs. erstmals die Verbindung zwischen Nonnos und verschiedenen rhetorischen Techniken her: Viktor Stegemann liefert zusätzlich zu seiner kosmologischen Interpretation des Epos auch einen tabellarischen Überblick über den Aufbau der *Dionysiaka* und bringt diesen mit dem Schema des βασιλικὸς λόγος des Menander Rhetor in Verbindung,²⁵ wonach wie für Alexander den Großen auch für Dionysos ein mythischer βίος zu rekonstruieren sei. Auch Hans Gerstinger greift die Enkomion-Theorie auf, stellt diese aber auf eine breitere Basis, indem er nicht ausschließlich Menander Rhetor, sondern das Genus der Progymnasmata als solches der Konzeption der *Dionysiaka* zugrunde legt.²⁶ Der enkomiasische Zug äußert sich demzufolge in den großen Kompositionslinien des Epos, in denen der Dichter chronologisch von der Geburt bis zur Apotheose des Dionysos verfährt und es sich zum Ziel macht, Dionysos' Entwicklung und Werdengang bis zur Aufnahme in den Olymp darzustellen. Das Enkomion sieht Gerstinger als nur eines von mehreren kompositorischen Konzepten der *Dionysiaka*, eine Ansicht, der sich in der Folge auch Helmut Haidacher, Gennaro D'Ippolito und Barbara Abel-Wilmanns anschließen.²⁷ Im Rahmen seines Quellenstudiums zu den *Dionysiaka* geht Helmut Haidacher auch auf den Einfluss der Rhetorik ein: Nonnos, der Dionysos' Geschichte nach dem Schema des rhetorischen Enkomions erzähle, bediene sich innerhalb dieses narrativen Rahmens vor allem ekphrastischer Elemente und füge ebenfalls rhetorisch durchkomponierte direkte Reden ein. D'Ippolito arbeitet zudem heraus, dass das Enkomion neben anderen Gattungen wie etwa dem Epyllion für den Aufbau des Epos bestimmend sei. Einen Schwenk zurück zu Stegemann vollzieht Edward Lasky, wenn er den βασιλικὸς λόγος als kompositorische Hauptlinie und Schlüssel zum Verständnis der *Dionysiaka* wertet:²⁸ Zunächst sei die gesamte Ampelos-Episode im Rahmen des Enkomions auf Dionysos als Jugendgeschichte des Gottes zu

²⁴ Vgl. Wild (1885–1886) 13, 31, 33, 41.

²⁵ Stegemann (1930) 209–230; vgl. auch Bogner (1934) 327. – Gegen die Überbetonung der Enkomion-Theorie durch Stegemann sprechen sich seine Zeitgenossen Paul Collart und Rudolf Keydell aus, Collart (1930) 275 f.; Keydell (1936) 909 f.

²⁶ Vgl. Gerstinger (1943–1947) 78–81.

²⁷ Vgl. Haidacher (1949) 3, 5, 87–92; D'Ippolito (1964) 53, 91–93; Abel-Wilmanns (1977) 51.

²⁸ Lasky (1978) 360 sieht das Schema des Enkomions als „unifying influence of the poem“. Zur Deutung der *Dionysiaka* als enkomiasisches Epos siehe auch Miguélez Caveró (2008) 355–370 und Trypanis (1981) 394, der das Werk als „a grand epic encomium“ bezeichnet.

verstehen:²⁹ „[...] we can see that the Ampelus episode is actually a dramatization and an extension of that portion of the encomium which is usually reserved for the ἐπιτηδεύματα.“³⁰ Des Weiteren zeige Dionysos in seinen Reden an Ampelos und Zeus (Nonn. *D.* 10,196–216, 292–320) seine persuasiven Qualitäten als Rhetor:³¹ „Using persuasion instead of force in his dalliance with the young satyr, Dionysus has made a choice which confers upon him the unique weapon of wine and which will alter the course of his mature deeds.“³²

Die allzu starke Gewichtung des Enkomions als alleiniger kompositorischer Kraft, wie sie in der älteren Nonnos-Forschung vertreten wurde, wird in aktuellen Studien, etwa von Robert Shorrock, David Hernández de la Fuente und Anna Maria Lasek, insofern wieder relativiert, als das Enkomion als einer von vielen Mosaiksteinen zum tieferen Verständnis der *Dionysiaka* gilt.³³ Insbesondere die kompositorischen Hauptlinien der ersten Bücher werden mittels des Enkomion-Schemas nachvollziehbar: In den Büchern 1–5 steht mit Kadmos, Harmonia und deren Nachkommen Dionysos' Familie im Zentrum, Buch 6 bringt mit Zagreus ebenfalls einen Vorfahren des Gottes, die Bücher 7–12 schildern Geburt, Kindheit und Jugend des künftigen Weingottes.³⁴ Auch für die übrigen Bücher lassen sich, wenngleich in geringerer Dichte, enkomiasische Züge festmachen, so etwa in den Indien-Kämpfen, die Dionysos' Leistungen im Krieg zeigen (Nonn. *D.* 13–40), und in der friedlichen Verbreitung des Weines in den Büchern 41–48.

Eine überzeugende Darstellung des Einflusses der Rhetorik auf die *Dionysiaka* gibt Laura Miguélez Cavero, die einige ausgewählte Reden der *Dionysiaka* den entsprechenden Progyrnasmata zuordnet und festhält, dass für Nonnos insbesondere deliberative und epideiktische Formen relevant seien.³⁵ Zudem stellt sie einen Bezug der Reden zur Erzähllinie der *Dionysiaka* fest, indem sie die Reden nicht isoliert vom Kontext des Erzählverlaufes, sondern stets auf diesen bezogen wissen will.³⁶ Miguélez Cavero bespricht insgesamt fünf Gattungen der Progyrnasmata – Diegesis (*narratio*), Ekphrasis, Paraphrase, Ethopoiie und Enkomion – und zeigt anhand ausgewählter Beispiele aus Triphiodor, Musaios, Kolluthos und Nonnos ihre dichterische Umsetzung.³⁷ Für die Ampelos-Episode konstatiert Miguélez Cavero, dass diese innerhalb des

29 Vgl. Lasky (1978) 359, 366; Miguélez Cavero (2008) 358 weist ähnlich wie Lasky auf die Funktion der Ampelos-Episode als Jugendgeschichte innerhalb des chronologisch ablaufenden Enkomions auf Dionysos hin.

30 Lasky (1978) 370.

31 Vgl. Lasky (1978) 367f.

32 Lasky (1978) 370.

33 Vgl. Shorrock (2001) 15f.; Hernández de la Fuente (2008) 31, 48; Lasek (2009) 134.

34 Vgl. Vian (1976) XXIII; Hernández de la Fuente (2008) 65.

35 Vgl. Miguélez Cavero (2008) 265; zur Definition der epideiktischen Rede als Festrede auf eine Person oder Personengruppe vgl. Kennedy (1983) 24; zum Enkomion allgemein siehe auch Miguélez Cavero (2008) 355–366.

36 Vgl. Miguélez Cavero (2008) 268f.

37 Vgl. Miguélez Cavero (2008) 264–370.

Enkomion-Schemas einen Abschluss der Jugenderzählung des Dionysos bilde und dass der zukünftige Gott mit seiner ersten Liebe konfrontiert und mit seinem wichtigsten Attribut, dem Weinstock, ausgestattet werde;³⁸ die Ampelos-Episode sei in ihrer Gesamtkonzeption Teil der rhetorischen Standardübung Enkomion. Auf die rhetorischen Elemente, die in der Episode selbst zu finden sind, nimmt Miguélez Cavero nur am Rande Bezug und zeigt mit der Analyse der Ate-Rede (Nonn. *D.* 11,118–154) exemplarisch den Einfluss des rhetorischen Genus der Diegesis auf die mythisch-narrativen Passagen.³⁹ Auch Gianfranco Agosti und Domenico Accorinti heben die Bedeutung ekphrastischer Partien hervor, durch die sich Nonnos vom klassisch-homerischen Epos absetzt.⁴⁰ Die Dominanz des Deskriptiven wird zum charakteristischen Stilmerkmal des spätantiken Epos erkoren, das gänzlich anderen narrativen Gesetzmäßigkeiten gehorcht als das homerische Epos und sich in vielen einzelnen Aspekten eng an hellenistischen Traditionen orientiert.⁴¹

Die angeführten Arbeiten bieten entweder eine Auswahl einzelner Aspekte der Rhetorik in der Ampelos-Episode oder liefern oft lediglich generalisierende Feststellungen für das ganze Epos. Ziel der folgenden Ausführungen ist die Darstellung und Analyse der rhetorischen Elemente der Ampelos-Episode in ihrer Gesamtheit, indem insbesondere der Frage nachgegangen wird, auf welche Weise Nonnos die rhetorischen Gattungen Synkrisis, Enkomion und Ekphrasis für seine Ampelos-Episode fruchtbar macht und mit einer festen narrativen Funktion versieht. Aufgezeigt wird die erzählerische Dynamik der rhetorischen Ausdrucksformen und ihre Einpassung in den Erzählverlauf der Episode. Die Ergebnisse der Untersuchung werden in einen größeren kompositorischen Kontext gesetzt und sollen zu einem besseren Verständnis der Komposition der *Dionysiaka* insgesamt beitragen.

38 Vgl. Miguélez Cavero (2008) 358.

39 Vgl. Miguélez Cavero (2008) 281f.; nicht besprochen werden von Miguélez Cavero die übrigen zahlreichen Figurenreden der Ampelos-Episode (z. B. Nonn. *D.* 10,196–216; 11,7–42, 74–80; 12,207–289). – Miguélez Cavero (2008) 170–172 verweist außerdem auf den Einfluss anderer Genera auf die Ampelos-Episode wie z. B. der Epigrammatik; von den insgesamt sechs Epitaphien in den *Dionysiaka* ist mit dem Grabgedicht auf Karpos (Nonn. *D.* 11,475f.) auch eines in der Ampelos-Episode zu finden.

40 Vgl. Agosti (1995); Agosti (2008) 18; Accorinti (2009) 93–95; Agosti (2009) 110–113; außerdem Braden (1978) 72f.

41 So etwa Miguélez Cavero (2008) 268: „The presence of narrative in late antique epic is very restricted, due to its progressive slide towards description [...]“. – Die Literatur zur Ekphrasis und zum Einfluss des Deskriptiven in Spätantike und Mittelalter ist umfangreich, siehe etwa Byre (1976); Maguire (1981) 22f.; Hebert (1983); Garzya (1984) 29–33; Roberts (1989) 38–44; Manakidou (1993); Goldhill u. Osborne (1994); Graf (1995); Boeder (1996), bes. 28–45; Andersen (2001); Elsner (2002a); Gigli Piccardi (2003) 24–26; Wandhoff (2003) 1–11; Arnulf (2004); Hose (2004) 10f.; Green (2006) 55f.; Ratkowitzsch (2006); Labarre (2009); Vavřínek u. a. (2011).

6.3 Die Synkrisis

Der ansonsten in der mythisch-literarischen Tradition kaum greifbare Satyr Ampelos erhält seine Charakterzeichnung zu einem erheblichen Teil aus dem Vergleich mit anderen prominenteren Figuren des antiken Mythos.⁴² Hierbei bietet Nonnos regelrechte Mythenkataloge auf, in denen jugendliche Göttergeliebte Ampelos als Spiegelbild dienen.⁴³ Aussehen, Eigenschaften und Schicksal des Knaben sind von Nonnos jedoch nicht bloß aus vorhandenen Traditionen geschöpft, der Satyr und Liebling des Dionysos wird vielmehr in den unmittelbaren erzählerischen Kontext eingebunden, die Etablierung von Wein und dionysischem Kult ist das Ziel der Episode.

Das übermäßige Aufgebot an Vergleichsfiguren für Ampelos ist auffällig, keine andere Figur in den *Dionysiaka* wird so sehr über andere Figuren definiert, und dennoch ist eine derartige literarische Technik der Profilierung durch Vergleich keineswegs neu, ist doch die Synkrisis ein geschätztes rhetorisches Genus. Anleitungen zur Abfassung einer Synkrisis finden sich in den kaiserzeitlichen Progyrnasmata, etwa des Aphthonios (Aphth. *Prog.* 10,1):⁴⁴

Σύγκρισις ἐστὶ λόγος ἀνεξεταστικὸς ἐκ παραθέσεως συνάγων τῶ παραβαλλομένῳ τὸ μείζον. Δεῖ δὲ συγκρίνοντα ἢ καλὰ παραθεῖναι χρῆστοις ἢ φαῦλα φαύλοις ἢ χρηστὰ πονηροῖς ἢ μικρὰ παραθεῖναι τοῖς μείζοσι. Καὶ ὅλως ἡ σύγκρισις διπλοῦν ἐγκωμίον ἐστὶν ἢ ψόγος <ἢ λόγος> ἐξ ἐγκωμίου καὶ ψόγου συγκείμενος.

Die Synkrisis ist eine Rede, die in Form einer Gegenüberstellung etwas Großes in Vergrößerung mit einem Vergleichsgegenstand zusammenführt. Man muss bei der Gegenüberstellung Gutes mit Nützlichem, Schlechtes mit Schlechtem, Nützlichem mit Schlechtem oder Kleines mit Großem vergleichen. Und aufs Ganze gesehen ist die Synkrisis ein doppeltes Enkomion oder ein Psogos, der sich aus Lob und Tadel zusammensetzt.

Aufs Engste mit der Synkrisis sind Lob und Tadel verknüpft, wie Aphthonios festhält, der rhetorische Vergleich ist somit essentieller Bestandteil von Enkomion und Psogos.⁴⁵ Die Praxis der Synkrisis gelangt dort zum Einsatz, wo einer historischen oder

⁴² Vgl. Kap. 4.

⁴³ Vgl. Ganymed und Pelops in Dionysos' Bittrede an Zeus in Nonn. *D.* 10,256 – 263 sowie Hyakinthos und Atymnios in Dionysos' erster Klagerede in Nonn. *D.* 11,255 – 263.

⁴⁴ Text: Patillon (2008) 140f., Übersetzung die Vf.; vgl. auch Nicol. *Prog.* 59 – 63 Felten und Theon *Prog.* 9,1, demzufolge es sich dabei um den Vergleich von verschiedenen Personen, Gegenständen oder Abstrakta mit dem Zweck einer abschließenden Bewertung handelt. – Zur Definition von Synkrisis siehe auch Clark (1957) 198f.; Kennedy (1983) 25; Kennedy (1994) 205; Desbordes (1996) 134; Lausberg (2008) 333 – 335, 542f.; Miguélez Cavero (2010) 35 – 40.

⁴⁵ Die Synkrisis kommt auch in Epitaphien zum Einsatz, etwa in der Rede, die Themistios auf seinen verstorbenen Vater hält (Them. *Or.* 20): Der Vater wird je einer Persönlichkeit aus der athenischen Geschichte (Sokrates) und der Mythologie (Herakles) gegenübergestellt; der Vergleich dient dem Preis und der Huldigung des Vaters und ist zugleich Repräsentation paganer Gelehrsamkeit. Auch Himerios zeigt, dass er die rhetorische Technik der Synkrisis beherrscht: In einer Rede auf den Geburtstag eines Freundes findet sich eine Synkrisis mythischer Figuren (Him. *Or.* 44,4); siehe auch die zahlreichen

mythischen Person oder aber auch einem göttlichen Prinzip Fürsprache gewährt werden soll. Auch Nonnos stellt sich in diese Tradition und macht sich die Synkrisis für seine *Dionysiaka* vielfach zunutze, indem er sie immer dann einsetzt, wenn der Protagonist Dionysos gegenüber anderen Göttern abgesetzt und positiv hervorgehoben oder aber die schicksalshafte Verwandlung des Ampelos in einen Weinstock effektivoll in Szene gesetzt werden soll.

Sinnbilder für die dionysische Wirkkraft, die im Rahmen der Ampelos-Episode zum ersten Mal direkt und unvermittelt in Erscheinung tritt, sind der Weinstock und das daraus gewonnene Getränk, der Wein. Beide präsentiert der Dichter auf der Grundlage einer Reihe von Synkrisen mit anderen göttlichen Pflanzen und Kulturprodukten des Mythos in der Absicht, die dionysische Pflanze als in allen Punkten überlegen zu stilisieren. Den Kern dieser rhetorischen Linie bildet Dionysos' letzte Rede im 12. Buch, wo er Ampelos mit den Geliebten Apolls, die Weinrebe mit anderen Kulturpflanzen sowie sich selbst mit anderen Göttern vergleicht (Nonn. *D.* 12,207–289).⁴⁶ Die übrigen Blumen und Nutzpflanzen werden am Weinstock gemessen und für minderwertig befunden: Lorbeer und Hyazinthe bringen nur ungenießbare Früchte hervor (οὐ φάγε δαφνήεντα καὶ οὐ πίνε ἐξ ὑακίνθου [Nonn. *D.* 12,209]), aus der Getreideähre ist ebenso wenig Saft zu gewinnen (οὐ στάχυς ὠδίει γλυκερὸν ποτόν [210]) wie aus der Feige (νεκταρέω ποτε σῦκον ἐπιστάξαμι κυπέλλω [235]); Apfelsaft ist nicht geeignet, mit Wasser vermischt zu werden, und weder Rose noch Narzisse, Anemone, Lilie und Hyazinthe kommen den vielseitigen Qualitäten des Weines auch nur einigermaßen nahe (231–244).⁴⁷ Auf zwei rhetorische Fragen (Nonn. *D.* 12,224 f.) folgt eine katalogartige Aufzählung von als minderwertig klassifizierten Pflanzen, sprachlich wirkungsvoll in Szene gesetzt durch sechsfache Negation (οὐ, οὐκ und οὐχ [237–239]), wodurch die Weinpflanze als Königin des Pflanzenreichs sämtliche nützlichen und positiven Eigenschaften anderer Gewächse in sich vereint. Um die universelle Gültigkeit der neuen Pflanze zu akzentuieren, bedient sich Nonnos ferner eines Wort-

mythologischen und historischen *exempla* für den verstorbenen Prokopios in Chor. VIII (= *Or.* 7) Foerster u. Richtsteig, vgl. auch die Edition in Greco (2010) 57–81; siehe außerdem Stat. *silv.* 3,4, wo Earinus, ein Lieblingsknabe des Kaisers Domitian, mit anderen Schönlingen verglichen wird, vgl. Malamud (1989) 123 f. – Auch christliche Autoren bedienen sich paganer Beredsamkeit und wenden die Synkrisis an: So stellt sich etwa Gregor von Nazianz am Ende von *De spiritu sancto* die Frage, womit Gott verglichen werden könne (einem Auge, einer Quelle, einem Fluss, der Sonne und ihren Strahlen), um schließlich jegliche Vergleichsmöglichkeit zurückzuweisen und die Einzigartigkeit Gottes herauszustreichen, vgl. Gr. *Naz. or.* 31,31–33, bes. 31,31: Ὡς ἔγωγε πολλὰ διασκεψάμενος πρὸς ἑμαυτὸν τῆ φιλοπραγμοσύνῃ τοῦ νοῦ, καὶ πανταχόθεν τὸν λόγον εὐθύνας, καὶ ζητῶν εἰκόνα τινὰ τοῦ τοσοῦτου πράγματος, οὐκ ἔσχον ᾧτινι χρῆ τῶν κάτω τὴν θεῖαν φύσιν παραβαλεῖν, „Obwohl ich unter geistiger Anstrengung schon vieles für mich sorgfältig geprüft und nach allen Seiten hin logische Schlussfolgerungen gezogen habe, um ein Bild für diese so große Sache zu finden, habe ich nichts unter den irdischen Dingen gefunden, womit man die göttliche Natur vergleichen könnte“, und Gr. *Naz. or.* 31,33: Θεοῦ δὲ οὐδὲν πρεσβύτερον, ἢ ἢ τι τὸ τοῦτον κεκνηκός, „und es gibt nichts Älteres als Gott“, vgl. Kennedy (1983) 27.

⁴⁶ Vgl. Hollis (1994) 48 f.; Vian (1995) 255; Miguélez Caveró (2010) 36.

⁴⁷ Für den griechischen Text und die deutsche Übersetzung siehe S. 169–172.

spiels: Die Pronomina πᾶς und ὅλος wechseln sich mit εἷς ab (πάντα und ἓν [Nonn. D. 12,241], πάντεσσι und εἰς μίαν [242], παντοίοις [243], ὅλην [244]), der Vielheit und Heterogenität sämtlicher bisher bekannten Pflanzen stehen die in sich geschlossene Einheit und Homogenität der Weinpflanze gegenüber. Der Absolutheitsanspruch der Weinrebe geht mit Ampelos' herausragendem Status einher. Der Dichter spielt mit der Ambiguität der Ampelos-Figur, die zuerst Satyr, dann Pflanze ist, wenn er fünf Possessivpronomina für Ampelos nach seiner Metamorphose aufbietet, als ob dieser noch über seine ursprüngliche Satyr-Gestalt verfüge (σοῖς ἐρατοῖς πετάλοισιν [Nonn. D. 12,232], ὑμετέρων [...] Ἐρώτων [233], τεαῖς σταφυλῆσιν [237], σὸν ποτόν [240], τεὸν ἄνθος [244]).⁴⁸ In der Fusion von Figur und Pflanze geht Nonnos noch einen Schritt weiter, indem er den in einen Weinstock verwandelten Ampelos als „Spross des Bakchos“ bezeichnet (ἔρνεϊ Βάκχου [Nonn. D. 12,239]) und die Relevanz der soeben erfolgten Metamorphose für die menschliche Zivilisation durch den prophetischen Grundtenor der Passage hervorkehrt, der durch die Futur- und Optativ-Formen erzeugt wird: κεράσω (234), ἐπιστάξαιμι (235), δεδέξεται und ἔσται (241), ἴξεται (242), κοσμήσει (244).

Nonnos wird der Funktion der Synkrisis insofern in vollem Umfang gerecht, als er diese in der Ampelos-Episode in den Dienst des Enkomions stellt.⁴⁹ Die Vergleiche der verschiedenen Kulturpflanzen mit dem Wein haben das Ziel, Dionysos und seine göttliche Allmacht zu würdigen.⁵⁰ Die Synkrisis der Pflanzen bildet den Ausgangspunkt für die Verortung des neuen Gottes in der Welt: So wie der Wein den Gipfel des floralen Panoptikums beschreibt, ist Dionysos über die anderen Götter zu stellen. In diesem Sinne schließt Nonnos in den Versen Nonn. D. 12,245 – 269 Synkrisis zwischen dem Weingott, Apoll, Ares, Demeter und Athene an, in die er die entsprechenden Pflanzen einflieht.

6.4 Das Enkomion

Enkomion und Panegyrik gehören bis in die Spätantike und darüber hinaus zu den beliebtesten rhetorischen Genera,⁵¹ Enkomiaстик ist fester Bestandteil des spätantiken und byzantinischen Kaiserkultes sowie der Verehrung kaiserlicher Honoratioren, zum

⁴⁸ Vgl. Vian (1995) 255.

⁴⁹ Men. Rh. 2,372,21 – 25 empfiehlt der rhetorischen Emphase wegen, alle Elemente des βασιλικὸς λόγος mit einer Synkrisis zu versehen, vgl. Miguélez Caveró (2010) 35.

⁵⁰ Dass ein Gott und die ihm zugeschriebene Pflanze Gegenstand einer Synkrisis sein können, wird schon in den Progymnasmata festgehalten: Ps.-Hermogenes bemerkt, dass bei der Synkrisis von Pflanzen sämtliche Vor- und Nachteile, ihre Früchte, die Orte, an denen sie wachsen, und insbesondere die zugehörigen Gottheiten als Vergleichspunkte dienen können; vgl. Hermog. Prog. 8,3: Ὅμοίως δὲ εἰ καὶ φυτὰ συγκρίνοις, ἀντεξετάσεις τοὺς δόντας θεοῦς, τοὺς τόπους, ἐν οἷς φύεται, τὸ ἡμέρον, τὴν χρεῖαν τῶν καρπῶν καὶ τὰ ἐξῆς.

⁵¹ Vgl. den Sammelband Whitby (1998) sowie Cameron Alan (2007) 31 und Webb (2009) 135.

Beispiel in den Dichtungen des Claudius Claudianus. Rhetorische Übungsstücke, wie sie etwa auch in den Progymnasmata des Libanios zu finden sind,⁵² gelangen auch in der spätantiken Dichtung vermehrt zur Anwendung, in der das traditionelle mythische Epos um enkomiastische Elemente erweitert wird. Epische Enkomien oder enkomiastische Epen sind meist nur indirekt oder durch Fragmente bezeugt,⁵³ der Überlieferung in den Papyri zufolge genoss die Gattung des Vers-Enkomions in Ägypten jedoch besondere Beliebtheit.⁵⁴ Als Musterbild für die Anlage eines Enkomions gilt die zweite Abhandlung Menander Rhetors, in der die für einen βασιλικὸς λόγος obligatorischen Kompositionselemente erläutert werden⁵⁵ – Proömion, Abstammung und Heimat, Geburt, Aussehen, Erziehung und Bildung, Charaktereigenschaften, Taten und Leistungen in Krieg und Frieden sowie ein Epilog mit positiven Zukunftsaussichten –, wobei nicht nur Personen, sondern auch Tiere und Pflanzen sowie Gegenstände, Orte und Zeiten Lob erfahren können.

Wesentlich zum Verständnis der Umsetzung rhetorischer Prinzipien in der spätantiken Dichtung ist zudem die Herausbildung eigener enkomiastischer Literaturformen in der Dichtung selbst: Das Prosa-Enkomion der Sophistik des 5. Jhs. v. Chr. findet seine Entsprechung in der frühgriechischen Poesie eines Bakchylides oder Simonides sowie in den Epinikien Pindars.⁵⁶ Die Systematisierung und Strukturierung enkomiastischer Elemente in der sophistischen Prosa hat die Herausbildung eines eigenen Genus zum Ergebnis, das seinerseits wiederum auf andere Literaturgattungen Einfluss nimmt. Mit dem Aufkommen der Sophistik ermöglicht die Breitenwirkung rhetorischer Prosa-Enkomien ihrerseits einen Transfer der Kategorie Enkomion in die Dichtung und zeugt von der gegenseitigen Beeinflussung beider Gattungen.

Vor diesem Hintergrund muss die Verarbeitung des Genus Enkomion durch Nonnos von Panopolis in den *Dionysiaka* gesehen werden. Der Dichter erzählt die Lebensgeschichte und den kontinuierlichen Aufstieg des Weingottes, wobei einzelne Stationen seines Wirkens thematischen Rubriken des Enkomions zugeordnet werden können, ohne jedoch das Enkomion-Schema, wie es Menander Rhetor bietet, zur Gänze umzusetzen. Er verfährt vielmehr äußerst selektiv und wendet lediglich einzelne dem Genus Enkomion zuzurechnende Elemente an, stets mit der Absicht, den Protagonisten seines Werkes in Szene zu setzen. Innerhalb des groß angelegten Enkomions auf Dionysos erfüllt auch die Ampelos-Episode ihren narrativen Zweck: In der

52 Neben Enkomien und Psogoi auf mythische und historische Figuren wie Diomedes, Odysseus und Demosthenes finden sich in den Progymnasmata des Libanios auch solche auf abstrakte Begriffe wie die Gerechtigkeit oder auf Sachverhalte und Tätigkeiten aus dem Alltagsleben wie die Landwirtschaft und das Nutztier Rind, vgl. Gibson (2008) 195–319.

53 Vgl. die Edition der erhaltenen Fragmente durch Heitsch (1961) und Heitsch (1964), außerdem Trypanis (1981) 398.

54 Vgl. Cribiore (2001) 229 f.

55 Men. Rh. 2,368–377; vgl. Clark (1957) 194–198; Viljamaa (1968) 98 f.; Pernot (1993) 134–178; Kennedy (1994) 205; Andersen (2001) 246; Cribiore (2001) 228 f.

56 Vgl. Bergk (1883) 169–171; RE V/2, 2581–2583; Trypanis (1981) 397.

Biographie des Gottes handelt es sich um sein erstes Wirken als jugendlicher Gott, die Bücher 10–12 stellen folglich eine Schlüsselpassage im Epos dar, in der Dionysos erstmals zusammen mit seinem Hauptattribut, dem Wein, in Erscheinung tritt und eine signifikante Entwicklung zu einem allgemein anerkannten Gott erfährt.

Die Affinität der Ampelos-Episode zum Genus Enkomion wird im Folgenden anhand ausgewählter Passagen, insbesondere der Reden der Schicksalsgöttin Atropos (Nonn. *D.* 12,142–171) und des Dionysos (207–289), diskutiert. Beide, Atropos und Dionysos, halten einen Lobpreis auf den verstorbenen Satyrn, auf die neue Pflanze sowie auf den Weingott selbst. Dargestellt wird die Art und Weise, wie Nonnos das Enkomion-Schema in der Mikrostruktur seines Epos anwendet, welcher sprachlicher Elemente er sich bedient und welches narrative Ziel er mit der Aufnahme dieses Genus verfolgt.

Ein Enkomion auf Ampelos

Als feststehende Grundschemata für das Enkomion finden sich in den kaiserzeitlichen Progymnasmata folgende Rubriken: Abstammung und Familie, Erziehung, Aussehen, Leistungen sowie gegebenenfalls auch die Todesumstände.⁵⁷ Die erste Figur, auf die in der Ampelos-Episode eines dieser Elemente angewandt wird, ist Ampelos selbst, dessen φύσις anlässlich seines ersten Auftritts im Epos beschrieben wird (Nonn. *D.* 10,175–192).⁵⁸ Der „Spross der Eroten“ (ἔρνος Ἐρώτων [Nonn. *D.* 10,178]) wird, wie es der literarischen Konvention entspricht, vom Kopf bis zu den Füßen beschrieben: Kinn, Wangen, Haar, Rücken, Hals, Mund, Stimme, Gliedmaßen, Füße und als Nachtrag die Augen. Besonders hervorgehoben werden die Schönheit des Gesichts – die zarte Röte von Kinn und Mund – sowie das Strahlen der Gliedmaßen, Füße und Augen. Ampelos ist hier ganz sterblicher Satyr, Dionysos' auserwählter Begleiter, der sich von den anderen durch seine körperlichen Vorzüge abhebt und dessen erotische Ausstrahlung Dionysos wie ein Blitz trifft. Die lobenden Worte, die Ampelos für sein Aussehen erhält, setzen die Liebesgeschichte zwischen dem Gott und seinem Liebessatyrn in Gang. Die Ampelos-Episode verspricht an dieser Stelle insofern ein Stück erotische Literatur zu werden, als es sich bei der Figurenbeschreibung um einen gängigen Topos der erotischen Dichtung und der Romanliteratur handelt.⁵⁹ Die folgenden Ereignisse bis zu den sportlichen Wettkämpfen erfüllen diese Erwartung, da Dionysos sogar Ampelos' negativen Eigenschaften etwas Positives abgewinnt (Nonn. *D.* 10,267–269) und da das gesteigerte Interesse des Gottes die Eifersucht eines Konkurrenten schürt (278–289). Mit diesem Porträt nimmt Nonnos nicht nur die erotische

⁵⁷ Vgl. Aphth. *Prog.* 8; Hermog. *Prog.* 7; Nicol. *Prog.* 47–58 Felten; siehe auch Pernot (1993) 148; zur Rubrik Aussehen auch Men. *Rh.* 2,371,14–17; Nicol. *Prog.* 50,7 Felten; Pernot (1993) 159–161.

⁵⁸ Zu Ampelos' Porträt siehe Kap. 3.3.

⁵⁹ Vgl. z. B. das Porträt Leukippes in Ach. *Tat.* 1,4; zum Einfluss des Romans auf Nonnos siehe Kap. 5.4.

Literatur in die *Dionysiaka* auf, sondern arbeitet mit dem Lob der Weinpflanze auch auf das narrative Ziel seiner Ampelos-Episode hin. In der Ekphrasis der Ampelos-Figur werden die Eigenschaften des späteren Getränks vorweggenommen: das Wort ἔρνος spiegelt die zukünftige Pflanze ebenso wider wie χρύσειον ἄνθος (Nonn. *D.* 10,181), βότρυες εἰλικόεντες (182) und die rote Farbe von Lippen und Rosen (στόματος ῥοδέοιο [188], ῥόδων ἐρυθθαίνετο λειμών [190]). Der Lobpreis der Gestalt des Satyrn wird zur Vorstufe des Lobpreises auf das neue Getränk.

Unmittelbar auf die Beschreibung seines Äußeren folgt ein weiterer Baustein des Enkomions auf Ampelos: In seiner ersten Rede in den *Dionysiaka* fragt Dionysos nach Ampelos' Herkunft, seinem γένος (Nonn. *D.* 10,193–216).⁶⁰ Die Antwort darauf wird nicht sofort gegeben, Dionysos entwickelt stattdessen aus der ursprünglichen Frage nach der Familie des Satyrn seine eigene Genealogie von Zeus her, die er zum Maßstab für seine Einschätzung bezüglich der Herkunft des Ampelos nimmt (Nonn. *D.* 10,208–211): Ampelos wird zunächst den sterblichen Satyrn zugeordnet (σὺ δὲ χθονίης ἀπὸ φύτλης / βουκεράων Σατύρων μινυῶριον αἶμα κομίζεις [208 f.]; βροτός [210]; μινυθαδῆς ἀπὸ φύτλης [212]), dann aber Dionysos zur Seite gestellt, Ampelos' göttliche Natur wird hervorgekehrt (οὐράνιον τεὸν εἶδος [211]) und Helios und Selene werden als seine Eltern vorgeschlagen (Ἡελίω σε λόχευσε παρευνηθεῖσα Σελήνη [214]). Ampelos' Schönheit, die durch den Vergleich mit verschiedenen Göttern zum Ausdruck gebracht wird (Nonn. *D.* 10,196–202), spreche zudem für sein göttliches Wesen. Beispiellos ist die von Nonnos konstatierte Abstammung des Ampelos von Helios und Selene.⁶¹ Auch hierin verfolgt der Dichter offenbar seinen eigenen Weg und wählt die potentiellen Eltern im Hinblick auf die Stilisierung des Satyrn als strahlende Schönheit, die Abstammung von den beiden Licht spendenden Gottheiten begründet die vorangegangene Glanz-Motivik.

Aufschlussreich für das Verständnis von Ampelos' γένος ist das Thema Blut am Ende der Dionysos-Rede, welches durch das dreimal gesetzte Wort αἶμα in den Mittelpunkt rückt. Das „kurzlebige Blut rinderhörniger Satyrn“ (βουκεράων Σατύρων μινυῶριον αἶμα [Nonn. *D.* 10,209]) bezieht sich auf Ampelos' sterbliche Natur, in Kontrast dazu steht „das olympische Blut des Lyaios“ (Ὀλύμπιον αἶμα Λυαίου [211]). Abermals wird Ampelos' Wesen thematisiert, wenn in Nonn. *D.* 10,213 wiederum von αἶμα die Rede ist (γινώσκω τεὸν αἶμα), diesmal jedoch mit der Betonung seiner göttlichen Natur. Das rote Blut, das in der Dionysos-Rede genannt wird, nimmt typologisch Ampelos' Metamorphose in die Weinpflanze sowie die Genese des Weines vorweg, das Genus Enkomion dient Nonnos hier als Verweis auf das narrative Ziel der Episode.⁶²

⁶⁰ Zu diesem Element des Enkomions vgl. Men. Rh. 2,370,9–28; zur Dionysos-Rede siehe auch Kröll (2014).

⁶¹ Zur ungewöhnlichen Verbindung von Helios und Selene vgl. Chrétien (1985) 145 Anm. ad 214; Gigli Piccardi (2003) 705f. Anm. ad 214–216.

⁶² Diese Stelle birgt einen weiteren wesentlichen Aspekt zum Verständnis der Ampelos-Episode: Den eigentlichen Kern bildet Dionysos' Selbstidentifikation als Zeussohn und somit die Bestätigung seines

Ebenso fester Bestandteil des Enkomions sind die πράξεις, die Taten und Leistungen der gepriesenen Person,⁶³ eine Rubrik, die Nonnos durch die Einfügung zweier katalogartiger Passagen mit den unterschiedlichen Tätigkeiten des Satyrn bedient (Nonn. D. 10,217–249; 11,99–112): Ampelos hält sich bevorzugt in der freien Natur auf und frönt der Jagd mit dionysischen Waffen wie Thyrsos und Narthex (καὶ νέος ἐκτὸς ἔην μεθέπων ἐλαφηβόλον ἄγρην [Nonn. D. 10,224]; Ἄλλ' ὅτε θύρσον ἄειρε καταντία λυσσάδος ἄρκτου / ἢ βριαρῶ νάρθηκι κατηκόντιζε λεαίνης [250 f.]; Ἐμπης δ' ἱμερόντι συνέμπορος ἦε κούρω / εἰς ὄρος, εἰς πλαταμῶνα, καὶ εἰς δρόμον ἠθάδος ἄγρης [11,99 f.]); er betätigt sich in musischen Disziplinen wie Gesang (εἰ μέλος ἔπλεκε κούρος [10,220]), Tanz (Εἰ δὲ βαθυσκάρθομοιο πόθου πεφορημένος οἴστρω / Ἄμπελος ὄρχηστῆρι ποδῶν ἐλελίζετο παλῶ [238 f.]), Trommeln (τύμπανα χερσὶν ἔτυπτε [223]), Aulos- (Εἰ θρασὺν αὐλὸν ἄειρε [230]) und Syrinxspiel (ἠΐθεος σύριζεν ἀήθεα Μοῦσαν ἀμείβων, / καὶ δονάκων συνέχευεν ὄλον μέλος [11,104 f.]). Nicht nur in Ampelos' Aktionen selbst sind die typisch dionysischen Kultelemente vorweggenommen, sondern auch die von Dionysos ob der Tätigkeiten seines Lieblings empfundene Freude verweist auf die Verbindung des Weingottes mit den dionysischen Kulthandlungen, welche ihm, so er einmal ein anerkannter Gott ist, von seinen Anhängern künftig entgegengebracht werden.⁶⁴

Die besonders enge Verquickung von Satyr, Wein und Gott zeigt sich auch auf dem Höhepunkt seiner πράξεις, dem dreifachen Sieg in den Wettspielen mit Dionysos (Nonn. D. 10,321–430; 11,1–55). Obwohl die Ausgangslage denkbar ungleich ist, gelingt der Sieg des Satyrn durch Dionysos' Wohlwollen und Eingreifen. Die physische Leistung des Satyrn wird relativiert durch die Aufbietung göttlicher Macht und Wirkkraft, der Lobpreis des Satyrn entwickelt sich zum Lobpreis der neuen Pflanze und des ihr zugehörigen Gottes.

Als letztes enkomiasstisches Element für Ampelos werden seine Todesumstände (τελευτή) sowie die Ereignisse nach seinem Tod (τὰ μετὰ τὴν τελευτήν) thematisiert.⁶⁵ Mit dem selbst verschuldeten Sturz vom Stier und der Verwandlung in eine Weinrebe (Nonn. D. 11,113–223) greift Nonnos das Genus des Epitaphios oder der *laudatio funebris* auf und gibt zusätzlich zur Darstellung der Todesumstände auch einen Ausblick auf die unmittelbare und fernere Zukunft des Betraueren.⁶⁶ Ampelos' Tod bildet

göttlichen Status; was zunächst als Teil eines Enkomions auf Ampelos beginnt, entwickelt sich sukzessive zu einem Hymnus auf den Gott. Nonnos schwankt in der Dionysos-Rede bewusst zwischen Enkomion und Hymnus, vgl. dazu S. 145 f.

⁶³ Vgl. Men. Rh. 2,372,12–2,376,24; Pernot (1993) 165–176.

⁶⁴ Bezeichnend für die Modulationen, die Nonnos am homerischen Epos vornimmt, ist der Einsatz der genannten dionysischen Attribute als Angriffs- und Verteidigungswaffen im Krieg gegen die Inder. Dionysos verzichtet auf die für das Epos typischen Waffen wie Schwert und Schild und erreicht stattdessen mit Weinranken und Wein eine gleichsam friedliche Eroberung Indiens, vgl. dazu Shorrock (2007) 390 f.

⁶⁵ Vgl. Pernot (1993) 176–178.

⁶⁶ Auch Menander Rhetor schlägt vor, als Epilog eines Enkomions einen Blick in die Zukunft zu gewähren; als positive Aspekte der Regierungszeit sollten insbesondere das Wohl der Städte und ihrer

keineswegs den Endpunkt des Enkomions, sondern wird um die anschließende Metamorphose und somit um den Ausblick auf das neue Zeitalter des Weines erweitert, der die Biographie des Satyrn beschließt und gleichzeitig die des Weines und seines Gottes eröffnet.

Ein Enkomion auf den Wein

Nonnos entwickelt aus dem anfänglichen Enkomion auf den Satyrn Ampelos ein Enkomion auf den Wein, indem er verteilt über die Bücher 10–12 wiederholt Kategorien des Enkomions auf die neue Pflanze anwendet. Damit stellt sich der Dichter in eine lange Tradition der Enkomien und Psogoi auf Pflanzen, die in der rhetorischen Prosa der Kaiserzeit fest verankert ist, so etwa bei Libanios in seinen Progymnasmata ein Enkomion auf die Dattelpalme und den Apfelbaum (Lib. *Prog. Enkom.* 9 Gibson): Neben dem bevorzugten Ort (Lib. *Prog. Enkom.* 9,2 Gibson) werden auch die zugehörigen Gottheiten (Lib. *Prog. Enkom.* 9,1 Gibson), das Aussehen der Pflanze (Lib. *Prog. Enkom.* 9,4–6 Gibson), die Zeit des Wachstums (Lib. *Prog. Enkom.* 9,3 Gibson), Anwendungsbereiche und Nutzen (Lib. *Prog. Enkom.* 9,7–9 Gibson) sowie in einer Synkrisis ihre jeweiligen Vor- und Nachteile genannt (Lib. *Prog. Enkom.* 9,10 Gibson). Auch die übrigen kaiserzeitlichen Progymnasmata schlagen vor, neben Personen, Zeiten, Orten, Tieren und Unbeseeltem auch Pflanzen zum Gegenstand von Enkomien zu machen.⁶⁷ Wesentliche Elemente bilden zudem die Synkrisis, die Vergleiche, die allenthalben angewandt werden können. Nicht nur bei Libanios, sondern auch bei anderen Rhetoren ist die Pflanzenwelt ein beliebter Gegenstand für Enkomien, etwa die Rose bei Aphthonios, der ein mythologisches Aition ihrer roten Farbe gestaltet (Aphth. *Prog.* 2,5), bei Prokopios von Gaza, der fünf seiner sieben Deklamationen damit schließt (Procop. *Gaz. Op.* I [= *Dial.* 1], *Op.* II [= *Dial.* 2], *Op.* IV [= *Ethop.* 1], *Op.* V [= *Ethop.* 2], *Op.* VI [= *Ethop.* 3]) und in einer die Rose selbst zum Thema macht (*Op.* III [= *Dial.* 3]), sowie auch bei Chorikios von Gaza (Chor. XVI [= *Dial.* 9] und XXXIX [= *Dial.* 24] Foerster u. Richtsteig).⁶⁸

Mit denselben Mitteln wie das Enkomion operiert auch der Psogos, die Invektive oder Tadelrede, die dasselbe Kompositionsschema aufweist und sich nur hinsichtlich

Einwohner, die Pflege der religiösen Kulte, das Fehlen jeglicher kriegerischer Aktivitäten und der Überfluss an Nahrungsmitteln hervorgehoben werden, eine abschließende Bitte um eine möglichst lange Herrschaftszeit sollte die Lobrede abrunden, vgl. Men. Rh. 2,377,9–30.

⁶⁷ So etwa Aphthonios: Ἐγκωμιαστέον δὲ πρόσωπά τε καὶ πράγματα, καιρούς τε καὶ τόπους, ἄλογα ζῶα καὶ πρὸς τούτοις φυτὰ (Aphth. *Prog.* 8,2). Vergleichbares ist auch bei Ps.-Hermogenes zu finden: Ἐγκωμιάζομεν δὲ καὶ πράγματα οἷον δικαιοσύνην καὶ ἄλογα ζῶα οἷον ἵππον, ἥδη δὲ καὶ φυτὰ καὶ ὄρη καὶ ποταμούς (Hermog. *Prog.* 7,1). Zudem liefert Hermogenes ein detailliertes Aufbauschema für ein Pflanzen-Enkomion (Hermog. *Prog.* 7,14): Lebensraum, zugehörige Gottheit, Kultivierung, Pflegeaufwand, Aussehen und Nützlichkeit; zu diesem Schema vgl. auch Pernot (1993) 238–249.

⁶⁸ Vgl. Ciccolella (2000) LVf.; zur Poetik der Ekphrasis bei Chorikios vgl. auch Greco (2007). – Für ein Enkomion auf die Rose siehe auch Ach. Tat. 2,1.

der vorgenommenen Wertung von der Lobrede unterscheidet. Besondere Charakteristika der Pflanze können im einen Fall zum Vor-, im anderen zum Nachteil ausgelegt werden. Ein weiteres Stück des Libanios, ein Psogos auf den Weinstock (Lib. *Prog. Invec.* 8 Gibson), ist für die Ampelos-Episode und die Umsetzung rhetorischer Techniken von besonderem Interesse, da dieselben Argumente der Lobrede nun für den Tadel verwendet werden: die kümmerliche Gestalt des Weinstocks (Lib. *Prog. Invec.* 8,3–5 Gibson), die verheerende Wirkung des Weines, der für Trunkenheit, Kriminalität, Revolten sowie Ineffizienz bei der Arbeit verantwortlich sei (Lib. *Prog. Invec.* 8,7–12 Gibson).⁶⁹ Als prominentes mythisches Beispiel dafür wird Ikarios genannt, der durch die unvorhersehbare Wirkung des Weines den Tod gefunden habe (Lib. *Prog. Invec.* 8,2 Gibson); zudem würden die aus der Pflanze gewonnenen Produkte keinesfalls den hohen Pflege- und Kultivierungsaufwand rechtfertigen (Lib. *Prog. Invec.* 8,6 Gibson), insbesondere im Vergleich mit dem bei weitem genügsameren und dennoch wertvolle Frucht hervorbringenden Ölbaum (Lib. *Prog. Invec.* 8,13 Gibson). Dass Nonnos mit der Anwendung des rhetorischen Genus Enkomion auf sein Werk kein Neuland beschreitet, wird auch aus dem Umgang mit rhetorischen Genera durch spätantike Dichter ersichtlich: So finden sich etwa in den anakreontischen Dichtungen des Johannes von Gaza (6. Jh. n. Chr.) zwei Enkomien auf den Frühling mit all seinen Vegetation hervorbringenden Kräften (Jo. *Gaz. anacr.* 4 und 5 Ciccolella [2000] 146–159)⁷⁰ und auch die Rosen-Gedichte des Georgios Grammatikos erklären Pflanzen zum Gegenstand des Lobes.⁷¹

Auch in den Büchern 10–12 der *Dionysiaka* bildet mit dem Weinstock eine Pflanze die narrative Leitlinie, wobei sich nirgendwo ein geschlossenes Schema des Enkomions findet, sondern Nonnos selektiv verfährt, einzelne Elemente auswählt und diese über die Ampelos-Episode verteilt. Neben bevorzugtem Lebensraum, Aussehen und Eigenschaften werden auch einzelne Anwendungsbereiche des Weines indirekt vorweggenommen: Das Spiel der Satyrn am und im Paktolos in Nonn. *D.* 10,139–174 beschreibt Heimat und künftigen Standort der Weinrebe und entspricht der ersten Rubrik, die Menander Rhetor nach dem Proömion empfiehlt (Men. *Rh.* 2,369,18–2,370,8). Die πατρίς des Weines, der lydische Fluss, bildet nicht nur den Rahmen für die Wasserspiele der Satyrn, sondern ist auch Ort für sämtliche Entwicklungen rund um Dionysos und Ampelos. Statt daran die Kategorie Familie und Abstammung anzuschließen, findet sich bei einem Enkomion auf Pflanzen ihr mythischer Erfinder, der meist mit der zugehörigen Gottheit gleichgesetzt wird. Die Provenienz des Weinstocks in der Ampelos-

⁶⁹ Vgl. τὰ γὰρ πλεῖστα τῶν ἀδικημάτων οἶνος ποιεῖ (Lib. *Prog. Invec.* 8,7 Gibson); ὄχλος δὲ εἰ μεθυσθεῖ, στάσεως ἂν ἐπιθυμήσειεν (Lib. *Prog. Invec.* 8,8 Gibson); στρατιῶται δὲ οἴνου γέμοντες εἰ συμπλακεῖεν τοῖς πολεμίοις, ῥᾶστοί εἰσι κρατηθῆναι (Lib. *Prog. Invec.* 8,9 Gibson).

⁷⁰ Johannes von Gaza ist insbesondere für seine Ekphrasis von Gemälden in Gaza bekannt, die eine *tabula mundi* mit 60 teils allegorischen Figuren wiedergeben, vgl. Gigli Piccardi (2011). – Enkomien und Psogoi auf den Wein finden sich auch in der Lobrede einer Platane auf eine an ihr emporwachsende Weinrebe in *AP* 9,231 sowie in einem Psogos auf eine noch unreif gepflückte Weintraube in *AP* 9,375.

⁷¹ Siehe [Georg. Gramm.] 1–6; Ciccolella (2000) 180–237.

Episode ist mit der Geburt aus dem Satyrn Ampelos und der Zuordnung zur dionysischen Sphäre klar definiert, das Enkomion des Satyrn mit der Beschreibung der rötlichen Farbe seiner Wangen und der traubenförmig fallenden Haarsträhnen wird zugleich ein Lob der künftigen Pflanze. Die Vorwegnahme der Eigenschaften der Weinpflanze in der Ampelos-Figur äußert sich zudem in der Ringkampfszene, in welcher Ampelos durch seine Ringergriffe das typische Wesen einer Kletterpflanze an den Tag legt (γαστέρα διχθαδίω μεσάτην μιτρώσατο δεσμῶ, / πλευρὰ περιθλίβων [Nonn. D. 10,369f.]). In der sportlichen Überlegenheit des Ampelos über seine Konkurrenten spiegelt sich die herausragende Stellung des Weines gegenüber anderen Pflanzen, und schließlich antizipiert Ampelos' Verbindung mit dem Fluss Paktolos die antike Gepflogenheit des Mischens von Wasser mit Wein.

Einen Höhepunkt erreicht das Enkomion auf die Weinrebe mit der Intervention der Moire Atropos, welche dem immer noch um Ampelos trauernden Dionysos den unsterblichen Ruhm des Satyrn und der aus ihm hervorgehenden Pflanze prophezeit, um ihm Trost zu spenden (Nonn. D. 12,138 – 172):

Τοῖα πόθῳ στενάχοντος ἀδακρύτου Διονύσου
 φρικτὰ μετετρέψαντο παλίλλυτα νήματα Μοῖραι·
 καὶ γόνον ἀχνυμένοιο παραιφραμένη Διονύσου 140
 Ἄτροπος ἐμπεδόμυθος ἀνήρυσεν ἔνθεον ὀμφήν·
 „Ζῶει τοι, Διόνυσε, τεὸς νέος, οὐδὲ περήσει
 πικρὸν ὕδωρ Ἀχέροντος· ἀκαμπέα δ' εὐρε τελέσσαι
 σὸς γόος ἀτρέπτου παλινάγρετα νήματα Μοίρης.
 Ἄμπελος οὐ τέθνηκε, καὶ εἰ θάνεν· ἱμερόεν γὰρ 145
 εἰς ποτόν, εἰς γλυκὺ νέκταρ ἐγὼ σέο κούρον ἀμείψω. –
 Τὸν μὲν ἐντροχάλου παλάμης βητάρμονι παλμῶ
 δόρπιον ἀρμονίην διδυμόθροος αὐλὸς ἀράσασαν
 ὑμνήσει, Φρύγα ρυθμὸν ἔχων ἢ Δωρίδα μολπήν·
 ἦέ μιν ἐν θυμέλῃσιν ἀνὴρ εὐρυθμὸς αἰεῖσει 150
 Ἀονίου καλάμοιο χέων Ἴσμηνιον ἠχώ
 ἦ ναέτης Μαραθῶνος. Ἀνεάξουσι δὲ Μοῦσαι
 Ἄμπελον ἱμερόεντα σὺν Ἀμπελόεντι Λυαίῳ. –
 Καὶ σκολιὴν πλοκάμοιο λιπῶν ὀφιδάδεα μίτρην
 στέμματα βοτρυόεντα περιπλέξεις σέο χαίτη, 155
 Φοίβῳ ζῆλον ἄγων, ὅτι πένθημα χειρὶ τιταίνει
 αἴλινα δενδρήεντα φιλοκλαύτων ὑακίνθων,
 καὶ σὺ ποτόν μεθέπεις, βροτέης ἄμπαυμα γενέθλης,
 νέκταρος οὐρανοῦ χθόνιον τύπον. Ἀνθεμόεν δὲ
 παιδὸς Ἀμυκλαίου τεὸς νέος εὐχος ἐλέγξει· 160
 εἰ δὲ πόλις κείνοιο μαχήμονα χαλκὸν αἰεῖρει,
 καὶ σέθεν ἠιθέοιο φεραυγέα πατρὶς ἀέξει
 ὑγρὸν ἐρευθομένης ποταμίδος ὄγκον ἐέρσης,
 χρυσῶ ὄλη κομώσασα, καὶ οὐ χαίρουσα σιδήρω·
 εἰ ποταμοῦ κελάδοντος ἀγάλλεται ἀμφὶ ῥέεθρῳ, 165
 φέρτερον Εὐρώταο πέλει Πακτώλιον ὕδωρ. –
 Ἄμπελε, πένθος ὄπασσας ἀπενθήτην Διονύσου,
 ὄφρα μελῖραθάμιγγος ἀεζομένου σέθεν οἴνου
 τερπωλὴν ὀπάσειας ὄλω τετράζυγι κόσμῳ

καὶ σπονδὴν μακάρεσσι καὶ εὐφροσύνην Διονύσω·
 Βάκχος ἀναξ δάκρυσε, βροτῶν ἴνα δάκρυα λύσῃ.“
 Ὡς φαμένη γνωτῆσι συνέμπορος ἔστιχε δαίμων.

So voll der Sehnsucht seufzte der tränenlose Dionysos. Da trennten die Moiren die schaurigen Schicksalsfäden wieder auf und wandten sie um. (140) Und den Kummer des wehklagenden Dionysos überstimmte Atropos, die Unverbrüchliche, und ließ ihre göttliche Stimme erklingen: „Dionysos! Es lebt dir dein Jüngling, denn er durchquerte nicht das herbe Wasser des Acheron! Dein Kummer über die unbeugsamen Fäden der unerbittlichen Moire soll ein Ende finden! Sie sind widerrufen! (145) Ampelos ist nicht tot, auch wenn er gestorben ist! Denn in einen lieblichen Trank, in süßen Nektar werde ich deinen Knaben verwandeln! – Ihn wird im pulsierenden Rhythmus der sich flink bewegenden Hand der tönende Doppelaulos mit seiner Melodie am Mittagstisch preisen, mit einem phrygischen Rhythmus oder einem dorischen Lied. (150) Und ihn wird am Herd ein Mann rhythmisch besingen, indem er seiner aonischen Rohrflöte einen ismenischen Klang entlockt, oder ein Bewohner Marathons. Und die Musen werden ihn ehren, den lieblichen Ampelos, zusammen mit dem weinstockreichen Lyaios. Und du wirst den gewundenen Schlangenkranz aus deinen Locken nehmen, (155) dir Binden aus Weinlaub um dein Haar flechten und sogar bei Phoibos Neid hervorrufen, weil er nur mit der Hand nach den schmerzvollen, zu einer Pflanze gewordenen Trauerrufen der tränenliebenden Hyazinthen greift. Und du erhältst den Trank, die Aufhebung deiner sterblichen Herkunft, irdisches Abbild des himmlischen Nektars. Als Blütenpflanze (160) wird dein Jüngling den Ruhm des Knaben aus Amyklai übertreffen. Und wenn seine Stadt das kriegerische Erz erhebt und die glänzende Heimat deines Jungen den feuchten Schwall des rötlichen Flusstaus mehrt, ganz mit Gold geschmückt, und sich nicht am Erz erfreut, (165) wenn es in der Strömung des brausenden Flusses überall glänzt, dann ist das Wasser des Paktolos stärker als das des Eurotas! Ampelos! Schmerz bereitest du dem Dionysos, der den Schmerz nicht kennt, damit du, wenn aus dir der honigtriefende Wein wächst, dem ganzen vierfachen Kosmos Freude bereitest (170) als ein Opfer für die glückseligen Götter und zur Freude für Dionysos. Bakchos, der Herr, weinte, um die Tränen der Menschen zu lösen.“ So sprach die Gottheit und ging zusammen mit ihren Schwestern weg.

Der Tenor der Atropos-Rede ist unmissverständlich: Ampelos wird nach dem Willen der sonst unbeugsamen Moiren auferstehen, der Wein wird überall in der Welt berühmt sein und Dionysos göttliche Qualitäten verleihen, welche ihn sogar über andere olympische Götter heben werden.⁷² Nonnos komponiert die Rede zwar nicht exakt nach den Vorgaben, die die Progymnasmata für ein Enkomion auf eine Pflanze vorsehen, setzt aber einzelne Bauelemente gezielt ein: Die Verse Nonn. *D.* 12,142–146 rücken das Thema Geburt des Weinstocks ins Zentrum, wenn Ampelos' Tod mit der Genese des Weines verknüpft wird und Atropos ewiges Leben für den Satyrn erwirkt.⁷³ Während Ampelos als Erfinder des Weines am Ende der Rede abermals namentlich genannt wird (Nonn. *D.* 12,167), bilden die Auswirkungen, die die Geburt des Weines nach sich zieht, die Anwendungsbereiche der Pflanze und ihres Saftes sowie die

⁷² Zum proleptisch verwendeten Adjektiv *παλίλλυτος* bei Nonnos vgl. Spanoudakis (2014b) 309 f. Anm. ad 177d.

⁷³ Zum Adjektiv *παλινάγρετος* aus Nonn. *D.* 12,144 und zu dessen Verwendung auch im Kontext anderer Auferstehungsszenen bei Nonnos siehe Spanoudakis (2014b) 194 Anm. ad 47c; zum Kontrast Tod vs. Leben in Nonn. *D.* 12,145 vgl. Spanoudakis (2014b) 223 f. Anm. ad 85b.

Betonung ihrer Nützlichkeit für die Menschheit den Hauptteil des prophetischen Enkomions: Der Wein wird als Begleiter musikalischer Darbietungen und als tonangebende Kraft bei Symposien, Gastmählern und Theatervorführungen zusammen mit dem Gott den Vorsitz dieser kollektiven Ereignisse stellen (Nonn. *D.* 12,147–153) und ein weiteres dionysisches Produkt, den Kranz aus Weinlaub, hervorbringen (154f.). Die fundamentalen Auswirkungen des Weines auf das Leben der Menschen, die beruhigende und lindernde Wirkung (Nonn. *D.* 12,162–166, 167–172), verdichten sich am Ende der Rede in einer Synkrisis: Der Vergleich des Weinstocks mit Apolls Hyazinthe geht aufgrund der Möglichkeit der Herstellung eines bekömmlichen Getränks zugunsten des Ersteren aus, wohingegen Apoll mit einer fruchtlosen Blume vorlieb nehmen muss (Nonn. *D.* 12,156–160). Der Dichter benutzt das Genus Enkomion, um noch vor der Verwandlung des Satyrn auf den narrativen Höhepunkt der Ampelos-Episode, die Ausstattung des Dionysos mit seinem Hauptattribut, hinzuarbeiten.

Zur Vollendung gelangt das Loblied auf die Pflanze in der unmittelbar auf die Rede der Atropos folgenden Metamorphose, in der die minutiöse Aufzählung der einzelnen sich verwandelnden Körperpartien des Satyrn gleichzeitig das Porträt des Weinstocks bildet (Nonn. *D.* 12,173–206): An die Verwandlung der Haare zu Trauben (βόστρυχα βότρυες ἦσαν [179]), das Sprießen der Vegetation und die Entstehung des ersten Weingartens (185–187) schließen die erste Weinlese, Pressung und Verkostung an, welche von Dionysos persönlich durchgeführt werden (193–206). Sogleich nach der Entstehung der Pflanze wird diese mit dem für sie vorgesehenen Gott verbunden, ihre Abstammung und Zugehörigkeit sind eindeutig festgelegt. Die Einführung des Weinstocks im 12. Buch der *Dionysiaka* erfolgt analog zur erstmaligen Vorstellung des Ampelos im 10. Buch, das Enkomion auf den Satyrn wird zum Enkomion auf den Wein.

Ein Enkomion auf den Wein und auf Dionysos

Die enkomiastischen Elemente gipfeln in der letzten Rede des Dionysos der Ampelos-Episode, in der er ein insgesamt 82 Verse umfassendes Bekenntnis zu seinem göttlichen Wesen und seinem Kult liefert.⁷⁴ Was als Enkomion auf Ampelos beginnt, entwickelt sich sukzessive zu einem Preis des Weines und des Gottes selbst (Nonn. *D.* 12,207–291):

„Ἀμβροσίην καὶ νέκταρ ἐμοῦ Διός, Ἄμπελε, τίκτεις
 ἔρνεα δισσὰ φέρων πεφιλημένα καρπὸν Ἀπόλλων
 οὐ φάγε δαφνήεντα καὶ οὐ πίνεν ἐξ ὑακίνθου.
 Οὐ στάχυς ὠδίνει γλυκερὸν ποτόν· Ἰλαθι, Δηώ·
 εἶδαρ ἐγὼ μερόπεσσι καὶ οὐ πόμα μόνον ὀπάσσω. –
 Ἄμπελε, καὶ σέο πότμος ἐπήρατος· ἦ ῥα καὶ αὐτῆς
 εἰς σὲ καὶ εἰς σέο κάλλος ἐθελύθη λίνα Μοίρης,

210

⁷⁴ Zur Klassifizierung der Rede als Enkomion vgl. Vian (1995a) 204 (555).

εἰς σὲ καὶ οἰκτίρμων Ἄιδης πέλεν, εἰς σὲ καὶ αὐτὴ
 Περσεφόνη τρηχεῖαν ἔην ἤμειψε μενοιρῆν, 215
 καὶ σὲ νέκυν ζώγησε κασιγνήτῳ Διονύσῳ.
 Οὐ θάνες, ὡς τέθνηκεν Ἀτύμιος· οὐ Στυγὸς ὕδωρ,
 οὐ φλόγα Τισιφώνης, οὐκ ἔδρακες ὄμμα Μεγαίρης.
 Ζῶεις δ' <εἰς>έτι, κοῦρε, καὶ εἰ θάνες· οὐδέ σε Λήθης
 κρύψεν ὕδωρ, οὐ ξυνὸς ἔχει τάφος. Ἄλλὰ καὶ αὐτὴ 220
 μορφὴν ὑμετέρην ἠδέσσατο Γαῖα καλύψαι·
 ἀλλὰ φυτὸν σε τέλεσε πατὴρ ἐμὸς υἷα γεραίων,
 σὸν δέμας εἰς γλυκὺ νέκταρ ἄναξ ἤμειψε Κρονίων.
 Οὐ Φύσις, ὡς γραπτοῖσι Θεραπναίοισι κορύμβοις,
 αἴλιον ἀκλαύτοισι τεοῖς ἐχάραξε πετῆλοις. 225
 Χροῖην δ' ὑμετέρην καὶ ἐν ἔρνεσι, κοῦρε, φυλάσσεις·
 σῶν μελέων ἀκτῖνα τετὴ κήρυξε τελευτή·
 οὐ πῶ σε προλέλοιπεν ἐρευθαλέη σέο μορφή.
 Ἄλλὰ τεοῦ θανάτου τιμήρορος οὐ ποτε λήξω
 θυομένῳ τεὸν οἶνον ἐπισπένδων ὀλετῆρι 230
 ἀνδροφόνῳ. – Σὺ δὲ μῶμον Ἀμαδρυάδεσσιν ἀνάπτεις
 σοῖς ἐρατοῖς πετάλοισιν· ἀπ' εὐόδμων δὲ κορύμβων
 ἰκμάδες ὑμετέρων με περιπνεῖουσιν Ἐρώτων.
 Καρπὸν ἐγὼ μήλοιο πότε κρητῆρι κεράσσω;
 Νεκταρέῳ πότε σῦκον ἐπιστάξαιμι κυπέλλῳ; 235
 Σῦκον ὁμοῦ καὶ μήλον ἔχει χάριν ἄχρις ὀδόντων·
 οὐ δύναται φυτὸν ἄλλο τεαῖς σταφυλῆσιν ἐρίζειν.
 Οὐ ρόδον, οὐ νάρκισσος ἐύχρους, οὐκ ἀνεμῶνη,
 οὐ κρίνον, οὐχ ὑάκινθος ἰσάζεται ἔρνεϊ Βάκχου,
 ὅττι πολυτρίπτοιο νέαις λιβάδεσσιν ὀπώρης 240
 σὸν ποτὸν ἄνθεα πάντα δεδέξεται· ἐν ποτὸν ἔσται
 μιγνύμενον πάντεσσι, καὶ εἰς μίαν ἴζεται ὀδμῆν
 ἄνθεσι παντοίοις κεκερασμένον· εἰαρινὴν γὰρ
 κοσμήσει τεὸν ἄνθος ὄλην λειμωνίδα ποίην. –
 Εἶξον ἐμοί, Κλυτότοξε, πολυθρήνων ὅτι φύλλων 245
 πενθαλέῳ μίτρωσας ἀπενθέα βόστρυχα δεσμῶ·
 αἴλινα σοῖς πετάλοισι χαράσσεται· εἰ δ' ἐνὶ κήπῳ
 στέμμα φέρει Κλυτότοξος, ἐγὼ γλυκὺν οἶνον ἀφύσσω,
 καὶ στέφος ἱμερόεν περιβάλλομαι, ἠδυπότην δὲ
 ἔνδον ἐμῆς κραδῆς ὄλον Ἄμπελον αὐτὸν ἀείρω. 250
 Εἶξον Ἐρισταφύλλῳ, Κορυθαιόλῳ· αἱματόεις γὰρ
 σπένδει λύθρον Ἄρηι, καὶ ἀμπελόεις Διονύσῳ
 βόστρυος οἰνωθέντος ἐρευθιώωσαν ἐέρσην.
 Δηῶ, ἐσυλήθης μετὰ Παλλάδος· οὐ γὰρ ἐλαῖαι
 εὐφροσύνην τίκτουσι, καὶ οὐ στάχυς ἀνέρα θέλγει. 255
 Ὅγχη καρπὸν ἔχει μελιδέα, μύρτος ἀέξει
 ἄνθεα κηώνετα, καὶ οὐ φρενοθελέει καρπῶ
 ἀνδρομέας ἀνέμοισιν ἀκοντίζουσι μερίμνας.
 Ὑμείων γενόμην πολὺ φέρτερος· ἡμετέρου γὰρ
 οἴνου μὴ παρεόντος ἀτερπέα δειπνα τραπέζης, 260
 οἴνου μὴ παρεόντος ἀθελγέες εἰσι χορεῖαι.
 Εἰ δύνασαι, Γλαυκῶπι, τετῆς πίε καρπὸν ἐλαίης·
 σὸν φυτὸν ἀγλαόδωρος ἐμῆ νίκησεν ὀπώρη,

ὄττι τεῶ λιπόωντι δέμας χρίουσιν ἐλαίω ἄνδρες ἀεθλητῆρες ἀτερπέες, αἰνοπαθῆς δέ	265
εὐνέτιν ἢ ἐ θυγάτρα βαλῶν ζυνήονι πότμῳ, ἢ τεκέων φθιμένων ἢ μητέρος ἢ γενετῆρος ἀνήρ πένθος ἔχων, ὅτε γεύσεται ἡδέος οἴνου, στυγνὸν ἀεξομένης ἀποσεισεται ὄγκον ἀνίης. – Ἄμπελε, καὶ μετὰ πότμον εὐφραίνεις φρένα Βάκχου·	270
πάσιν ἐμοῖς μελέεσσιν ἐγὼ σέο πῶμα κεράσσω. Ἄμφι δὲ δένδρεα πάντα κάτω νεύοντα καρήνῳ εἴκελα λισσομένῳ κυρτούμενον αὐχένα κάμπτει, ὑψιτενῆ δὲ πέτῃλα γέρων ἐκλίνατο φοῖνιξ. Ἄμφι δὲ μηλείῃ τανύεις πόδας, ἀμφὶ δὲ συκῆ	275
χεῖρας ἐφαπλώσας ἐπερείδεται. Ὑμετέρην δέ, δμῳίδες ὡς δέσποιναν, ἐλαφρίζουσιν ὀπώρην, εὔτε τιτανομένων πετάλων ἐλικώδεϊ παλμῷ ἀμφιπόλων ὑπὲρ ὤμον ἀνέρχεται· ἀγχιφύτων δὲ ἄβρὰ πολυσπερέων ἑτερόχροα φύλλα κορύμβων	280
οἷα σέθεν κνώσσοντος ἐπαιθύσσουσι προσώπῳ αὔραις φειδομένησι καταψύχοντες ἀῆται, λεπταλέην ἄτε λάτρις ἐθήμονα ῥίπιδά σείει, ψυχρὸν ἐῷ βασιλῆι φέρων ποιητὸν ἀήτην. Εἰ δὲ μεσημβρίζουσαν ἄγεις Φαέθοντος ἀπειλήν,	285
σῆς σταφυλῆς προκέλευθος ἔτησιὰς ἔρχεται αὔρη δίψιον εὐνάζουσα πυρώδεος ἀστέρα Μαίρης, ὄππότε θερμαίνει σε θερειγενέος δρόμος Ὀρης θάλπων Σειριόεντι πεπαινομένην δρόσον ἀτμῷ.“ Ἔννεπε κυδιόων, προτέρας δ' ἔρριψε μερίμας	290
φάρμακον ἠβητῆρος ἔχων εὐδομον ὀπώρην.	

„Ambrosia und Nektar meines Zeus lässt du, Ampelos, entstehen! Apollon, der zwei innig geliebte Sprösslinge hervorbrachte, konnte die Frucht des Lorbeers nicht essen, und aus seiner Hyazinthe konnte er nicht trinken. (210) Auch die Getreideähre bringt keinen süßen Saft hervor – sei gnädig, Demeter! Ich werde den Menschen auch Nahrung und nicht nur ein Getränk verschaffen.

Ampelos, auch du wirst ein ähnliches Geschick haben! Ja, sogar die Schicksalsfäden der Moira selbst ließen sich durch dich und durch deine Schönheit erweichen! Durch dich erbarmte sich auch Hades, durch dich änderte sogar (215) Persephone selbst ihr wildes Verlangen und erweckte deinen Leichnam für ihren Bruder Dionysos wieder zum Leben! Du bist nicht gestorben, wie Atymnios gestorben ist! Du hast nicht das Wasser der Styx, nicht die Flamme der Tisiphone, nicht das Auge der Megaira gesehen. Du lebst noch, Knabe, auch wenn du gestorben bist! Und dich verberg (220) das Wasser der Lethe nicht, und auch kein Grab hält dich fest, wie alle anderen, sondern gar die Erde selbst scheute sich davor, deinen Leib zu bedecken. In Gestalt einer Pflanze brachte dich mein Vater zur Vollendung, zur Ehre seines Sohnes, und deine Gestalt verwandelte der Herrscher, der Kronide, in süßen Nektar. Die Natur ritzte nicht, wie auf den beschriebenen Blütenblättern aus Therapnai, (225) eine Wehklage in deine Blätter ein, sie bleiben ohne Tränen. Deine Hautfarbe bewahrst du auch auf deinen Schösslingen, Knabe! Dein Ende verkündete den Glanz deiner Glieder; dein rötliches Äußeres schwand dir noch nicht. Doch niemals werde ich als Rächer deines Todes aufhören, (230) deinen Wein bei der Schlachtung deines männertötenden Mörders zu spenden.

Du wirst Schamesröte bei den Hamadryaden hervorrufen mit deinen lieblichen Blättern. Denn von den gut duftenden Trauben herab umwehen mich die Ströme deines Liebreizes. Werde ich je die Frucht des Apfels im Mischkrug mischen können? (235) Werde ich jemals die Feige in einen Nektar-

Becher träufeln? Die Feige bereitet gleich wie der Apfel nur bis zu den Zähnen Freude. Eine andere Pflanze ist nicht imstande, mit deinen Trauben zu konkurrieren! Es gleicht nicht die Rose, nicht die schönfarbige Narzisse, nicht die Anemone, nicht die Lilie, nicht die Hyazinthe dem Spross des Bakchos, (240) weil mit den frischen Tropfen der fein zerriebenen Traube alle Blüten deinen Trank aufnehmen werden. Ein einziger Trank wird es sein, der sich mit allen vermengt. Zu einem einzigen Wohlgeruch wird er sich vereinen und sich mit mannigfachen Blüten mischen, denn deine Blüte wird die ganze grasige Frühlingsflur schmücken!

(245) Weiche zurück vor mir, Bogenberühmter, denn du hast dir der vielklagenden Blätter schmerzlose Ranken aufgesetzt zu einem schmerzvollen Band! Die Wehklagen sind in deine Blätter eingeritzt! Und wenn im Garten der Bogenberühmte den Kranz trägt, dann schöpfe ich den süßen Wein und winde mir ein liebliches Band um, und als süßen Trank (250) nehme ich Ampelos selbst ganz in mein Herz auf.⁷⁵ Weiche zurück vor dem Traubenreichen, Helmbuschschüttler! Denn blutig spendet er dem Ares den Trank, und der Weinstockreiche den rötenden Saft der Weintraube dem Dionysos. Deo! Du bist zusammen mit Pallas entwaffnet! Denn die Olivenbäume bringen keinen (255) Frohsinn hervor, und die Kornähre erfreut den Mann nicht. Die Birne hat eine honigsüße Frucht, die Myrte lässt ihre flammenartigen Blüten wachsen, aber sie schmettern mit ihrer sinnbetörenden Frucht nicht die menschlichen Sorgen in die Winde. Viel stärker als ihr bin ich! Denn (260) wenn es meinen Wein nicht gibt, sind die Mähler bei Tisch freudlos; wenn es meinen Wein nicht gibt, sind die Tänze ohne Zauber. Wenn du kannst, Eulenäugige, dann trinke die Frucht deines Ölbaums! Meine wunderbare Gabe, der Weinstock, hat dein Gewächs besiegt, weil mit deinem fetten Öl sich die Athleten freudlos (265) ihren Körper salben, und ein Mann, wenn er schlimm leidet und vom gleichzeitigen Tod der Gattin und der Tochter getroffen wird, oder voll Schmerz ist, wenn seine Eltern gestorben sind, die Mutter oder der Vater: Wenn er aber vom süßen Wein kostet, dann wird er den verhassten Auswuchs des sich mehrenden Kummers abschütteln können.

(270) Ampelos! Auch nach deinem Tod erfreust du das Herz des Bakchos! Mit allen meinen Gliedern werde ich deinen Trank mischen. Und rund herum neigen sich alle Bäume herab, nicken mit ihrem Wipfel, krümmen ähnlich einem Bittsuchenden ihren gebeugten Nacken, und hoch oben beugt die alte Dattelpalme ihre langen Blätter. (275) Um den Apfelbaum breitest du deine Füße aus, und um den Feigenbaum legst du deine Hände, um dich an ihn zu drücken. Sie stützen deine Frucht wie Mägde ihre Herrin, wenn du mit dem gewundenen Schwung deiner zitternden Blätter über die Schulter der Dienerinnen hinausreichst. Und die Brisen streichen über die reizenden, (280) verschiedenfarbigen Blätter der nahe wachsenden ertragreichen Trauben wie über dein Gesicht, wenn du schlummerst, kühlend, mit schonenden Luftzügen, wie wenn eine Dienerin wie gewohnt den zarten Fächer schwenkt und ihrem König einen kühlen Luftzug verschafft. (285) Und wenn du zur Mittagszeit die Bedrohung durch Phaethon erträgst, dann erreicht der etesische Wind vorausseilend deine Traube und stillt den Durst weckenden Stern der feurigen Maire, dann, wenn dich der Lauf der Sommerhore wärmt und den reifenden Tau im Dampf des Sirius aufheizt.“ (290) Voll Stolz sprach er und verwarf die früheren Sorgen, weil er nun als Heilmittel für den Jungen die wohlriechende Frucht hatte.

Der Rede des Dionysos wurde in der frühen Nonnos-Forschung gelegentlich der Echtheitscharakter aberkannt.⁷⁶ Tatsächlich gewährt die Rede jedoch einen Einblick in

⁷⁵ Die Umkehrung eines literarischen Motivs findet sich in Nonn. *D.* 12,249f.: Die Aufnahme des Ampelos in seiner neuen Erscheinungsform als Getränk untergräbt das in der Bukolik geläufige Thema der Unerreichbarkeit der Liebe; zum Motiv vgl. Konstan (1994) 168f.; zur Bukolik in der Ampelos-Episode siehe Kap. 5.3.

⁷⁶ Vgl. Vian (1995a) 204 (555) Anm. 19.

die narrative Konzeption der Ampelos-Episode, da Nonnos die zentralen Ereignisse darin Revue passieren und seine Figur Dionysos über den Höhe- und Endpunkt seiner Erzählung, Ampelos' Verwandlung in einen Weinstock, reflektieren lässt.

Von den drei in einem Atemzug genannten Protagonisten, dem Wein, Ampelos und Dionysos (Nonn. *D.* 12,207) wird der Fokus zunächst auf Ampelos gelegt, der in mehreren direkten Anreden als der Erfinder der soeben in die Welt gekommenen Weinpflanze gilt (Nonn. *D.* 12,207, 212, 270; vgl. auch Ἄμπελον [250] und κοῦρε [219, 226]).⁷⁷ Ein letztes Mal wird die Rubrik Todesart für Ampelos aufgeboten, allerdings mit der Betonung seines ewigen Lebens, das er durch die Verwandlung in einen Weinstock erlangt.⁷⁸ Die Synkrisis des Ampelos mit mythischen Figuren, die das Todesschicksal ereilt, stellt ein weiteres Glanzstück nonnianischer Rhetorik dar (Nonn. *D.* 12,212–231), indem durch sechsfache Verneinung dem Tod auch auf lexikalisch-stilistischer Ebene eine Absage erteilt und Ampelos' Auferstehung effektiv in Szene gesetzt wird.⁷⁹

Noch ausführlicher als in der Atropos-Rede entwickelt der Dichter aus dem Enkomion auf Ampelos Schritt für Schritt ein Enkomion auf die Weinrebe.⁸⁰ Dabei folgt er wiederum nicht strikt den Vorgaben der Rhetorenschule, sondern verteilt ausgewählte Kompositionselemente innerhalb der Rede. Was Aussehen und Eigenschaften betrifft, werden abermals die rote Farbe und der Glanz der Trauben (Nonn. *D.* 12,225–228) sowie der Duft der Pflanze hervorgekehrt (231–233). Breiten Raum nimmt auch die Schilderung des Pflegeaufwands und des Wachstums ein; die bei Libanios als Nachteil gewerteten Eigenschaften – der Bedarf einer Stütze für das Wachstum sowie die Reifezeit im Hochsommer (Nonn. *D.* 12,272–284; 12,285–289) – dienen bei Nonnos zur Hervorhebung besonderer Qualität. Die Nützlichkeit der neuen Pflanze besteht ferner in ihrer Fähigkeit, den Menschen feste wie flüssige Nahrung zu bieten (Nonn. *D.* 12,211, 270 f.), sowie in ihrer Verwendung als Trankspende bei Opferhandlungen (229–231),

⁷⁷ Vgl. auch die zahlreichen weiteren direkten Anreden des Dionysos an Ampelos: σύ (Nonn. *D.* 12,231), σέο (212, 228, 271), σέ (216, 219, 222, 228, 288), zweimal εἰς σέ (214), εἰς σέ καὶ εἰς σέο κάλλος (213), σέθεν (281), σῆς (286), σόν (223, 241), σών (227), σοῖς (232), τεῖ (227), τεοῦ (229), τεόν (230, 244), τεοῖς (225), τεαῖς (237), ὑμετέρην (221, 226, 276), ὑμετέρων (233). – Zur Junktur μετὰ πότμον (Nonn. *D.* 12,270) im Kontext von Auferstehung vgl. Spanoudakis (2014b) 198 Anm. ad 52c.

⁷⁸ Für Hades und Lethe in Nonn. *D.* 12,219 f. und an anderen Stellen bei Nonnos siehe Spanoudakis (2014b) 288 f. Anm. ad 165c.

⁷⁹ Vgl. auch die Negationen in Nonn. *D.* 12,209–211, 224, 228, 229, 237–239, 254, 255, 257 und 260 f.

⁸⁰ Die neue Pflanze und der Wein werden mittels einer Vielzahl weitgehend synonyme Wörter bezeichnet: vgl. für die Pflanze φυτόν (Nonn. *D.* 12,222, 237), ἔρνεσι (226), ἔρνεϊ (239), ἄνθος (244), ὀπώρη (263), ὀπώρην (277) sowie für den Wein Ἄμβροσίην καὶ νέκταρ (207), γλυκὺ νέκταρ (223), οἶνον (230), ἰκάδες (233), πολυτρίπτοι νεαῖς λιβάδεσσιν ὀπώρης (240), zweimal ποτόν (241), βότρυος οἰνωθέντος ἐρευθίωσαν ἐέρσην (253), οἴνου (260 und 261), ἡδέος οἴνου (268), πῶμα (271). – Ampelos erhält ein zweites Porträt, jedoch in seiner neuen Gestalt; waren es in Nonn. *D.* 10,175–192 noch die Röte der Wangen, die Haare und die Gliedmaßen, so sind nun die Teile des Weinstocks Gegenstand der Bewunderung: vgl. πετάλοισιν (Nonn. *D.* 12,232); σταφυλῆσιν (237); πετάλων (278); φύλλα (280); σταφυλῆς (286); vgl. auch das Adjektiv ἄβρός, das er sowohl als Satyr als auch als Weinstock erhält (Nonn. *D.* 10,179; 12,280).

favorisiertes Getränk beim Gelage (259–261) und Trostmittel für die menschliche Psyche (263–269). Nonnos spielt bewusst mit Ampelos' ambiger Natur, die zwischen sterblichem Satyrn, unsterblicher Pflanze und wohlschmeckendem Wein changiert,⁸¹ ebenso wie er mit dem Lob der neuen Pflanze auch das Bekenntnis zu Dionysos' Göttlichkeit verbindet.⁸² In einer Art Ethopoie – Was würde der Gott sagen, wenn er zum ersten Mal von seinem Wein kostete? – lässt der Dichter Dionysos die Geschehnisse selbst kommentieren.⁸³ Die Rede, die in der Formulierung seiner eigenen Genealogie – zweimal bezeichnet Dionysos seinen Vater Zeus als Initiator der Metamorphose (Nonn. *D.* 12,207, 222f.) – und im Lob auf seinen eigenen göttlichen Status gipfelt (245–269, besonders 259: Ὑμείων γενόμεν πολὺ φέρτερος), entpuppt sich als Selbst-Enkomion auf Dionysos.

Obwohl der Alternativmythos zur Entstehung des neuen Getränks am Ende der Ampelos-Episode als Gegenentwurf zum Mythos um Ampelos gedacht ist und keinerlei mythische Verbindung zu diesem aufweist, knüpft Nonnos hinsichtlich der Verarbeitung des Genus Enkomion dennoch an das Vorhergehende an (Nonn. *D.* 12,292–397).⁸⁴ Zusätzliche Informationen zu Aussehen und Wachstum werden in der Ekphrasis des unkultivierten Weingartens geliefert, wenn neben dem Garten als solchem (Nonn. *D.* 12,294–303) die Trauben in ihren unterschiedlichen Farben und Reifestadien akribisch beschrieben werden (304–313) und zudem das Wuchs- und Kletterverhalten des Weines erörtert wird (314–318). Mit der Schlange als Erfinderin des Weinpressens (Nonn. *D.* 12,319–328), der Erfindung der Keltergrube und des Winzermessers durch Dionysos sowie der erstmaligen Kultivierung und Nutzbarmachung des Weines (328–336, 337–362) behandelt Nonnos die Frage des γένος ebenso ausführlich wie die Schilderung der Wirkung des Weinkonsums (363–393).

Die Ampelos-Episode bietet das erste umfassende Enkomion auf den Wein und auf Dionysos in den *Dionysiaka* und schafft somit die Voraussetzungen für Dionysos' bevorstehenden Missionszug. Ihre kompositionelle Bedeutsamkeit findet sich dahingehend bestätigt, dass Rebe und Saft in drei weiteren für das Epos zentralen Passagen dem Dichter Anlass dazu geben, die einmal begonnene enkomiastische Linie weiterzuverfolgen. Die erste Stelle findet sich im Indien-Zug, wo nicht Dionysos oder einer seiner Gefolgsleute, sondern ein gegnerischer Inder eine Preisrede auf das einzigartige Getränk hält (Nonn. *D.* 14,419–437), in welcher der angenehme Duft (καλλίπνοον ὀσμὴν [423]) und die Fähigkeit des Weines, den Durst zu löschen (ἀνήρ διψαλέος πολυθαλπέι καύματος ἀτμῶν / βαιὸν ἑαῖς παλάμησιν ἀφυσσάμενος χυτὸν ὕδωρ / λαίλαπα καρχαλέης ἀποσείεται αὐτίκα δίψης [424–426]), gerühmt werden; eine abschließende Synkrisis mit dem Honig und dem göttlichen Nektar streicht die besondere Eigenschaft des Weines hervor, auch bei exzessivem Konsum keinerlei Sättigungsgefühl hervorzurufen (427–429, 430–437).

⁸¹ Vgl. Vian (1995a) (204) 555.

⁸² Zur Frage von Dionysos' menschlichem und göttlichem Status vgl. auch Bowersock (1994).

⁸³ Zur Ethopoie bei Nonnos vgl. Agosti (2005).

⁸⁴ Zum Alternativmythos siehe auch S. 141–145 und 231–233.

Der Duft des Weines, die Konkurrenz zum Nektar und die Synkrisis mit einem anderen Agrarprodukt, der Milch, sind auch Gegenstand der Rede, die Dionysos an den Hirten Brongos in Nonn. *D.* 17,74–80 richtet. Zu den bisherigen Argumenten für den Weingenuss kommt die sorgenlösende Wirkung hinzu (ὄλης ἄμπαιμα μερίμνης [Nonn. *D.* 17,74]). Diese wiederum ist besonders in der dritten Szene von Belang, in der Methe, die Gattin des von Dionysos im Weingenuss unterwiesenen Königs Staphylos, das Getränk als Trostmittel gegen den Schmerz um ihren früh verstorbenen Mann preist (Nonn. *D.* 19,23–41), ein Sujet, das bereits aus der Dionysos-Rede im 12. Buch bekannt ist, wo sich ein anonymes ἀνὴρ ebenfalls mit Wein über den Verlust von Familienangehörigen hinwegtröstet (12,265–269). Ferner wird der Weingenuss Staphylos schon zu Lebzeiten näher gebracht, wenn er und seine Familie den Duft des bislang unbekanntes Getränks bewundern und den positiven Begleiterscheinungen wie Musik, Tanz, Trunkenheit und bakchischer Ekstase frönen (Nonn. *D.* 18,100–153). Die Beschreibung der Trunkenheit, kenntlich an Marons und Botrys' roten Wangen, erinnert an das einleitende Porträt des Ampelos, dessen unvergleichliche Schönheit sich ebenfalls in der zarten Röte seines Teints äußert (Nonn. *D.* 12,179, 188). Die erste Beschreibung des Weines in der Ampelos-Episode ist somit richtungsweisend für die übrigen Bücher der *Dionysiaka*, da sie die einmal skizzierten enkomastischen Konturen wiederholt und verstärkt.

Das rhetorische Bild wird durch weitere Textstellen vervollständigt, in denen Nonnos ähnliche Argumente zu einem Psogos komponiert. Dass Enkomion und Psogos in der rhetorischen Tradition eng beieinanderliegen, wird am Beispiel des Psogos des Libanios auf den Wein ersichtlich (Lib. *Prog. Invec.* 8 Gibson).⁸⁵ Auch Nonnos setzt in den *Dionysiaka* die schon aus dem Enkomion auf den Wein geläufige Argumentationsführung mehrmals im Sinne eines Psogos ein, etwa in der negativen Bewertung des sonst positiv besetzten Weines durch Dionysos' Gegenspieler Orontes, der vor der toxischen Wirkung warnt (Nonn. *D.* 17,172–175),⁸⁶ von Hera, welche die unabsehbaren Folgen des Weingenusses für die Olympier zu bedenken gibt (31,243–250),⁸⁷ und von Pentheus, der die negativen Folgen des exzessiven Weinkonsums hervorhebt (45,82–94).⁸⁸ Zahlreiche Motive, die bereits aus den Enkomien in der Ampelos-Episode bekannt sind, finden sich in der Schmährede des Pentheus wieder – Dionysos als Erfinder des Weines, die Folgen des Weintrinkens und Dionysos' göttliche Abstammung, die Pentheus in einer rhetorischen Beweisführung anzuzweifeln sucht, indem er in einer Synkrisis zwischen Dionysos und Zeus Ersterem aufgrund des Fehlens der charakteristischen Blitze die Göttlichkeit abspricht (Nonn. *D.* 46,10–51; οὐ

85 Zur Verwendung von Enkomion und Psogos in den *Dionysiaka* sowie zu Nonnos' Vorliebe für Kontraste siehe Miguélez Cavero (2010).

86 Zur Rede des Orontes vgl. Gerlaud (1994) 139–142.

87 Zur Rede Heras vgl. Vian (1997) 56–59.

88 Zur Rede des Pentheus vgl. Simon (2004) 60–63, 202 f. – Zu den Pentheus-Büchern vgl. D'Ippolito (1964) 165–177; Tissoni (1998); Hernández de la Fuente (2001b); Aringer (2002); Hernández de la Fuente (2008) 151–165.

σὺ γένος Κρονίωνος Ὀλύμπιον [27]) sowie seine Schenkelgeburt als unwahrscheinlich abtut (Ζεὺς γενέτης πότε Φοῖβον ἢ Ἄρεα γείνατο μηρῶ; [41]).

Nonnos kopiert das Enkomion-Schema, wie es in den Progymnasmata zu finden ist, nicht einfach, sondern selektiert, adaptiert und arrangiert es im Hinblick auf die angestrebten narrativen Ziele seines Epos. Die einzelnen enkomistischen Rubriken werden zu signifikanten Gestaltungsmitteln, um das Lob auf Ampelos und die neue Pflanze im Enkomion auf Dionysos zu kumulieren. Mit dem Sieg über seine Gegner siegt auch das Enkomion über den Psogos, sodass der Weingott, legitimiert durch die tief greifenden kulturellen Veränderungen, die sein Attribut mit sich bringt, zum neuen König unter den Göttern wird.⁸⁹ Gleichzeitig mit der Etablierung von Dionysos als Gott definiert Nonnos auch sein eigenes poetisches Programm: So wie die Weinrebe lediglich in Symbiose mit anderen Pflanzen gedeihen kann, öffnet der Dichter einen bunten Fächer literarischer Traditionen und gestaltet unter Subsumierung sämtlicher literarischer Genera sein eigenes dionysisches Epos.⁹⁰

6.5 Die Ekphrasis

Auch das Stilprinzip des Deskriptiven – Ekphrasen von Orten, Städten, Figuren, (Kampf-)Handlungen, Fauna, Flora und unbeseelten Gegenständen – begegnet allenthalben in den *Dionysiaka* und wurde zunächst als den epischen Erzählfluss beeinträchtigend gewertet;⁹¹ die geradezu exzessive Häufung von Beschreibungen spreche gegen jegliche episch-narrative Linie, wie sie von den homerischen Epen her geläufig ist. Beobachtungen sowohl in den Literaturwissenschaften als auch in der Nonnos-Forschung der letzten Jahrzehnte haben diese Bewertung jedoch relativiert und entkräftet.

Die Definition von Ekphrasis in den modernen Kunst- und Literaturwissenschaften ist mitunter äußerst heterogen. Einer sehr eng gefassten Begriffsklärung zufolge, die gemeinhin von kunstgeschichtlicher Seite vertreten wird, handelt es sich dabei um die literarische Beschreibung eines Kunstwerks,⁹² eine literarische Gattung, für die es auch nicht an antiken Beispielen fehlt: Wohlbekannt sind die Beschreibungen von 80 Statuen in den Konstantinopolitaner Zeuxippos-Bädern des Christodoros von Koptos (6. Jh. n. Chr.),⁹³ die Beschreibung der Hagia Sophia des Paulos Silentiarios (6. Jh. n. Chr.)⁹⁴, die *Tabula mundi* des Johannes von Gaza (6.

⁸⁹ Vgl. Miguélez Caveró (2010) 24: „The poem becomes a means of persuading the audience of the capability of Dionysus as a feasible god, just as the βασιλικὸς λόγος purports the image of the good emperor.“

⁹⁰ Vgl. Shorrock (2013) 211 f.

⁹¹ Vgl. Bury (1889) Bd. 1, 318: „[...] and that he falls into prolix digressive descriptions.“

⁹² Vgl. Webb (2009) 28–37.

⁹³ Vgl. Tissoni (2000); Jeffreys (2006a) 127–131; Bär (2012); Whitby (2016).

⁹⁴ Vgl. Friedländer (1912); Dihle (1989) 613.

Jh. n. Chr.),⁹⁵ die Ekphrasen des Prokopios von Gaza⁹⁶ oder die umfassende Abhandlung über die Bautätigkeit Justinians des Prokopios von Kaisareia (6. Jh. n. Chr.).⁹⁷ Die Bildbeschreibung existierte im 6. Jh. n. Chr. als eigene literarische Gattung und wurde in der Folge in der byzantinischen Literatur weiter gepflegt,⁹⁸ gleichwohl sind Kunstbeschreibungen schon für die Frühzeit der griechischen Literatur bekannt: Die erste Ekphrasis findet sich bei Homer, der mit der Schildbeschreibung im 18. Gesang der *Ilias* die Ekphrasis als typisches erzählerisches Element in der epischen Dichtung verankert. Die zum Musterstück gewordene Schildbeschreibung wird von Vergil im 8. Buch der *Äneis* aufgegriffen, auch Quintus Smyrnaeus bietet in seinen *Posthomerika* drei umfangreichere Ekphrasen – auf die Schilde des Achill und Eurypylos sowie auf den Bogen des Philoktet.⁹⁹ Auch Nonnos stellt sich in die Nachfolge Homers und bedient sich der literarischen Beschreibung von Gegenständen und Kunstwerken, indem er, dem Vorbild des Schildes des Achill folgend, eine Beschreibung des Dionysos-Schildes einfügt (Nonn. *D.* 25,380 – 572);¹⁰⁰ weitere bedeutende Ekphrasen sind die Beschreibung der Halskette der Harmonia (5,135 – 189)¹⁰¹ und die Präsentation der prophetischen Tafeln der Harmonia (41,338 – 360).¹⁰²

Die Definition der Ekphrasis als literarische Beschreibung einer bildlichen Darstellung ist sehr jung und lässt sich erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jhs. nachweisen. Hingegen bieten antike Begriffserklärungen ein anderes, umfassenderes Bild, wonach jegliche Art von bildhafter Darstellung als Ekphrasis klassifiziert wurde. Das Ziel ist stets, die Erzählung mit besonderer Intensität und Ausdruckskraft zu versehen und den Leser vollständig in das Geschehen des Textes einzubinden:¹⁰³ „Ekphrasis was a technique used to make the audience feel involved in the subject matter, to make them feel as if they were at the scene of a crime, or that they themselves witnessed the achievements for which an emperor is being praised.“¹⁰⁴

95 Vgl. Friedländer (1912); Gigli Piccardi (2011); Lauritzen (2011).

96 Siehe Procop. *Gaz. Op.* VIII (= *Descr.* 1); *Op.* IX (= *Descr.* 2); vgl. Kennedy (1994) 255.

97 Vgl. Haury u. Wirth (2001).

98 Vgl. Maguire (1974); Maguire (1981) 22 f.; Ciccolella (2000) LV, LXf.; Cameron Averil (2010) 134 f. – Zur Bedeutung der Ekphrasis in der Literatur der Spätantike siehe Charlet (1997) 551 – 553; Gigli Piccardi (2003) 8 – 10; Cupane (2006). – Vgl. auch Elsner (2002a) 2 – 4 und Kalinka u. Schönberger (2004) über Philostrat und seine *Imagines*.

99 Vgl. Baumbach (2007); Maciver (2012) 13, 39 – 66.

100 Vgl. Miguélez Caveró (2008) 298 – 300.

101 Vgl. Collart (1930) 81; Haidacher (1949) 114.

102 Vgl. auch Aphrodite am Webstuhl (Nonn. *D.* 24,242 – 260), in der ihr Webstück beschrieben wird; siehe dazu Villarrubia (1994 – 1995); Kröll (2011). – Ein gesteigertes Interesse an Visuellem ist auch für Nonnos' *Paraphrase* des Johannes-Evangeliums zu beobachten, in der die Ekphrasis ebenfalls eine strukturbildende Funktion erfüllt, vgl. Franchi (2013) 168 – 181.

103 Vgl. Clark (1957) 201 – 203; Rosenberg (2007); Webb (2009) 5 – 10, 51 – 55.

104 Webb (2009) 10.

Antike Definitionen sind in den Progymnasmata zu finden:¹⁰⁵ Die Gegenstände einer Ekphrasis – Personen (πρόσωπα), Objekte und Tatsachen (πράγματα), Zeiten (καιρούς), Orte (τόπους), Tiere (ἄλογα ζῷα) oder Pflanzen (φυτά)¹⁰⁶ – sollen möglichst vollständig beschrieben¹⁰⁷ und dem Publikum eindringlich (ἐναργῶς) vor Augen geführt werden.¹⁰⁸ Diese breite Definition von Ekphrasis erlaubt es, in den *Dionysiaka* zahlreiche deskriptive Passagen festzumachen: So wird etwa dem ägyptischen Nil genauso eine Ekphrasis gewidmet wie den indischen Flüssen Indos und Hydaspes oder dem lydischen Paktolos. Derartige Passagen sind nur auf den ersten Blick von der narrativen Linie abgekoppelt. Wenn der Dichter einem Ort, einer Figur oder einem Ereignis durch ausführliche Beschreibung besondere Aufmerksamkeit widmet, dann tut er dies stets im Hinblick auf seine narrative Linie, so etwa in der Ekphrasis der Stadt Berytos/Beirut (Nonn. *D.* 41,14–50), in der er die Bedeutsamkeit Beroes, der Tochter Aphrodites und Namensgeberin der Stadt, für den Weg des Dionysos in den Olymp akzentuiert; Ähnliches gilt für Tyros, dessen beeindruckende Architektur der Gott persönlich besichtigt (Nonn. *D.* 40,298–365). Mit derartigen Ortsbeschreibungen spannt der Dichter seinen epischen Kosmos auf und konstruiert den Aktionsraum für seine Figuren.¹⁰⁹ Ekphrasen müssen bei Nonnos stets in enger Verbindung zur Erzählung gesehen werden, mit der sie über gemeinsames Wortmaterial, Themen oder Motive in Relation stehen.¹¹⁰ Sie unterbrechen den Verlauf der Handlung nicht, sondern bieten eine Orientierungs- und Interpretationshilfe,¹¹¹ indem Inhalte der Ekphrasis früher oder später in der Erzählung aufgegriffen, einzelne Aspekte der Handlung gespiegelt sowie deren Ausgang kommentiert, antizipiert¹¹² und nachbereitet werden. Ekphrasis kann die Grenzen der bloßen Beschreibung sprengen, die Funktion der Haupterzählung übernehmen oder auch Alternativlösungen zur eigentlichen Erzählung bieten, indem sie diese wertet und interpretiert oder aber vom engen erzählerischen Rahmen der Haupthandlung wegführt und den Blick auf einen er-

105 Vgl. Theon *Prog.* 118,1,7: "Ἐκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον, und Aphth. *Prog.* 12,1: "Ἐκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον.

106 Vgl. Aphth. *Prog.* 12,1; außerdem Hermog. *Prog.* 10,1; Nicol. *Prog.* 68,12–17 Felten; siehe auch Downey (1959) 922.

107 Es soll z. B. eine Person von Kopf bis Fuß und eine Aktion von Beginn bis Ende präsentiert werden, vgl. Kennedy (1994) 206; Webb (2009) 54, 61 f.

108 Vgl. Clark (1957) 201–203; Kennedy (1983) 65; Kennedy (1994) 206; Ueding (1994) Bd. 2, 549–553; Elsner (1995) 24–28; Graf (1995) 145–147; Desbordes (1996) 134; *DNP* 3, 942–950; Elsner (2002a) 1 f.; Lausberg (2008) 544; Miguélez Caveró (2008) 283–288; Zeitlin (2013) 17.

109 Vgl. auch die Städte im Katalog der indischen Truppen (Nonn. *D.* 26) und die Paläste des Emathion (3,124–183) und des Staphylos (18,62–92); zum Palast des Staphylos vgl. Elliger (1975) 421–423 und Faber (2004).

110 Zu den vielfältigen Funktionen von Ekphrasis vgl. Graf (1995) 150–152; Bartsch u. Elsner (2007) I. **111** Vgl. Elsner (2002a) 5.

112 Diese Art von Ekphrasis bezeichnet Antonios Rengakos als „proleptische Ekphrasis“, vgl. Rengakos (2006) 12.

weiteren Kosmos lenkt.¹¹³ Der Dichter kann einen Sprung vom speziellen Fall des unmittelbaren Geschehens zum Universalen, Allgemeingültigen unternehmen, wobei er die Verbindung zur übergeordneten Handlung beispielsweise durch die Verbindung des beschriebenen Objektes mit einer Figur der Handlung oder durch die Einsetzung einer Beobachter-Figur herstellen kann und so eine Brücke zum Leser schlägt.¹¹⁴ Insbesondere ab dem Hellenismus bildet die Komplexität der intra- und intertextuellen Bezüge, die die Autoren durch die Ekphrasis herstellen, ein breites Spektrum von literarischen Ausdrucks-, Variations- und Innovationsmöglichkeiten,¹¹⁵ eine Tradition, an die Nonnos anknüpft.

In Zusammenhang mit der viel diskutierten Kompositionsfrage verweist Thierry Duc darauf, dass gerade der Ekphrasis eine wesentliche Rolle zukomme: „L’ekphrasis a donc très nettement fonction de charnière entre la narration épique et la trame généalogique qui provient de l’enkomion.“¹¹⁶ Ekphrastische Passagen erfüllen, so Duc, häufig die Funktion von sog. Konnektoren, erzählerischen Elementen, die zwei aufeinanderfolgende kontrastierende Szenen durch ein gemeinsames Motiv oder Thema miteinander verbinden.¹¹⁷ Dabei kommt es neben der Schaffung eines Netzes an Bezugslinien zwischen verschiedenen Büchern des Epos auch auf die sprachliche Umsetzung visueller Eindrücke an: Dem Rezipienten werden Örtlichkeiten, Figuren und Ereignisse regelrecht vor Augen geführt. Beides, die verstärkt angewandte Visualisierung und das Geflecht von thematischen Bezügen und Verweisen, schafft eine Komposition, die weniger linear als flächig und in die Breite verläuft, sodass der Leser zum regelrechten Zuschauer eines Spektakels, gleichsam nicht nur zum Augen-, sondern auch zum Ohrenzeugen des epischen Geschehens wird.¹¹⁸

Die Analyse der wichtigsten visualisierenden Passagen in der Ampelos-Episode, ihrer kompositorischen Rolle und ihrer künstlerisch-ästhetischen Ansprüche, kann Einiges zu einem besseren Verständnis der Formensprache der *Dionysiaka* und des spätantiken Epos insgesamt beitragen. In der folgenden Darstellung der narrativen Funktionen der Ekphrasen in den Büchern 10–12 gilt es, das Genus Ekphrasis als wesentliches poetisches Mittel zur Strukturierung des Erzählablaufes herauszuarbeiten.

Mit der Szene der am Ufer des Paktolos spielenden Satyrn in Nonn. *D.* 10,139–174 setzt Nonnos eine Ekphrasis an den Beginn der Episode, bereitet durch die Darstellung

¹¹³ Vgl. Elsner (2002a) 6–8. Zur kosmischen Dimension von Ekphrasen vgl. Hannah (2002).

¹¹⁴ Vgl. Fowler *D.* (1991) 27. Zum Lesepublikum als Zuschauer bei der Ekphrasis vgl. Elsner (2007); Goldhill (2007) 2, 17 f.

¹¹⁵ Vgl. Elsner (2002a) 4: „It is striking that in genres like epic, where many examples of ekphrasis survive, the intertextual patterns of reference become extraordinarily complex [...]. At the same time, there is a tendency to push the limits of what is possible in ekphrasis even further – into other topoi within narratives [...].“ – Goldhill (2007) 2: „In the Hellenistic period, the viewer aims for a clever, pointed, intellectualized revelation of the sediments of meaning.“

¹¹⁶ Duc (1990) 188.

¹¹⁷ Vgl. Duc (1990) 189.

¹¹⁸ Vgl. Schmiel (1998) 398.

des Ortes, der Figuren und der Handlung auf die bevorstehende Geschichte vor und bietet eine erste Skizze von Inhalt und Ziel der Episode.¹¹⁹ Nonnos macht hier den Auftakt zu kommenden Ereignissen im Erzählverlauf und bietet dem Publikum eine erste Orientierungshilfe für die Geschehnisse um Dionysos' Liebblingssatyrn, indem er das ausgelassene Spiel des Weingottes und seiner Begleiter nicht als bloße Staffage vorführt, sondern aufs Engste mit der Erzählung um den jungen Satyrn verwebt. Nicht nur das Wettschwimmen zwischen Dionysos und Ampelos in den Fluten des Paktolos wird vorweggenommen, sondern auch die Genese des Weinstocks und die Ausstattung des neuen Gottes mit seinem Hauptattribut. Das Wasser, in dem die Satyrn sich tummeln, verknüpft die vorhergehende Szene um den Sturz der vor dem Wahnsinn des Athamas ins Meer flüchtenden Ino mit der folgenden Geschichte um die Entstehung des Weines. Zusätzlich zur indirekten Vorwegnahme des erst später in der Ampelos-Episode auftauchenden Weines durch die Betonung des Elements Wasser zeigt das Spiel der Satyrn im Paktolos Dionysos' traditionelle Kultbegleiter erstmals in Aktion; beide zusammen, Wein und Satyrn, werden am Schluss des 12. Buches die Ausstattung des neuen Gottes komplettieren, die detailreiche Beschreibung der Szenerie ist Prolog für die folgende Erzählung.

Ebenso auf das Ziel der Episode arbeitet der Dichter mit dem Porträt des Ampelos hin (Nonn. *D.* 10,175–192):¹²⁰ Mit der Bezeichnung „Spross der Erogen“ für Ampelos (Nonn. *D.* 10,178), der rötlichen Farbe seines Gesichts (179), den sich ringelnden Haarlocken (182) sowie dem mehrfach angewandten Glanzmotiv, das den Satyrn in die unmittelbare Nähe des Göttlichen rückt (χρύσεον [181], σέλας [186]), wird die Physiognomie der Weinpflanze vorweggenommen. Der allenthalben als Folie für die Erzählung dienende Wein bildet auch in der Vorstellung der vier Jahreszeiten am Ende des 11. Buches den narrativen Kern der Ekphrasis.

Das Porträt der Horen

Nach der Kalamos-Karpos-Erzählung kann Eros Dionysos' Schmerz ob des Verlustes seines Liebblingssatyrn nur wenig lindern; trotz seiner ausführlichen Parabel über das Schicksal von Kalamos und Karpos und seiner Autorität als erster Gott des dionysischen Zeitalters vermag der Liebesgott allein Dionysos keinen Trost zu verschaffen (Nonn. *D.* 11,482–485). Um Ampelos' Bestimmung zu verdeutlichen, verlässt der Dichter mitten in Vers 11,485 seine Erzählung, vollzieht einen abrupten Schwenk auf die göttliche Ebene und beschreibt in aller Ausführlichkeit der Reihe nach vom Winter bis zum Herbst die vier Göttinnen der Jahreszeiten.¹²¹ Schon aus den einleitenden

¹¹⁹ Zur Eingangsszene der Ampelos-Episode vgl. Kap. 2 und Kröll (2013b).

¹²⁰ Siehe dazu Kap. 3.

¹²¹ Der unerwartete Bruch in der Komposition veranlasste die frühe Nonnos-Forschung dazu, diese Stelle als sekundären Einschub in die *Dionysiaka* zu sehen, vgl. Scheindler (1880) 35–37; Braune (1935) 12–16. D'Ippolito (1964) 259–261 sieht *Ov. met.* 2,27–30 als Vorbild für Nonnos' Porträt der

Versen wird klar, dass die Ekphrasis in den Handlungszusammenhang eingebettet ist (Nonn. *D.* 11,485 – 521):¹²²

<p style="text-align: center;">Ἄσταθέος δὲ θυγατέρες Λυκάβαντος, ἀελλοπόδοιο τοκῆος, εἰς δόμον Ἥελίοιο ῥοδώπιδες ἦιον Ἵραι. ἼΩν ἢ μὲν νιφόνεντι κατάσκιον ἀμφὶ προσώπῳ λεπταλέον πέμπουσα κελαινεφέος σέλας αἴγλης ψυχρὰ χαλαζήεντι συνήρμωσε ταρσὰ πεδίλῳ, καὶ διερῶ πλοκαμίδας ἐπισφίγξασα καρῆνῳ ὀμβροτόκῳ κρήδεμνον ἐπεσφῆκωσε μετώπῳ, καὶ χλοερὸν στέφος εἶχε καρῆατι, χιονέη δὲ στήθεα παχνήεντα κατέσκεπε λευκάδι μίτρῃ. Ἢ δὲ χελιδονίων ἀνέμων τερψίμβροτον αὔρην ἔπτυε φυσιόωσα, φιλοζεφύρου δὲ καρῆνου εἰαρινὴν δροσόεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῶ, ἀνθεμὸν γελώωσα, διαιθύσσουσα δὲ πέπλου ὄρθριον οἴγομένοιο ῥόδου δολιχόσκιον ὀδμήν διπλόον ἔπλεκε κῶμον Ἀδώνιδι καὶ Κυθερείῃ. Ἄλλη ἅμα γνωτῆσι θαλυσιὰς ἔστιχεν Ἵρη, καὶ στάχυν ἀκροκόμοισι περιφρίσσοντα κορύμβοις δεξιτερῇ κούφιζε καὶ ὄξυτόμου γένυν ἄρπης ἄγγελον ἀμητοῖο, δέμας δ' ἐσφίγγετο κούρη ἀργενναῖς ὀθόνησιν, ἐλισσομένης δὲ χορείῃ φαίνετο λεπταλέοιο δι' εἵματος ὄργια μηρῶν, καὶ νοτεροῦς ἰδρώτας ἀνιεμένοιο προσώπου θερμότερῳ Φαέθοντι καθικμαίνοντο παρειαί. Ἄλλη δ' εὐαρότοιο προηγῆτετρα χορείης θαλλὸν ἐλαυήεντα λιπότριχι δήσατο κόρη ἑπταπόρου ποταμοῖο διάβροχον ὕδασι Νείλου, καὶ ψεδνήν μεθέπουσα μαραιομένην τρίχα κόρης καρφαλέον δέμας εἶχεν, ἐπεὶ φθινοπωρῖς ἐοῦσα φυλλοχόοις ἀνέμοις ἀπεκείρατο δενδράδα χαιτήν. Οὐ πῶ γὰρ χρυσέων ἐλίκων πλεκτοῖσι κορύμβοις βότρυες ἀμπελόεντες ἐπέρρεον αὐχένι νύμφης, οὐδέ μιν οἴνωθεῖσα φιλακρήτῳ παρὰ ληνῶ πορφυρέης ἐμέθυσσε Μαρωνίδος ἱκμάς ἐέρσης, οὐδὲ παλινδίνητος ἀνέδραμε κισσὸς ἀλήτης. Ἄλλὰ τότε χρόνος ἦλθε μεμορμένος, οὗ χάριν αὐταὶ εἰς δόμον Ἥελίοιο συνήλυδες ἔδραμον Ἵραι.</p>	<p>485</p> <p>490</p> <p>495</p> <p>500</p> <p>505</p> <p>510</p> <p>515</p> <p>520</p>
--	---

(485) Aber die Töchter des unsteten Jahres, des windschnellen Vaters, die rosengesichtigen Horen gingen zum Haus des Helios. Die eine von ihnen entsandte um das schneeige Antlitz einen schattigen, zarten, schwarzwolkigen Strahlenglanz. (490) Sie hatte an ihre kalten Füße Sandalen

Horen; Ziel sei es für Nonnos, durch die vorgenommenen dichterischen Modifikationen den lateinischen Dichter zu überbieten; zur Bezugnahme der Ekphrasen des Nonnos auf die Haupteerzähllinie der *Dionysiaka* siehe auch Lovatt (2013) 195 – 197; für einen Forschungsüberblick über die Ekphrasis der Horen in der neueren Literatur siehe Nizzola (2012) 68 f.

122 Zur Ekphrasis der Horen siehe auch String (1966) 75 f.; Kröll (2013a).

aus Hagelschloßen gebunden, ihre Locken auf dem nassen Haupt zusammengefasst und über ihrer regenbringenden Stirn einen Schleier angeheftet. Einen grünen Kranz hatte sie auf ihrem Haupt, und ihre froststarrende Brust bedeckte sie mit einem schneeig weißen Tuch.

(495) Die Nächste verströmte blasend den Hauch der Schwalben tragenden Winde, der den Menschen Freude bereitet. Und auf ihrem westwindliebenden Haupt hatte sie ihr Frühlingshaar mit einem Band aus Tau bekränzt. Blütenhell lachte sie, schüttelte aus ihrem Peplos den langschattigen Duft einer sich frühmorgens öffnenden Rose, (500) und fügte sie zu einem Doppellied auf Adonis und Kythereia.

Eine andere schritt zusammen mit ihren Schwestern, die Hore der Ernte, und hielt mit der Rechten eine von Körnern sich wiegende Ähre mit Grannen an der Spitze hoch und eine Sichel, scharf an der Schneide, als Botin der Mahd. Und der Körper des Mädchens war umhüllt (505) von hellleuchtenden Kleidern, und wenn sie sich im Tanz drehte, schien durch das feine Gewand das Geheimnis ihrer Schenkel. Und die feuchten Schweißperlen auf ihrem hoch erhobenen Gesicht wärmten ihre von der Sommersonne durchglühnten Wangen.

Eine andere, die Führerin auf dem gut gepflegten Acker und im Reigentanz, (510) hatte den jungen Spross eines Olivenbaumes um ihre kahle Schläfe gewunden, der von den Wassern des Nils mit seinen sieben Mündungen triefte. Nur spärliche und altersgraue Haare hatte sie auf ihrem Haupt und eine ganz runzlige Gestalt, weil sie der Herbst war und mit ihren die Blätter wirbelnden Winden das Laubhaar der Bäume abgeschoren hatte. (515) Denn noch nicht wallten in goldenen Spiralen und geringelt an den Spitzen Weintrauben herab auf den Hals des Mädchens. Und noch nicht hatte sie sich berauscht an der Kelter, die den ungemischten Wein so liebt, noch hatte sie der purpurne Saft des maronischen Taues trunken gemacht, und noch nicht lief mit seinen Ranken rings um sie herum der wandernde Efeu. (520) Aber da war die durch das Schicksal festgesetzte Zeit schon gekommen, dank derer die Horen gemeinsam eilends ins Haus des Helios liefen.

Nach einer lediglich zweieinhalb Verse umfassenden Überleitung mit dem Gang der Horen zum Helios-Palast (Nonn. *D.* 11,485 – 487) werden nacheinander die Jahreszeiten porträtiert. Der durch Nässe, Schnee und Frost gekennzeichnete Winter (Nonn. *D.* 11,488 – 494) wird vom Frühling mit Blumen, Tau und Schwalben abgelöst (495 – 500), der Sommer mit seinen Werkzeugen, den geernteten Früchten und dem Festtanz (501 – 508) vom Herbst mit kahlem Kopf, der nur provisorisch mit einem Olivenzweig geschmückt ist (509 – 519). Die Schlussverse zeigen, wie die Horen den Palast betreten (Nonn. *D.* 11,520 f.), die Szene beendet zugleich das 11. Buch.

Durch die ringkompositorische Rahmung der Ekphrasis und die Abgrenzung von der umgebenden Erzählung gestaltet Nonnos sorgfältig, dazwischen widmet er jeder einzelnen Hore eine bestimmte Anzahl an Versen, dem Winter, Frühling und Sommer annähernd gleich viele, nämlich sieben, sechs und acht, dem Herbst hingegen elf. Allein durch dieses unterschiedliche Verhältnis setzt er Prioritäten. Was die Darstellungsweise der Horen betrifft, hält sich der Dichter an die Konventionen antiker Ikonographie,¹²³ indem er den Winter mit Schnee, Hagel, Frost und feuchten Nebelschleiern, den Frühling mit Schwalben, Westwind und Rosen und den Sommer mit Getreideähre, Sichel und Sommerhitze ausstattet. Die detailgenaue Erzählung veranlasste Viktor Stegemann zu der Annahme, dass der Dichter seine Beschreibung auf

¹²³ Zu den Horen in der spätantiken Kunst siehe Hanfmann (1951) 163 – 192; Vian (1995) 180; vgl. auch Kap. 7.3.

der Grundlage einer bildlichen Vorlage angelegt haben müsse.¹²⁴ Die Beliebtheit der Horen in der bildenden Kunst der Spätantike lässt diese Möglichkeit zwar offen, jedoch verfügen die Figuren auch in der antiken Literatur vor Nonnos über einen hohen Beliebtheitsgrad, sodass die Szene wohl in erster Linie das Ergebnis einer langen Tradition darstellt.¹²⁵

Der Dichter offeriert seinem Publikum auch keine realistische Szene im Sinne einer Wiedergabe der momentanen Situation, des Ganges der Horen zum Palast des Helios, dass sie im Begriff sind, sich dorthin aufzumachen, wird lediglich durch den Erzähler in aller Kürze am Ende von Buch 11 angedeutet. Nirgendwo wird die Szene durch Figurenaktion konstituiert, die näher mit der Haupterzählebene in Verbindung steht, stattdessen erfolgt eine emblemartige Präsentation der Horen, die mit ihren typischen Attributen und charakteristischen Handlungen versehen werden. Allein mit den Mitteln der Sprache entwirft Nonnos für jede Jahreszeit ein Sinnbild und versieht es mit einem eindeutig zu identifizierenden Etikett. Es geht dem Dichter nicht darum, eine dramatisch aufgebaute Ereigniskette vom Aufbruch bis zur Ankunft zu knüpfen, also nicht um eine effektive Einbettung der Horen-Szene in den unmittelbaren narrativen Kontext, sondern vielmehr um eine universell gültige Darstellung der vier Jahreszeiten sowie um ihre subtile Einordnung in den Erzählverlauf der Ampelos-Episode. Für jede Hore wird eine individuelle Stimmung erzeugt, die sich an den signifikanten Zügen der jeweiligen Jahreszeit orientiert.¹²⁶ Die jeweils richtige Atmosphäre wird durch die sprachliche Umsetzung von unterschiedlichen Sinneseindrücken geschaffen. Innerhalb der kleinen, in sich geschlossenen narrativen Einheit, die für jede der vier Horen disponiert wird, beschränkt sich Nonnos aber nicht etwa auf eine statische Beschreibung, sondern bietet eine „kinetische Aufladung der Ekphrasis“¹²⁷ und realisiert Optisches, Akustisches sowie Bewegung.¹²⁸ Während der Schwerpunkt der Beschreibung des Winters auf visuellen Bildern liegt – der äußeren Erscheinung der Hore der kalten Jahreszeit –, kommt es Nonnos beim Frühling auf Bewegung und Akustik an: Der Atem der Hore, der milde Westwind und das Ausschütteln des Peplos werden mit einem gleichsam hörbaren Hymnus auf die Wiedergeburt der Natur verbunden. Die Umsetzung von Bewegung in Sprache steht im Mittelpunkt der Charakterisierung des Sommers, der umhüllt von weißen Kleidern und hoherhobenen Hauptes mit Ähre und Sichel in Händen einherschreitet. Eine Be-

124 Vgl. Stegemann (1930) 129 Anm. 4, 159f.; Haidacher (1949) 120f.

125 Zur literarischen Tradition der Horen siehe Hanfmann (1951) 115–127, 142–159, 210–261.

126 Vgl. Stegemann (1930) 129 Anm. 4.

127 Wandhoff (2003) 55.

128 Vgl. Bartsch u. Elsner (2007) II zur Funktion von Ekphrasen als ein alle Sinne einnehmendes literarisches Mittel: „And even at its most visual – when words group to represent images – it finds itself straying to the evocative resonances of the other senses: sound, smell, taste, and touch.“ – Zur dichterischen Umsetzung von Bewegung und Gestik in den *Dionysiaka* vgl. Miguélez Caveró (2009a), zur *Paraphrase* vgl. Franchi (2013) 181–190; zu akustischen Effekten in den *Dionysiaka* vgl. Newbold (2003).

schleunigung und einen Höhepunkt erfährt diese Dynamik im Erntetanz, den die Hore vollführt.

Nonnos gestaltet die Beschreibung der Horen durch die Einbeziehung aller Sinne besonders anschaulich. Im Zentrum steht die Illusion von Bildern, von Aktion, die durch das Mittel der Sprache kreiert und regelrecht vor Augen geführt wird. Diese vom Genus Ekphrasis geforderte Anschaulichkeit (ἐνάργεια), die sich aus der sprachlichen Umsetzung von Bildhaftem ergibt, wird in typisch nonnianischer Weise durch die Erweiterung in den akustischen und gestischen Bereich ergänzt.¹²⁹ Die vielen verschiedenen Eindrücke kumulieren in einer maximalen und alle Sinne ansprechenden Poetik. Die Ekphrasis, von der der unvoreingenommene Rezipient zunächst erwartet, dass sie statisch und rein beschreibend ist, wird zu einem abwechslungsreichen Gebilde, das durch die Einbeziehung aller Sinne eine starke Dramatisierung erhält. Die Beschreibung wird zu einem Mini-Drama, das das Publikum in sämtlichen Bereichen seiner Wahrnehmungsfähigkeit vereinnahmt.

Ein besonderes Ziel verfolgt der Dichter mit seiner Darstellung der Herbsthore: Nonnos gesteht der Protagonistin der bevorstehenden Ereignisse den größten Raum zu, im Gegensatz zu ihren Gefährtinnen, die als Einzelfiguren keine Rolle in der Erzählung spielen.¹³⁰ Die Herbst-Hore mit ihrer besonderen Physiognomie – sie ist ausgetrocknet und hat nur spärliches Haupthaar – entspricht der Jahreszeit, die die Blätter von den Bäumen fegt.¹³¹ Im Gegensatz zu ihren Gefährtinnen entbehrt sie fast vollständig jeglichen Beiwerks, eine Ausnahme bildet lediglich ihr kümmerlicher Olivenzweig auf dem Kopf. Ihre üblichen Attribute – Weinranke, Trauben und Efeu – fehlen gänzlich.¹³² Der reichen Ausstattung mit Erkennungsmerkmalen bei Winter, Frühling und Sommer wird pointiert die Nicht-Existenz charakteristischer Attribute beim Herbst gegenübergestellt. Mit mehrfachen Negationen wird gleichsam *ex negativo* all dies aufgezählt, worüber die Hore noch nicht verfügt: Οὔ πω (Nonn. D. 11,515), οὐδέ (517 und 519). Weder Weintrauben (βότρυες ἀμπελόεντες [Nonn. D. 11,516]) noch Berausung (οἴνωθεισα [517]), Wein (πορφυρέης [...] Μαρωνίδος ἰκμάς ἐέρσης [518]), Kelter (φιλακρήτω παρὰ ληνῶ [517]) oder Efeu (κισσός [519]) schmücken sie.¹³³

Zwischen den Tod des Ampelos und dessen Wiederauferstehung in Gestalt des Weinstocks schaltet der Dichter eine Szene auf einer übergeordneten, göttlichen Ebene. Der Dichter baut zum einen den Spannungsbogen auf, wenn er nach der

¹²⁹ Zu ἐνάργεια vgl. Zanker G. (1981); Webb (1997); Lausberg (2008) 399–407.

¹³⁰ Vgl. Vian (1995) 26.

¹³¹ Im Gegensatz zu Nonnos ist bei Ovid der Herbst mit vollem, weißem Haar dargestellt, da die Jahreszeiten mit den Lebensaltern des Menschen parallelisiert werden (Ov. *met.* 15,211), vgl. Gigli Piccardi (2003) 806.

¹³² Vgl. Vian (1995) 26 f.; Gigli Piccardi (2003) 806. – Nonnos rückt in dieser Götterszene ganz besonders Weinrebe und Wein in den Mittelpunkt. In Nonn. D. 12,21 versieht er nicht nur den Herbst, sondern alle vier Horen mit dem Epitheton σταφυληκόμοι; vgl. Murr (1969) 139, der auf entsprechende bildliche Darstellungen der Horen mit Weinreben auf dem Kopf verweist.

¹³³ Zu einer möglichen Rezeption der ungewöhnlichen Darstellung der Herbsthore in der bildenden Kunst siehe Bull (1998) 732 f., 738.

Trostrede des Eros Ampelos' Metamorphose nicht direkt anschließt, zum anderen begründet er die kommenden Ereignisse gleich doppelt. Nicht nur die Parabel des Eros über Tod und Wiederauferstehung, sondern auch die Ekphrasis der Horen bereitet die Genese des Weines vor. In demselben Ausmaß, in dem Dionysos um seinen verlorenen Gefährten trauert, verlangt die Herbsthore nach den sie charakterisierenden Kennzeichen. Der Reiz der Beschreibung des Herbstes liegt in der Einbeziehung von Zukünftigem: Er verfügt noch nicht über seine typischen Erkennungszeichen, sondern steht erst kurz davor, seine ihm eigenen Attribute verliehen zu bekommen. Erst mit der Einschaltung der Götterebene kann der kosmische Plan in die Tat umgesetzt werden, erst durch den Gang der Horen zum Palast des Helios und die Konsultierung der altherwürdigen Tafeln der Harmonia ist die Zeit reif für das Kommen des Weinstocks und des daraus gewonnenen Getränks (Nonn. *D.* 11,520 f.). Die Herbsthore erfüllt eine wesentliche Funktion in der Erzählung um Ampelos, ihre ausführliche Ekphrasis ist somit aus dem narrativen Kontext begründet.

Hinweise auf das Ziel der Erzählung finden sich nicht nur in der Ekphrasis der Herbsthore, sondern auch in den Details der Beschreibung der übrigen drei Horen. Obwohl diese in keiner direkten Verbindung zur Genese des Weines stehen und auch nicht als handelnde Figuren in der Erzählung sichtbar werden, versieht Nonnos sie dennoch mit Komponenten, die auf die bevorstehende Geburt der neuen Pflanze verweisen. Im ersten Vers der Ekphrasis des Winters (Nonn. *D.* 11,488) knüpft Nonnos mit dem Adjektiv *νιφόεις* an die epische Tradition an: Bereits bei Homer (vgl. etwa *ῥρεῖ νιφόνεντι* [Hom. *Il.* 13,754] oder *Κρήτης ὄρεα νιφόνεντα* [Hom. *Od.* 19,338]), in den homerischen Hymnen (z. B. *ὑπὸ Παρνησὸν νιφόνεντα* [*h. Hom.* 3 *Ap.* 282]), bei Apollonios Rhodios (*νιφόνεντος ἔχον κράτος Οὐλύμποιο* [A. R. 1,504]), bei Orpian (*Ἄτλαντος νιφόνεντα πάγον* [Opp. *H.* 1,622]) und Quintus Smyrnaeus wird das Adjektiv zur Charakterisierung von hohen Bergen verwendet (*ὑπαὶ Σιτύλῳ νιφόνεντι* [Q. S. 1,293]). Nonnos setzt das Adjektiv in einen veränderten Kontext und verwandelt den schneebedeckten Berg der epischen Dichtung in die Winterhore mit „schneeigem Antlitz“.¹³⁴ Die mit *νιφόεις* assoziierten prominenten mythischen Gebirge sind aus einer Stelle in Sophokles' *König Ödipus* bekannt: *τοῦ νιφόνεντος [...] Παρνασοῦ* (S. *OT* 473 – 475). Aus dem narrativen Kontext der Stelle lässt sich eine motivische Parallele zu

134 Ein weiteres Beispiel für Nonnos' Verwendung epischen Vokabulars in verändertem Kontext ist das ebenfalls in der Beschreibung des Winters zu findende *κελαινεφής*. Das in Hom. *Il.* 1,397 u. ö.; Hom. *Od.* 9,552 u. ö.; *h. Hom.* 5 *Ven.* 220; 2 *Cer.* 91, 316, 396 u. ö. sowie in Hes. *Sc.* 53 begegnende Adjektiv ist traditionell ein Beiwort für Zeus, während Nonnos damit die Winterhore charakterisiert. – Eine weitere Reminiszenz aus der griechischen Dichtung ist mit diesem Adjektiv verbunden: Der bei Nonnos augenfällige Gegensatz zwischen Dunkelheit und Licht in der Fügung *κελαινεφέος σέλας αἴγλης* erinnert an Pi. *Fr.* 108b,3f.: *κελαινεφεῖ δὲ σκότει / καλύψαι σέλας καθαρόν*. Ein Nachhall pindarischer Dichtung ist zudem in der folgenden Ekphrasis des Frühlings zu beobachten: Das seltene Verb *διαθύσσω* in Nonn. *D.* 11,498 ist aus lediglich einer einzigen Pindar-Stelle (*ἄλλοτ' ἄλλοῖαι διαθύσσοισιν αὔραι* [Pi. *O.* 7,95]) sowie aus einem Bakchylides-Fragment (B. *Fr.* *20B,8) bekannt, Nonnos macht insgesamt dreimal davon Gebrauch, die anderen Stellen finden sich Nonn. *D.* 3,406; 20,190; vgl. Stegemann (1930) 132 Anm. 10.

Nonnos ziehen: Unmittelbar nachdem Teiresias Ödipus selbst als den Mörder des Laios bezeichnet hat, schließt ein Chorlied mit einem effektvollen Bild an; der Chor stellt sich vor, dass sich der Mörder des alten Königs wie ein Stier (ἄτε ταῦρος [S. OT 478]), entfernt von jeglicher Zivilisation, in den Wald flüchtet, um seinen Richtern zu entgehen. Ob diese Assoziation der Sophokles-Stelle von Nonnos tatsächlich intendiert ist, ist freilich Spekulation, unbestritten ist, dass dem Motiv des Stieres im Gebirge in der Ampelos-Episode noch eine wesentliche Rolle zukommen wird, wenn der unvermittelt im Gebirge neben Ampelos auftauchende Stier zum Mörder des Satyrn wird.¹³⁵

Auch in der Ekphrasis des Frühlings ist ein Verweis auf die spätere Weinpflanze zu finden, und zwar in der Formulierung εἰαρινήν δροσόνεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῶ (Nonn. D. 11,497). Die Tatsache, dass die Hore ihr Haupt mit einer Binde aus Tau bekränzt, verweist auf Nonn. D. 12,192 (ὄρχατον ἡμερίδων σκολιῶ μιτρώσατο δεσμῶ), wo die Krönung des soeben in die Welt gekommenen Weinstocks mit dem ebenfalls erst entstandenen Efeu vollzogen wird. Mit dem Lied der Frühlingshore zu Ehren des Adonis und der Kythereia/Aphrodite, einem beliebten Sujet der hellenistischen Dichtung,¹³⁶ wird zudem auf den Tod des Ampelos verwiesen: Das tragische Schicksal des Adonis, des Geliebten der Aphrodite, der vor seiner Zeit stirbt, steht parallel zum Los des Ampelos, genauso wie die Liebe einer Gottheit zu einem sterblichen Wesen nur vorübergehend mit Trauer und Schmerz ob dessen gewaltsamen Tod durch ein wildes Tier verbunden ist, da die Entstehung einer neuen Blume der Gottheit Trost spendet. Thematisiert wird im lediglich angedeuteten Mythos der periodische Wechsel zwischen Werden und Vergehen, der auch den Kern der Ampelos-Episode ausmacht.

Die Beschreibung des Sommers bringt als zusätzlichen Vorverweis auf Dionysos' Rolle als anerkannter olympischer Gott die ὄργια μηρῶν, „das Geheimnis der Schenkel“ ins Spiel (Nonn. D. 11,506).¹³⁷ Der Dichter appliziert hiermit einen wichtigen Terminus, der bereits ab Nonn. D. 3,263 Sinnbild für die mystische Natur des bakchischen Kultes ist, insbesondere in Nonn. D. 9,287, wo im Rahmen eines kultischen Festes für Dionysos die Bakchen unter Zuhilfenahme von Heilkräutern Ino von ihrem Wahnsinn heilen.

Anstatt mit der Ekphrasis der Jahreszeiten eine rein bildhafte Darstellung zu bieten, setzt der Dichter auf eine allumfassende Wirkung und macht die Horen durch die Mittel seiner Sprache gewissermaßen sicht-, hör- und erlebbar. Die Ekphrasis entspricht bei Nonnos voll und ganz den Stilidealen der σαφήνεια („Klarheit“) und ἐνάργεια („Lebendigkeit“, „Ausdruckskraft“), welche die Rhetorikhandbücher als besondere Merkmale dieser Gattung nennen,¹³⁸ und ist Lesehilfe für diejenigen, die sich im bunten Geflecht einzelner Episoden der *Dionysiaka* zurechtfinden wollen. Sie spiegelt gleichzeitig frühere Ereignisse im Epos sowie den Ausgang der Ampelos-Episode. Die Horen erinnern an dieser Stelle sowohl an den Willen des Zeus als auch

135 Das Gebirge ist traditioneller Ort göttlicher Epiphanie, vgl. Buxton (1994) 91 f.; Accorinti (2003) 1.

136 Vgl. etwa Bion I, 16f., 27f., 37f., 63f., 69f., 85f. Beckby.

137 Vgl. Vian (1988a) 407 (451); Gigli Piccardi (2003) 560.

138 Vgl. Hermog. *Prog.* 10,6.

an Dionysos selbst, mit dem sie schon in dessen Kleinkind- und Jugendalter in Verbindung standen. Ebenso wie diese die Vorgeschichte zur Ampelos-Episode ins Spiel bringen, verweisen sie durch die Funktion als Vegetationsgöttinnen auch auf deren Ausgang. Sie sind Symbol für das zyklische Werden und Vergehen, das im Schicksal des Ampelos gespiegelt wird. Die epische Inszenierung der Herbsthore ist zugleich eine Anspielung auf die bevorstehende Wende innerhalb der Erzählung, an Ampelos' Tod wird sich seine Wiedergeburt anschließen. Mit ihrem Auftritt werden die Attribute des Weingottes – Weintrauben, Kelter, Wein und Efeu – vorweggenommen. Mit der Darstellung der Horen, Personifikationen von Zeit und periodischer Wiederkehr, ordnet Nonnos die neue Pflanze in die Kosmologie der *Dionysiaka* ein und weist so der Ampelos-Episode einen präzise abgegrenzten Platz innerhalb der Geschichte um Dionysos' Aufstieg in den Olymp zu.

Die Tafeln der Harmonia

Bei den vier prophetischen Tafeln an den Wänden des Helios-Palastes handelt es sich um eine Bildbeschreibung, eine Ekphrasis im engeren Sinn, die für das Verständnis und die Komposition der Ampelos-Episode von essentieller Bedeutung ist.¹³⁹ Nonnos verlässt am Ende des 11. Buches den Schauplatz um Dionysos und den Trost spendenden Eros und hebt die Darstellung auf eine übergeordnete Erzählebene, indem er neue Figuren, die Personifikationen der vier Jahreszeiten, präsentiert, welche hinsichtlich der Komposition eine maßgebende Rolle einnehmen. Der Dichter gestaltet den Übergang von der Dionysos-Handlung zu den Horen besonders auffällig, abrupt und mitten im Vers (Nonn. *D.* 11,485) an der Stelle der bukolischen Dihärese unterbricht er Dionysos' Trauer und leitet zur neuen Szene über.

Tatsächlich setzt Nonnos die Szene mit den Horen jedoch nicht beliebig an diese Stelle, sondern fügt sie in den narrativen Kontext ein: In den ersten 40 Versen des 12. Buches wird von der Ankunft der Horen der vier Jahreszeiten bei Helios und der Horen der zwölf Stunden berichtet (Nonn. *D.* 12,1–20),¹⁴⁰ woraufhin die Herbsthore ihre Bitte an den Sonnengott persönlich richtet, sie doch darüber in Kenntnis zu setzen, wann sie die ihr zustehenden Attribute bekommen werde (23–28). Helios antwortet mit einer Handbewegung in Richtung der Tafeln an der Wand (29–35) sowie mit dem Hinweis, dass sie auf der dritten ihr eigenes Schicksal wiederfinden werde (36–40). Nachdem die Herbsthore an die Tafeln herangetreten ist, kann die eigentliche Ekphrasis be-

¹³⁹ Zur Szene im Palast des Helios siehe Stegemann (1930) 122–172 und 197–199 (mit einem Überblick über die Tafeln); Zuenelli (2013). – Die Tafeln der Harmonia werden auch in der *Paraphrase* genannt, vgl. Nonn. *P.* 5,154; 7,160.

¹⁴⁰ Nonnos verbindet an dieser Stelle unterschiedliche Traditionen um die Horen, indem er die vier Jahreszeiten-Horen und die zwölf Monats- oder Stundenhoren nebeneinander setzt; für eine ähnliche Konfusion der Horen der Jahreszeiten, Monate und Stunden siehe Q. *S.* 1,48–51 und 2,593–595 sowie Jo. *Gaz.* 1,314–360 und 2,259–313, vgl. Vian (1995) 184.

ginnen. Die ersten beiden Tafeln sind sowohl kompositorisch als auch inhaltlich aufs Engste miteinander verbunden (Tafel 1: Nonn. *D.* 12,41–55; Tafel 2: Nonn. *D.* 12,55–63):

Τοῖα θεοῦ φαμένιοι, φιλάμπελος ἔτρεχε κούρη
 ὄμματα διενέουσα. Καὶ ὀμφαίῳ παρὰ τοίχῳ
 πρώτην κύρβιν ὄπωπεν ἀτέρμονος ἤλικα κόσμου
 εἶν ἐνὶ πάντα φέρουσαν, ὅσα σκηπτοῦχος Ὀφίων
 ἦνυσεν, ὅσα τέλεσσε γέρων Κρόνος, ὅπποτε τέμνων 45
 ἄρσενα πατρὸς ἄροτρα λεχίων ἤροσεν ὕδωρ,
 σπείρων ἄσπορα νῶτα θυγατρογόνοιο θαλάσσης·
 ὅς ποτε λάινον υἷα κεκηνότι δέξατο λαμῶ
 Ζηνὸς ψευδομένιοι νόθον δέμας εἰλαπινάζων·
 καὶ λίθος ἐνδομύχων τεκέων μαιώσατο φύτλην 50
 φόρτον ἀκοντίζων ἐγκύμονος ἀνθερεῶνος.
 Ἄλλ' ὅτε μαρναμένιοι Διὸς πυριλαμπέα νίκην
 καὶ Κρονίου νιφετοῖο χαλαζήεσσαν ἐνυῶ
 ἀμφίπολος Φαέθοντος ἀελλόπος ἔδρακεν Ὀρη,
 γείτονα δέρκετο κύρβιν ἀμοιβαδῖς. – Εἶχε δὲ κείνη, 55
 πῶς βροτέην ὦδινε γονὴν πίτυς ἢ πόθεν ἄφνω
 δενδραῖήν γονόεσσαν ἀναπτύξασα λοχείην
 ἄσπορον αὐτοτέλεστον ἀνήρυγεν υἷα πεύκη·
 καὶ πόθεν ἄστυα πάντα κατέκλυσεν ὑέτιος Ζεὺς
 ἠλιβάτοις πελάγεσιν ἄγων ὑψούμενον ὕδωρ, 60
 πῶς Νότος ἐκ Βορέαο καὶ ἐκ Λιβὸς Εὐρος ἰμάσσων
 λάρνακα Δευκαλίωνος ἀλήμινα, γείτονα Μήνης,
 εἰς πλόον ἠερόφοιτον ἐκούφισεν ἄμμορον ὄρμου.

Nachdem der Gott dies gesagt hatte, lief das Mädchen, die Freundin der Rebe, los und ließ ihre Augen umherschweifen. Und an der prophetischen Wand erblickte sie die erste Tafel, so alt wie der endlose Kosmos, in Einem all das erfassend, was der Herrscher Ophion (45) geschaffen und was der alte Kronos vollendet hatte, als er die männliche Pflugschar seines Vaters abschnitt und in das gebärende Wasser einpflügte, indem er den unfruchtbaren Rücken des tochtergebärenden Meeres besamte. Der nahm später einmal im klaffenden Schlund einen Stein statt seines Sohnes auf und verspeiste den untergeschobenen Leib des vorgeblichen Zeus. (50) Und der Stein brachte die Brut der tief drinnen verborgenen Kinder wieder zur Welt, indem er die Last aus dem schwangeren Rachen heraus schleuderte.

Aber nachdem die Dienerin des Phaethon, die windfüßige Hore, den feurig lodernden Sieg des kämpfenden Zeus und den eisigen Kampf des schneeigen Kronos betrachtet hatte, (55) wechselte sie den Blick zur Tafel daneben. Und diese hatte zum Inhalt, wie die Fichte einen menschlichen Spross gebar, wie die Föhre plötzlich als Sprössling eine Baumgeburt entband und einen nicht gezeugten, von selbst vollendeten Sohn hervorbrachte; und wie der Regenbringer Zeus alle Städte überschwemmte, (60) indem er aus den tiefen Meeren das Wasser hoch empor lenkte; und auch wie der Notos aus dem Norden und aus Libyen der Euros Deukalions umhertreibende Barke durchpeitschte, in unmittelbarer Nachbarschaft zu Mene, und wie sie ihre Bahn hoch hinauf in die Luft lenkten weit entfernt von jeglichem Ankerplatz.

Die Tatsache, dass es sich um eine Bildbeschreibung handelt, wird vom Erzähler an mehreren Punkten eindeutig markiert, indem er die Fiktion der Erzählung unterbricht. Das Publikum bekommt die Gelegenheit, die Herbsthore zu beobachten, wie sie in Echtzeit die Bildtafeln abschreitet, bei jeder einzelnen kurz verweilt und sie betrachtet

(Nonn. *D.* 12,41–43 und 54 f.). Nonnos bringt hier eine besondere Art von Fokalisation zur Anwendung: Nach Helios' demonstrativer Geste in Richtung der Tafeln blickt der Leser gleichsam auf die Bilder einer Ausstellung und besucht diese zusammen mit der Hore.¹⁴¹ Indem Nonnos aus dem Blickwinkel der Herbsthore erzählt, bietet er keine objektive und neutrale Bildbeschreibung, sondern gibt eine konsequente Richtung vor, um so eine Auslegung der Götterszene um Helios und die Horen für den Rezipienten zu bestimmen.¹⁴² Die nachdrückliche Einbeziehung des Publikums in die Erzählung hebt außerdem die Bedeutung, die die Palastszene für die Ampelos-Episode im Kleinen und das Epos im Großen hat. Der evolutionäre Prozess, dem sich Dionysos unterziehen muss, um eine von allen anerkannte vollwertige Gottheit zu werden, ist Inhalt der beiden ersten Tafeln: Der auf der ersten Tafel präsentierte Sukzessionsmythos setzt mit Ophion ein, welcher in der orphischen Religion solange als Urherrscher des Kosmos gilt, bis er von seinem Sohn Kronos entmachtet wird, der seinerseits wieder von Zeus abgelöst wird.¹⁴³ Mit der ersten Tafel verbindet Nonnos zwei Traditionen, und zwar die Orphik mit der klassischen, bereits seit Hesiod gängigen mythischen Herrschaftsfolge Uranos/Kronos/Zeus (Hes. *Th.* 154–210, 453–506). An den Urmythos von den ersten Göttergenerationen schließt auf der zweiten Tafel die Darstellung der Genese des ersten Menschengeschlechts an, das der Fichte entsprungen war und durch die von Zeus gesandte Sintflut vernichtet wurde.¹⁴⁴

Nonnos liefert mit dieser Ekphrasis zugleich eine Kosmo- und eine Theogonie und schafft so die kosmische Legitimation der Geschehnisse um Dionysos und Ampelos. Die Machtübernahme und -ausübung durch Zeus bereitet den Boden für seinen Sohn, den Weingott. Dionysos wird in die Götterwelt eingeordnet, führt die Regentschaft seines Vaters fort und sichert sich damit seine universale Machtposition. Mehrfach zieht Nonnos in dieser Ekphrasis Verbindungslinien zu seiner Erzählung: Ähnlich wie die Geschwister seines Vaters erwartet Dionysos eine doppelte Geburt, aus seiner Mutter und aus seinem Vater. So wie der Stein die olympischen Götter aus dem Bauch des Kronos wieder ans Licht bringt (Tafel 1), entschlüpft Dionysos dem Schenkel des Zeus; auch das Motiv der Spontangeburt findet sich wieder, wenn Dionysos förmlich aus dem Schenkel seines Vaters platzt und sogleich von den Horen empfangen wird (Nonn. *D.* 9,11–15); ähnlich entspringen auf der zweiten Tafel die ersten Menschen „plötzlich“ der Fichte (ἄφνω [12,56]). Zeus' Sieg über Kronos in der traditionellen Mythologie reflektiert Zeus' Sieg über Typhon im 1. und 2. Buch der *Dionysiaka* sowie

141 Vgl. Stegemann (1930) 160: „Wir begleiten die Hore längs der Wände des Heliospalastes. Hier kommt Bewegung in das Momentane des Phaethonbildes [...].“

142 Zur metapoetischen Funktion der Herbsthore als Bindeglied zwischen Text und Leser siehe Fincher (2016). – Auch in der Literatur wird auf die besondere Funktion der Ekphrasis als bewusster Lenkung der Rezeption verwiesen, vgl. Fowler *D.* (1991) 29: „[...] a literary description necessarily inscribes a point of view more strongly than a plastic one [...]“, und Knappe (2007a) 16: „Aber eigentlich zeigt der Bildmacher mit dem Bild vor, was sich in seinem Bewusstsein an Bildvorstellung befand [...].“

143 Zu Ophion vgl. Gigli Piccardi (2003) 818 Anm. ad 44.

144 Zur Tradition, in die sich Nonnos hier stellt, vgl. Gigli Piccardi (2003) 819–821 Anm. ad 55–58.

Dionysos' Triumph über die Inder (Nonn. *D.* 13–40) und die Giganten (Nonn. *D.* 48). Zudem nehmen der angedeutete Weltenbrand und die von Zeus geschickte Sintflut die Brände und Überschwemmungen nach dem Tode des Zagreus, des ersten Dionysos, im 6. Buch wieder auf. Die Ekphrasis spiegelt somit wesentliche Aspekte der Erzählung, indem sowohl auf bereits Geschehenes als auch auf Bevorstehendes verwiesen wird. Intratextuelle Bezüge sind nicht nur zu den großen Erzähllinien, sondern auch zur Ampelos-Episode im Kleinen zu finden. Die Geburt der Menschen aus der Fichte auf der zweiten Tafel bietet ein Spiegelbild zur Geburt des Weinstocks aus Ampelos, im ersten Fall entspringt der Mensch aus einer Pflanze, im zweiten wird die umgekehrte Entwicklung geschildert.

Die Hinweise auf das narrative Ziel der Bücher 10–11 werden sich in der Beschreibung der Tafeln drei und vier verdichten. Der Erzähler tritt hier insofern in Erscheinung, als er auch die beiden letzten Tafeln als von der mythischen Tradition ererbte Stücke inszeniert, die das Lesepublikum über die Mittelsperson der Herbsthore der Reihe nach gleichsam leibhaftig und unmittelbar inspizieren darf. Anders als in der Ekphrasis der ersten beiden Tafeln gibt der Dichter hier die Rolle des Erzählers an die Hore ab, indem er sie in sechs bzw. sieben Versen (Nonn. *D.* 12,64–69, 90–96) die bildlich und schriftlich festgehaltenen Prophezeiungen präsentieren lässt. Die Unmittelbarkeit und Nähe der Szene wird durch die beiden direkten Reden der Herbsthore erreicht, welche die eingeschriebenen heiligen Worte verliest (Tafel 3: Nonn. *D.* 12,64–102):

Καὶ τριτάτην ὅτε κύρβιν ἐπέδραμεν εὐποδι ταρσῶ, μυστιπόλος Λυκάβαντος ἔλιξ στηρίζετο κούρη,	65
μόρσιμα παπταίνουσα πολύτροπα θέσφατα κόσμου, γράμματα φοινίσσοντα, σοφῆ κεχαραγμένα μίλτω, ὀππόσα ποικιλόμυθος ἐπέγραφεν ἀρχέγονος Φρήν, τοῖα προθεσπίζοντα. Καὶ ἐν πινάκεσσιν ἀνέγνω·	
„Ἥρης βουκόλος Ἄργος ἐς ὄρνεον εἶδος ἀμείψει φαιδρὸν ἔχων <πολέων> βλεφάρων τύπον. Ἀλλὰ καὶ αὐτῇ Ἄρπαλύκη μετὰ λέκτρον ἀλιτροβίων ὕμεναίων νιέα δαιτρεύσασα θυγατρογάμῳ γενετῆρι ἠερίην πτερόεσσαν ἐρετμώσειε πορείην ὄρνις ἀελλήεσσα. Καὶ ἰστοπόνος Φιλομήλη	70
ἔσσειται αἰολόδειρος ὑποτρύζουσα χελιδῶν, μαρτυρίην βοόωσα λιπογλώσσοιο σιωπῆς, δαίδαλα φωνήεντα σοφῶ γράψασα χιτῶνι. Καὶ Νιόβη Σιπύλοιο παρὰ σφυρὰ πέτρος ἐχέφρων δάκρυσι λαϊνέοισιν ὀδυρομένη στίχα παίδων	75
στήσεται οἰκτρὸν ἄγαλμα. Καὶ ἔσσειται αὐτόθι γείτων Πυρρὸς ἐρωμανέων Φρύγιος λίθος, εἰσέτι Ῥεῖης οἴστρον ἔχων ἀθέμιστον ἀνυμφεύτων ὕμεναίων· Θίσβη δ' ὕγρον ὕδωρ καὶ Πύραμος, ἥλικες ἄμφω, ἀλλήλους ποθέοντες. Ἐυστεφάνοιο δὲ κούρης Μίλακος ἱμεῖρων Κρόκος ἔσσειται ἄνθος Ἐρώτων. Καὶ γαμῖν μετὰ λύσσαν ἀελλοπόδων Ὑμεναίων καὶ Παφίης μετὰ μήλα λεοντεῖν ἔτι μορφῆν	80
	85

Ἄρτεμις οἰστροήσειεν ἀμειβομένην Ἀταλάντην.
 Καὶ τὰ μὲν εἶν ἐνὶ πάντα παρέστιχεν ἄστατος Ὀρη, 90
 εἰσόκε χῶρον ἴκανεν, ὄπη πυρούεις Ὑπερίων
 σύμβολα μαντοσύνης ἀνεμώδει πέφραδε κούρη,
 ἦχι Λέων ἐτέτυκτο σελασφόρος, ἦχι καὶ αὐτὴ
 Παρθένος ἀστερόεσσα νόθη ποικίλλετο μορφῇ
 οἴνοπα βότρυν ἔχουσα, θεριγενές ἄνθος ὀπώρης. 95
 Κεῖθι Χρόνου θυγάτηρ πόδας εὐνάσε, ταῦτα δ' ἀνέγνω·
 „Κισσὸς ἀερσιπότης, ἐρόεις νέος, ἐς φυτὸν ἔρπων
 ἔσται κισσὸς ἔλιξ καὶ ἐν ἔρνεσιν· ἠθέου δὲ
 ὄρθιος ἐκ Καλάμοιο δόναξ κυρτούμενος αὔραις
 λεπτὸν ἀξιφύτοιο φανήσεται ἔρνος ἀρούρης, 100
 ἡμερίδων στήριγμα· καὶ εἰς φυτὸν εἶδος ἀμείψας
 Ἄμπελος ἀμπελόεντι χαρίζεται οὐνομα καρπῶ.“

Und nachdem die Mystendienlerin des Jahres mit schön gesetztem Schritt, sich windendem, zur dritten Tafel gegangen war, (65) blieb das Mädchen stehen. Sie blickte staunend auf die schicksalshaften, vielgewandten Orakel für die Welt, in purpurroten Buchstaben, auf weißlichem Ocker gut sichtbar eingeschrieben; diese hatte mit bunten Geschichten der erstentstandene Denk-Sinn als Prophezeiung folgendermaßen aufgeschrieben. Und auf den Tafeln las sie: (70) „Der Hirte der Hera, Argos, wird seine Gestalt in einen Vogel verwandeln, mit dem leuchtenden Abbild vieler Augen. Aber auch sie, Harpalyke, wird nach dem Bett der verderbenbringenden Hochzeit ihren Sohn für den Vater, den Bräutigam der Tochter, zerteilen und hoch oben in der Luft mit den Flügeln auf ihrer Bahn (75) als windschneller Vogel rudern. Und die am Webstuhl sich mühende Philomele wird eine zwitschernde Schwalbe mit glänzendem Hals werden, die ihren Zeugenbericht in zungenlosem Schweigen hinausschreit, nachdem sie ein sprechendes Kunstwerk kundig auf einen Chiton geschrieben hat. Und Niobe wird am Fuße des Sipylos als standhafter Felsen (80) mit steinernen Tränen die Riege ihrer Kinder beklagen und als Mitleid erregendes Standbild dastehen. Und dort wird auch ihr Nachbar Pyrrhos sein, der liebestolle phrygische Stein, der immer noch zu Rheia den unerlaubten Liebeswahn nach einer unmöglichen Hochzeit hat; und auch Thisbe als flüssiges Nass und Pyramos, gleichen Alters, (85) sehnen sich nacheinander. Und der sich nach dem schönbekränzten Mädchen Milax sehnt, Krokos, wird eine Blume der Eroten sein. Und nach dem Heiratswahn um die windfüßige Hochzeit und nach den Äpfeln der Paphierin wird Artemis Atalante in die Gestalt einer Löwin verwandeln und wahnsinnig machen.“

(90) All dies schritt die Hore in einem ab, ohne stehen zu bleiben, bis sie an den Ort gelangte, wo der feurige Hyperion die Zeichen der Seherkunst dem windschnellen Mädchen zeigte, wo der glänzende Löwe abgebildet und wo sie selbst, die gestirnte Jungfrau, mit einem falschen Gebilde dargestellt war, (95) die Weintraube haltend, die im Sommer geborene Blüte des Herbstes. Dort verlangsamte die Tochter des Kronos ihren Schritt; und Folgendes las sie: „Kissos, in die Höhe strebend, lieblicher Jüngling, wird auf eine Pflanze kriechen und wird der Efeu sein, sich auch auf den Schösslingen windend. Und aus dem Jüngling Kalamos wird das gerade Schilfrohr entstehen, sich wiegend im Wind, (100) ein zarter Spross des fruchtmehrenden Feldes und eine Stütze für die veredelten Weinreben. Und Ampelos, seine Gestalt in eine Pflanze verwandelt, verleiht der Rebenfrucht seinen Namen.“

Das Abschreiten der Bildtafeln durch die personifizierte Jahreszeit und die Inhalte der Tafeln selbst schaffen eine Ekphrasis auf zwei Ebenen. Der Zweck der Beschreibung der Tafeln sowie des Bittganges der Horen insgesamt besteht in der kosmisch-mythischen Legitimierung der Ampelos-Erzählung und in der Beglaubigung des bevorstehenden Geschehens durch eine Reihe von höheren Instanzen. Die besondere Au-

torität, die durch Helios und die Horen – den Lenker des Alls und die ihm untergebenen Göttinnen der Zeit – generiert wird, setzt sich in den Informationen der Tafeln fort. Die darauf befindlichen Inschriften sind mit kaiserlicher Purpurfarbe auf hellem Grund geschrieben (γράμματα φοινίσσοντα, σοφῆ κεχαραγμένα μίλτω [Nonn. D. 12,67]), und zwar vom personifizierten vernunftbegabten Ur-Denken (ἀρχέγονος Φρήν [68]), das im gleichen Atemzug als „reich an Mythen“ und „bunter Mythen kundig“ (ποικιλόμυθος) charakterisiert wird.¹⁴⁵ Weder Uranos noch Kronos noch Zeus und auch kein anderer oberster Gott sind für diesen kosmischen Plan verantwortlich, sondern ein gottähnliches Abstraktum, das in der Hierarchie über allen Göttern gedacht werden muss und von dem letztlich auch deren Schicksal abhängig ist. Eine Stilisierung der Geschehnisse um Dionysos und Ampelos als schicksalhaft und vorherbestimmt wird zudem durch deren Einordnung in den astrologischen Rahmen erreicht. Die genannten Sternbilder – angedeutet durch οἶκος und konkretisiert durch die Nennung von Löwe und Jungfrau – sind ebenso wie Helios und die Horen der Dimension der Zeitlichkeit zugeordnet.¹⁴⁶ Die Inszenierung der Geschehnisse als unvermeidlich und von langer Hand geplant hat zum Ziel, das Schicksal des Ampelos als ultimatives mythisches Ereignis zu präsentieren und durch sämtliche mythische Traditionen zu beglaubigen.

Dieses Konzept bildet den Rahmen für den Inhalt der dritten Tafel, der in Form einer längeren Inschrift festgehalten ist. Diese verliert die Herbsthore für die anwesenden Figuren sowie für die Rezipienten (Καὶ ἐν πινάκεσσιν ἀνέγνω [Nonn. D. 12,69]; ταῦτα δ' ἀνέγνω [96]),¹⁴⁷ wobei der Dichter zunächst nicht erklärt, ob es sich bei den Tafeln um bloße Schrift- oder Bildtafeln oder gar um eine Kombination von beidem handelt. Die Verbalform ἐπέγραφε (Nonn. D. 12,34) und die Nominalform γραφίδων (35) sind diesbezüglich indifferent, da sie sowohl „Schreiben“ als auch „Zeichnen“ meinen können. Auch bei den ersten beiden Tafeln bleibt der Dichter noch indifferent gegenüber dem gewählten Medium und legt sich erst bei der Beschreibung der dritten

145 Das Adjektiv erinnert an das nonnianische Stilprinzip der ποικιλία, das seit dem Proömion zu den *Dionysiaka* im 1. Buch verfolgt wird. Wenn der Dichter dem Urprinzip jeglichen Denkens dieselbe Arbeitsweise wie seinem Werk zuschreibt, so macht er aus der kosmischen Autorität der personifizierten Φρήν eine poetische und erhebt selbst Anspruch auf die Rolle des Archegeten mythischer Dichtung.

146 Stegemann (1930) 161 – 164 ordnet die Darstellungen auf den Tafeln den Tierkreiszeichen zu und gründet darauf seine Theorie der Komposition der *Dionysiaka* nach dem Muster eines Weltenjahres.

147 An dieser Stelle reflektiert Nonnos die Praxis des mündlichen Vortrags spätantiker Dichtung: Poetische Werke wurden einem gemischt christlichen und heidnischen Publikum präsentiert, das über dieselbe Bildung und denselben sozialen Rang wie der Dichter verfügte. Die charakteristischen sprachlichen und stilistischen Merkmale entfalten erst durch das laute Vortragen ihre volle Wirkkraft. Wie die Herbsthore liest auch Aphrodite in Nonn. D. 41,338 – 398 die Inschriften auf den Tafeln der Harmonia vor, vgl. Agosti (2010). – Zur Bedeutung von Schriftlichkeit im spätantiken Christentum vgl. Lane Fox (1994).

fest, bei welcher es sich um eine Kombination von Bild und Text handelt.¹⁴⁸ Die Hore liest zunächst der Reihe nach acht verschiedene Mythen vor, von denen jeder einen ganz bestimmten Themenbereich berührt.¹⁴⁹ Das erste mythische Sujet, die Metamorphose, wird durch den in einen Pfau verwandelten Argos, die zu Vögeln gewordenen Harpalyke und Philomele, die zu Steinen veränderten Niobe und Pyrrhos sowie die Löwin Atalante bedient, das zweite Thema, das ebenfalls mehreren der angeführten Mythen zugeordnet werden kann, die Liebe, ist vor allem in ihren negativen Ausprägungen dargestellt, da es sich beinahe ausschließlich um unglückliche und tragische Liebesbeziehungen handelt. Durch die Themen Liebe und Metamorphose stellt der Dichter Verbindungslinien zu seinem Ampelos-Mythos her, indem die präsentierten mythischen Figuren einzelne Aspekte ihres Schicksals mit Ampelos teilen.

Nicht nur die Entsprechungen der Themen bereiten auf die weitere Handlung der Ampelos-Episode vor, sondern auch die chronologische Perspektive, die beim Katalog der Mythen eingenommen wird. Die Inschrift präsentiert sich als Prophezeiung, dementsprechend finden sich eine Reihe von Futurformen: ἀμείψει (Nonn. *D.* 12,70), ἐρετμώσσει (74), ἔσσειται (76, 81 und 86), στήσεται (81) und οἰστρήσειεν (89). Die Tafeln zeigen eine direkte Linie von der Urzeit, symbolisiert durch die Entstehung des Kosmos auf den ersten Tafeln, über die Gegenwart mit den Horen und Helios bis in die Zukunft mit der Genese des Weines. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft treffen in der Ekphrasis der Tafeln aufeinander, welche so eng miteinander verzahnt sind, dass hier jegliche Zeitlichkeit aufgehoben scheint. Die mythische Vorzeit, die gegenwärtigen Tafeln und die nahenden Ereignisse laufen gleichsam synchron ab, ein Nacheinander entsteht lediglich durch das Abschreiten der Tafeln durch die Herbsthore. Dem Publikum wird ein zeitliches Panoptikum geboten, das sich in der Darstellung der Tafeln verdichtet. Die Ampelos-Episode fügt sich homogen in diese mythische Welt ein, ihr Ergebnis, die Entstehung des Weines, ist notwendige Konsequenz der offenbarten Kosmologie.

Die synoptische Schilderung der Tafeln erfüllt sich in der Prophezeiung des Schicksals des Ampelos und seiner Begleiter. Durch Löwe und Jungfrau, die Sternzeichen des Spätsommers und Frühherbsts, werden die Informationen als wahrhaftig stilisiert und gewinnen so an zusätzlicher Glaubwürdigkeit. Eine wesentliche Rolle kommt dabei dem Sternbild der Jungfrau zu, das der Dichter auf besondere Weise inszeniert, indem er sie mit einer Weinrebe versieht (οἴνοπα βότρυν ἔχουσα, θερπειγενὲς ἄνθος ὀπώρης [Nonn. *D.* 12,95]), einem höchst untypischen, ja geradezu „falschen“ Attribut (νόθη [...] μορφῇ [94]).¹⁵⁰ Denn der Tradition zufolge bildet nicht die Weinrebe, sondern die Getreideähre das charakteristische Attribut dieses Sternzeichens, wie in Arats *Phainomena* zu lesen ist: Ἀμφοτέροισι δὲ ποσσὶν ὑπο σκέπτοιο Βοώτew /

148 Für Stegemann (1930) 168 sind die Tafeln eine Kombination aus bildlicher Darstellung und Inschrift.

149 Vgl. Stegemann (1930) 165 f.

150 Zum Sternbild der Jungfrau in den *Dionysiaka* vgl. Stegemann (1930) 61 f.; zum Adjektiv νόθος bei Nonnos vgl. Gigli Piccardi (2003) 124 f. Anm. ad 31.

Παρθένον, ἧ ῥ' ἐν χειρὶ φέρει στάχυν αἰγλήεντα, „Unter beiden Füßen des Bootes betrachte die Jungfrau, die in der Hand die glänzende Ähre trägt“ (Arat. 96 f.).¹⁵¹ Dieses konventionelle Bild der Jungfrau mit Ähre greift Nonnos an anderer Stelle auf, und zwar im 6. Buch der *Dionysiaka*, wo Demeter Astraios konsultiert, um Genaueres über das Schicksal ihrer Tochter Persephone in Erfahrung zu bringen; dort ordnet Astraios Demeter dem Sternbild der Jungfrau mit der Getreideähre zu: Παρθενικῆς ἀστραῖον ὑπὸ στάχυν, „unter der Sternenähre der Jungfrau“ (Nonn. *D.* 6,84) und παρθένος Ἀστραίη σταχυώδεα χεῖρα τιταίνει, „die Jungfrau Astraia streckt ihre ährenbesetzte Hand aus“ (102). An einer weiteren Textstelle versieht die Ἀστραίη genannte Jungfrau in ihrer Funktion als Amme die kleine Beroe unter anderem mit einem Ährenkranz: καὶ στάχυν ἀστερόεντα περιγνάμψασα κορύμβω / χρύσειον οἶά περ ὄρμον ἐπ' αὐχένι θήκατο κούρης, „und die goldene Sternenähre bog sie zu einem Kranz / und legte ihn wie eine Kette um den Hals des Mädchens“ (Nonn. *D.* 41,228 f.). Wenn Nonnos zu Beginn des 12. Buches von der literarischen Tradition abweicht, so tut er dies bewusst und im Hinblick auf das narrative Ziel der Horen-Episode. Mit der Zuordnung des Weines zum Sternbild und zur Herbsthore wird der kosmisch-chronologische Rahmen für das folgende Geschehen doppelt festgelegt. Das Kommen des Weines ist durch den Lauf der Sterne unverrückbar vorherbestimmt und gleichsam durch höhere kosmische Instanzen erklärbar. Die Ausstattung der Hore mit ihrem Attribut wird auf der vierten Tafel weiter konkretisiert (Nonn. *D.* 12,103–117):

Ἄλλ' ὅτε θέσφατα ταῦτα θαλυσίας ἔδρακε κούρη,
 δίζετο χώρον ἐκείνον, ὅπῃ παρὰ γείτοني τοίχῳ
 ποιητῷ κεχάρακτο τύπῳ Γανυμήδεος εἰκῶν 105
 ἰκμάδα νεκταρέην χρυσέῳ στάζουσα κυπέλλῳ,
 ἧχι χαρασσομένων ἐπέων τετράζυγος ὄμφη.
 Κεῖθι θεὰ φιλόβοτρυς ἐκόμασεν, εὖρε δὲ νύμφη
 θέσφατα κισσοφόρῳ πεφυλαγμένα ταῦτα Λυαίῳ·
 „Φοῖβῳ Ζεὺς ἐπένευσεν ἔχειν μαντώδεα δάφνην, 110
 καὶ ρόδα φοινίσσοντα ῥοδόχροῖ Κυπρογενεῖη,
 γλαυκὸν Ἀθηναίῃ γλαυκώπιδι θαλλὸν ἐλαίης,
 καὶ στάχνας Δήμητρι, καὶ ἡμερίδας Διονύσῳ.“
 Τοῖα μὲν ἐν γραφίδεσσι φιλεῖυιος ἔδρακε κούρη·
 τερπομένη δ' ἦιξε, κασιγνήτας δὲ λαβοῦσα 115
 εἰς ῥόον ἠώοιο διέστιχεν Ὠκεανοῖο
 ἵπποσύνης Φαέθοντος ὁμόδρομος.

Aber als das Mädchen der Ernte diese Orakel betrachtet hatte, hielt sie auch nach jener Stelle Ausschau, wo an der benachbarten Wand (105) nach dichterischem Abbild das Bildnis des Ganymed gezeichnet war, wie er den Nektarsaft in goldenem Becher ausschenkt; dort war ein vierfacher Spruch von Worten eingezeichnet. Dorthin schwärmte die traubenliebende Göttin, und das Mädchen fand folgende Orakel, die für den efeutragenden Lyaios vorgesehen waren: (110) „Dem Phoibos gestand Zeus den prophetischen Lorbeer als Besitz zu, rote Rosen der rosigen Kyprogeneia, den glänzenden Spross des Ölbaums der glanzäugigen Athene, die Ähren der De-

151 Text: Martin (1998) 6; Übersetzung: Erren (2009) 11.

meter und die veredelten Reben dem Dionysos.“ Dies sah das Mädchen, die Gefährtin des Euios, auf den Tafeln. (115) Und freudig eilte sie los, ihre Schwestern nahm sie mit und stieg hinein in die Flut des morgendlichen Okeanos auf derselben Bahn wie das Gespann des Phaethon.

Die Epitheta φιλόβοτρυς (Nonn. *D.* 12,108) und φιλεύιος (114; vgl. auch φιλάμπελος [41]) weisen die Herbsthore als Vertreterin der Weinernte und des Weines aus. Die bildliche Darstellung (εἰκῶν [Nonn. *D.* 12,105]) des göttlichen Mundschenks Ganymed wird von einer vier Verse langen Inschrift begleitet, die Synkriseis für Dionysos enthalten (110 – 113): So wie Zeus Apoll, Aphrodite, Athene und Demeter mit Attributen versehen hat, wird auch Dionysos sein typisches Merkmal sowie den Status eines Gottes verliehen bekommen.

Das narrative Ziel der Ampelos-Episode wird bereits früher angekündigt und wird zu Beginn des 12. Buches vorweggenommen, wenn Helios explizit auf die dritte und die vierte Tafel verweist (Nonn. *D.* 12,29 – 40):

ἔσσομένης δὲ τιθηγήτειραν ὀπώρης	
Ἥελιος θάρσυνε, καὶ ἀντιπῶρῳ παρὰ τοίχῳ	30
δάκτυλον ὀρθώσας ἐπεδείκνυε κυκλάδι κούρη	
κύρβιας Ἀρμονίης ἐτερόζυγας, αἷς ἐνὶ κεῖται	
εἰν ἐνὶ θέσφατα πάντα, τὰ περ πεπρωμένα κόσμῳ	
πρωτογόνοιο Φάνητος ἐπέγραφε μαντιπῶλος χεῖρ,	
καὶ γραφίδων ποικίλλεν ἐφάρμενον οἶκον ἐκάστη.	35
Καί τινα μῦθον ἔειπε πυρός ταμίης Ὑπερίων·	
„Κύρβιδι μὲν τριτάτῃ, πόθεν ἔσσεται οἴνας ὀπώρη,	
γνώσσει, ἦχι Λέων καὶ Παρθένος· ἐν δὲ τετάρτῃ,	
τίς σταφυλῆς σκηπτοῦχος, ὅπῃ γλυκὴ νέκταρ ἀφύσσω	
γραπτῇ χειρὶ κύπελλον ἀερτάζει Γανυμήδης.“	40

Helios ermutigte die Nährerin der künftigen Frucht, (30) richtete seinen Finger auf die gegenüberliegende Wand und zeigte dem im Jahreskreis wiederkehrenden Mädchen die Tafeln der Harmonia, die eine nach der anderen aufgehängt waren. Auf ihnen waren alle Orakel in einem festgehalten, die für die Welt vorgesehen waren, welche die göttlich inspirierte Hand des Phanes, des zuallererst Geborenen, darauf geschrieben (35) und jeweils mit einem passenden Haus für jedes der Tafelbilder verziert hatte. Und Hyperion, der Hüter des Feuers, hielt eine Rede: „Auf der dritten Tafel wirst du erkennen, woher die Weinrebenfrucht kommen wird, hier bei Löwe und Jungfrau; und auf der vierten, wer über die Traube Herrscher sein wird, da, wo Ganymed den süßen Nektar schöpft (40) und mit der gemalten Rechten den Becher hochhebt.“

Die Worte des Helios bieten eine Zusammenfassung des Ganges der Herbsthore zu den prophetischen Tafeln, wobei die zweifache Beschreibung der dritten und vierten Tafel – in der Rede des Helios und in der Betrachtung der Hore – keine entbehrliche Wiederholung desselben Inhalts darstellt, sondern die Bedeutung der Ekphrasis unterstreicht, die Rezeption des Textes in die vom Dichter gewünschte Richtung lenkt sowie den Zweck hat, „Stimmung und Bedeutung des Folgenden zu exponieren“.¹⁵²

152 Krafft (1975) 137.

Bei der Beschreibung der Tafeln geht es Nonnos zu keinem Zeitpunkt darum, eine Bilderserie mit dem Charakter einer funktionslosen Deskription abzuliefern, ebenso wenig bietet er eine realistische, naturgetreue Beschreibung. Mit den vier Tafeln setzt er unterschiedliche erzählerische Schwerpunkte, indem er Bild und Text unterschiedlich stark gewichtet und stets in Korrelation zueinander setzt. Dem Wort kommt dabei eine so herausragende Rolle zu, dass erst durch die angebrachten Inschriften sowie durch den Akt des Vorlesens durch die Herbsthore die Tafeln ihre vollständige prophetische Wirkung entfalten. Vor allem für die nonnianische Ekphrasis hat der folgende Satz Gültigkeit: „Denn zum einen folgt, dass die Bildbeschreibung nicht des Bildes wegen geschehen ist, sondern der Beschreibung wegen – nicht um das Bild, sondern um das Wort geht es.“¹⁵³ Nonnos' Freude am gesprochenen und geschriebenen Wort wird in dieser Ekphrasis besonders deutlich.¹⁵⁴ Die poetische Auseinandersetzung mit der Inschrift auf den Tafeln, die in der Beschreibung der „purpurroten Buchstaben“ (γράμματα φοινίσσοντα [Nonn. D. 12,67]) kumuliert, bezeugt das gesteigerte Interesse der Spätantike an Schriftlichkeit und deren Wirkung.¹⁵⁵ Die Tafeln der Harmonia erinnern mit ihren göttlichen Orakeln an eine Tendenz, die für viele philosophisch-religiöse Strömungen der Spätantike – für das Christentum ebenso wie etwa für die Orphik oder den Neuplatonismus – relevant ist: die Funktionalisierung von Wort und Schrift als Manifestationen göttlichen Willens und Planens. Ähnlich wie auch in der hellenistischen Dichtung werden die Szenen auf den Tafeln eng an die Geschehnisse der Haupthandlung gekoppelt,¹⁵⁶ sodass die Ekphrasis zum unentbehrlichen Element für die Komposition wird und dem Dichter zudem die Möglichkeit zur Reflexion über sein eigenes künstlerisches Ausdrucksmedium Schrift sowie über diesbezügliche zeitgenössische Entwicklungen bietet. Sämtliche rhetorische Spielarten finden sich auch in Himerios' 48. Rede: In das Enkomion auf einen Gouverneur fügt Himerios neben dem Mythos des Philoktet, einer Ekphrasis der Jahreszeiten, einer Synkrisis von Anakreon und der gepriesenen Person auch einen Abschnitt über den Nil und die Nilschwelle sowie einen neuplatonischen Exkurs über die Seele ein, um schließlich auf die Erziehung des Gouverneurs zu sprechen zu kommen.¹⁵⁷

153 Graf (1995) 153.

154 Vgl. Agosti (2006) 55 – 59.

155 Zur Schriftlichkeit in der Spätantike vgl. auch S. 192 f. – Beim Verb φοινίσσω handelt es sich um eine Übernahme nikandrischer Diktion, vgl. ἀσπίδα φοινήεσαν (Nic. Ther. 158) ~ ἀσπίδα πετρήεσαν (Nonn. D. 45,196), ἄλλοτε φοινίσσουσα (Nic. Ther. 238), οὐρα δὲ φοινίσσοντα (303); vgl. auch ὡς ῥόδα φοινίσσουσι (Nonn. D. 4,130), καὶ ῥόδα φοινίσσοντα (11,176), αἵματι φοινίσσοντα (35,119), χεῦματι φοινίσσοντι (Nonn. P. 2,37), vgl. De Stefani (2005 – 2006) 69 f.

156 Vgl. beispielsweise die Ekphrasis von Iasons Mantel in den *Argonautika*, die gleichfalls mehr als eine bloße Beschreibung bietet (A. R. 1,721 – 768).

157 Vgl. Kennedy (1983) 146; Kennedy (1994) 246. – Auch Gregor von Nazianz rezipiert rhetorische Traditionen: In seine Reden 4 und 5, Invektiven auf Kaiser Julian Apostata, integriert er zahlreiche Elemente aus der Progymnasmata-Literatur, so etwa eine Ekphrasis des Ätna oder eine auf die Ankunft Julians in der Unterwelt, vgl. Kennedy (1983) 222.

Der Ekphrasis bei Nonnos kommt insofern eine essentielle metapoetische Funktion zu, als sie nicht bloß Prolepse und retardierendes Moment ist, sondern als umfassende künstlerisch-kreative Auseinandersetzung mit literarischen Traditionen gelten darf, indem sie die Möglichkeiten des epischen Genres auslotet und Epos und Rhetorik gegeneinander abwägt.

Kapitel 7.

Die Ampelos-Episode im Rahmen des Gesamtkonzepts der *Dionysiaka*

Quand'ecco Atropo grida: „Il sommo Giove
Più non vuol (Bacco) homai, che ti quereli.
Il Fato al pianger tuo con gratie nòue
Dal'usato tenor distorna i cieli,
E'l gran decreto a cancellar si moue
Dele Parche implacabili e crudeli,
Onde malgrado dele stelle rëe,
Non passerà'l tuo amor l'acque Lethèe.

Viue Pämpino viue, e benché sembri
Spento de' suoi begli occhi il lume chiaro,
Vedrai tosto cangiati i vaghi membri
Nel buon licor, ch'altrui sarà sì caro.
Ti diè (so che con duol tene rimembri)
Morendo aspra cagion di pianto amaro,
Per dar'al mondo tutto, horch'egli è morto,
Cagion poi di letitia, e di conforto.“

G. B. Marino¹

7.1 Die Erzählstruktur der Ampelos-Episode

Eine zentrale Problematik der Nonnos-Forschung ist die Frage nach Komposition und erzählerischer Gestaltung der *Dionysiaka*.² Bereits in den frühesten Abhandlungen zu Nonnos finden sich Einschätzungen und Bewertungen der Struktur des Epos, insbesondere der Bücher 10, 11 und 12. In den Interpretationen zu Beginn des 20. Jhs. wird die Liebesgeschichte zwischen Dionysos und dem Satyrn vielfach vor dem Hintergrund homerischer Dichtung gesehen; die Abweichungen von den Normen klassischer Erzähltechniken werden dem technischen Unvermögen des Dichters angelastet, das Fehlen von logischen Verknüpfungen und der sprunghafte Wechsel zwischen grundverschiedenen Szenen als Symptom spätantiker Dekadenz gelesen. Die Einschätzung des inneren Aufbaus der Ampelos-Episode als mangelhaft gipfelt in der Wertung des kosmologischen Teils mit den Horen und Helios als sekundärem Einschub, ebenso wurden das Kalamos-Karpos-Intermezzo und der Alternativmythos zur Genese des Weines sowie die sportlichen Wettkämpfe zwischen Dionysos und Ampelos als unvollendetes Stückwerk gesehen. Die ungewöhnliche Anlage und Aus-

¹ Marino (2007) 596.

² Zur Forschungsgeschichte der Ampelos-Episode siehe auch Kap. 1.4.

führung bot überdies Anlass zu der These, der Dichter habe zwei unterschiedliche Ampelos-Mythen miteinander verschränkt.

Eine umfassende Revision erfuhr die Ampelos-Episode ab der zweiten Hälfte des 20. Jhs. durch Gennaro D'Ippolito, der auf die charakteristischen spätantiken Kompositionsprinzipien verwies:³ Grundlage der Struktur des Epos ist das Genus des Epyllions, welches mit dem Kontrastprinzip arbeitet und aus der Aufeinanderfolge gegensätzlicher Szenen, Wiederholungen und Variationen ein und desselben Motivs zu seiner Wirkung gelangt. Neue Interpretationen knüpfen an D'Ippolito an, wenn in den Motivparallelen zwischen der Ampelos-Episode und weiteren Büchern der *Dionysiaka* ebenso ein kompositorisches Prinzip wie in der Kosmologie gesehen wird.⁴ Durch die Verschmelzung unterschiedlicher literarischer Motive und Tendenzen in einer einzelnen Geschichte offenbart sich der Dichter der Ampelos-Episode als Repräsentant spätantiker ästhetischer Prinzipien.

Auf der Grundlage dieses Forschungsansatzes gilt es, im Folgenden Kompositionstechnik und Erzählstruktur der Ampelos-Episode im Detail zu erfassen. Ein Überblick über Szeneneinteilung und Strukturierungstechniken, Raum und Schauplatz sowie Orts- und Zeitangaben soll ebenso einen Einblick in Nonnos' narrative Techniken gewähren wie die Dokumentation der Vor- und Rückverweise auf die Ereignisse in den Büchern 10–12. Die Interpretationsgrundlage bilden außerdem die Kalamos-Karpos-Episode, die kosmologische Szene um Helios und die Horen sowie die Referenzen an den dionysischen Kult und die Frage nach Dionysos' göttlichem Status. Die Verbindungslinien zu weiteren Büchern der *Dionysiaka* beschließen dieses Kapitel.

Die Ampelos-Episode lässt sich in insgesamt zwölf Szenen untergliedern, die sich ihrerseits aus kleineren narrativen Abschnitten zusammensetzen,⁵ überwiegend autonome narrative Einheiten bilden und so *prima facie* aus sich selbst heraus erklärbar sind:

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| 1. Am Ufer des Paktolos | Nonn. <i>D.</i> 10,139–174 |
| 2. Dionysos und Ampelos | Nonn. <i>D.</i> 10,175–321 |
| 3. Die Spiele | Nonn. <i>D.</i> 10,321–11,55 |
| 4. Ampelos' Hybris und Tod | Nonn. <i>D.</i> 11,56–223 |
| 5. Dionysos' Trauer | Nonn. <i>D.</i> 11,224–350 |
| 6. Trost durch Eros | Nonn. <i>D.</i> 11,351–485 |
| 6a. Kalamos und Karpos | Nonn. <i>D.</i> 11,369–481 |
| 7. Helios, die Horen und die Tafeln | Nonn. <i>D.</i> 11,485–12,117 |
| 8. Trauer der Natur | Nonn. <i>D.</i> 12,117–137 |
| 9. Trost durch Atropos | Nonn. <i>D.</i> 12,138–172 |
| 10. Ampelos' Metamorphose | Nonn. <i>D.</i> 12,173–206 |

³ Vgl. D'Ippolito (1964) 133–149.

⁴ Vgl. Giraudet (2005); Hernández de la Fuente (2008) 77 f., 80–85.

⁵ Vgl. die Übersicht in Chrétien (1985) 81; Vian (1995) 28 f., 90 f.

- | | |
|-----------------------------|-----------------------|
| 11. Dionysos' Abschlussrede | Nonn. D. 12,207 – 291 |
| 12. Alternativmythos | Nonn. D. 12,292 – 397 |

Ungeachtet ihrer weitgehenden narrativen Selbstständigkeit werden die Szenen durch eine gemeinsame Erzähllinie zusammengehalten: das Schicksal des Ampelos und die daran anschließenden Reaktionen der anderen Figuren. Anhand dieser Linie entwickelt der Dichter Ereignisketten, verbindet einzelne Szenen und setzt sie miteinander in Beziehung, indem er eine Vielzahl an Bezugspunkten entwirft, von denen ausgehend sich ein regelrechtes Netz an gegenseitigen Referenzen aufspannt. Die Szenen 1–4 entwickeln das Ampelos-Drama vom heiteren Spiel der Satyrn am Fluss (1) über die Verbindung zwischen Dionysos und Ampelos (2, 3) bis zur Peripetie mit Hybris und Tod des Dionysos-Lieblings (4). Die übrigen Szenen der Episode (5–11) sind ausschließlich der Reflexion über das soeben Geschehene gewidmet: An die in aller Ausführlichkeit geschilderte Trauer des Dionysos (5) schließt nicht etwa Ampelos' Metamorphose, sondern Eros' Trostrede mit der Parabel über Kalamos und Karpos an (6), gefolgt vom Wechsel auf die Götterebene und der Ankündigung der unmittelbar bevorstehenden Verwandlung (7). Das Trauer-Thema (8) wird wie das Trost-Motiv in der Rede der Atropos (9) wieder aufgegriffen, bis schließlich in minutiöser Detailfreudigkeit der Akt der Verwandlung des Satyrn in einen Weinstock geschildert wird (10). Den Abschluss bildet die Reflexion über das Ereignis durch Dionysos selbst (11). Bezeichnend für Nonnos' Vorliebe für *ποικιλία* auch im Bereich der Komposition ist, dass er die Ampelos-Episode mitten im 10. Buch beginnen lässt und die Wettspiele (3) sowie die Horen-Intervention (7) buchübergreifend gestaltet. Ein abrupter Einschnitt findet sich im Zusammenhang mit dem im Anschluss an den Ampelos-Mythos angefügten Alternativmythos zur Entstehung des Weines (12), eine Mythendoppelung, die aber ebenfalls im Lichte nonnianischer Erzähltechnik begreiflich wird. Typisch für das Prinzip der Variation ist der stetige Wechsel zwischen Szenen ausgelassener Heiterkeit und Hoffnung und solchen, die von geradezu melancholischer Trauer getragen werden: Das Spiel von Dionysos, Ampelos und den Satyrn im Paktolos (1, 2, 3) ist durch lebensbejahenden Frohsinn gekennzeichnet, der die unzählbaren dionysischen Kräfte vorwegnimmt (11, 12). Ampelos' Hybris und Tod korrespondieren mit seiner Metamorphose (10), beide Szenen erhalten in der Kalamos-Karpos-Erzählung eine Doppelung (6a). Das Motiv Trauer erscheint sowohl in den Klagereden des Dionysos (5) als auch in der Trauerszene der Natur (8), der Trost durch Eros (6) wird in der Trostrede der Atropos wiederaufgenommen (9). Eine kompositorische Linie lässt sich auch zwischen den prophetischen Textpartien ziehen, die Eros, die Tafeln der Harmonia und Atropos bieten (6, 7, 9). Das sich aufspannende Geflecht von strukturellen und motivischen Entsprechungen schafft kompositorische Klammern, die die einzelnen Szenen zusammenhalten und zu einer narrativen Einheit verbinden.

Raum und Schauplatz

Die Organisation der Erzählung erfolgt auch durch die Anlage und Gestaltung des Raums (Erzählraum, *story-space*) und des Schauplatzes (erzählter Raum, *setting*).⁶ Bereits zu Beginn der Ampelos-Episode wird Lydien als Ort des Geschehens bestimmt (Nonn. *D.* 10,139), eine Landschaft, die als Kinderstube des Dionysos – die Göttin Rhea tritt dort als Erzieherin des Dionysos auf – wie auch des Ampelos gilt (vgl. den Phrygier Ganymed als Nachbarn des Ampelos: ἐπεὶ τινα γείτονα πάτρης / παιδὸς ἐμοῦ Φρύγα κοῦρον ἐφίλατο [11,271f.]), außerdem werden sich hier sämtliche Ereignisse um Dionysos und seinen Lieblingssatyrn abspielen. Zum Zweck der lexikalischen *variatio* nennt Nonnos Lydien auch Mygdonien (Μυγδόνοσ ἀλλητῆροσ [10,232]) oder Maionien (Ναίω Μαιονίην [307]). Die Bedeutsamkeit Lydiens für die Erzählung um den Weingott ist zudem aus der besonders ausführlichen Behandlung der Landschaft im Katalog der dionysischen Truppen ersichtlich (Nonn. *D.* 13,464–510).⁷ Nonnos bietet jedoch kein systematisches Bild Lydiens im Sinne einer vollständigen Kartierung der Landschaft, er hebt lediglich einzelne typische Landmarken hervor und reduziert die mögliche Summe dieser kleinasiatischen Landschaft auf einige ausgewählte Höhepunkte, die von außerordentlicher Wichtigkeit für seine Geschichte sind. Einer dieser Höhepunkte ist das Markenzeichen Lydiens schlechthin, der Tmolos, den Dionysos seinem eigenen Machtbereich zuordnet und dem Ida-Gebirge des Zeus entgegenstellt (Nonn. *D.* 10,257, 290, 293, 318; 11,338). Die waldige Gebirgslandschaft Lydiens und Phrygiens ist in der Folge Schauplatz für sämtliche Ereignisse um Dionysos und Ampelos (Nonn. *D.* 10,175–177): Spiel und Jagd der beiden vollziehen sich im kaum zugänglichen Dickicht, im unwegsamen Gebirge und im baumlosen Flachland (Nonn. *D.* 10,219–277, 325–329; vgl. auch Nonn. *D.* 11,56f., 66, 74, 99f., 333), Wildheit und Unberührtheit dieser Landschaft werden durch die Anwesenheit wilder Tiere wie Panther, Bär und Löwe gekennzeichnet (10,250f.; 11,63–70, 78–80, 337–350); die Begegnung mit dem Stier erfolgt ebenfalls im Gebirge, wo Ampelos auch den Tod findet (11,114, 156, 193, 195, 216, 296). Einschnitte in dieses natürliche Terrain in Form von künstlichen Strukturen gibt es, mit Ausnahme des Thyrsos, der Dionysos unter anderem als Wendemarke im Wettlauf dient (10,250, 327, 397; 11,238, 349, 353), und des Altars, auf dem der junge Hirsch stellvertretend für Ampelos geopfert wird (11,87, 92), nirgendwo.⁸

Diese Naturlandschaft wird als sehr fruchtbar beschrieben, wenn anlässlich der Epiphanie des Dionysos die Natur sprießt (Καὶ ῥόδον αὐτοτέλεστον ἀκύμονες ἔπτουον ὄχθαι [Nonn. *D.* 10,171f.]), wenn in der Figurenbeschreibung des Ampelos der Dichter

⁶ Zur Definition siehe Dennerlein (2009) 127–132, 237, 240; de Jong (2012a). – Zu Landschaft und Raum in den *Dionysiaka* vgl. Shorrock (2013).

⁷ Vgl. Chuvin (1991) 99–111. – Dionysos wird am Ende des Epos im kleinasiatischen Phrygien seine Apotheose erfahren; Nonnos richtet die Ampelos-Episode auf den geographischen Mittelpunkt der *Dionysiaka* aus, den östlichen Mittelmeerraum, vgl. dazu Hadjittofi (2011).

⁸ Dieses Prodigium für Ampelos' Tod zeigt eine Drachenschlange, die sich aus felsigem Terrain in die bukolische Waldlandschaft begibt und ein Hirschjunges über einem Altar tötet (Nonn. *D.* 11,84–93).

Rosen aufbietet (178–192; vgl. οὐ ῥόδα σῶν μελέων θανατηφόρος ἔσβεσεν αὔρη [11,286]), die die späteren Weintrauben vorwegnehmen, und wenn das Porträt des Satyrn sich auch als prophetische Ekphrasis des Weines lesen lässt. Erlesene Pflanzen sind an Schlüsselstellen der Episode zu finden, wenn etwa Eros den Sieger im Ringen mit einem Kranz aus Narzissen und Hyazinthen belohnt (Nonn. *D.* 10,358), Ampelos selbst den Stier mit Girlanden aus Rosen, Lilien, Narzissen und Anemonen (11,175–178) und Dionysos den verstorbenen Ampelos mit Rosen, Lilien und Anemonen schmückt (235–237). Blumen und Kulturpflanzen wie Hyazinthen, Lorbeer, Rosen, Ölbäume und Getreideähren, die vorzugsweise Gegenstand bekannter Mythen sind (Nonn. *D.* 11,261; 12,110–113, 157, 207–211, 224, 231–244, 245–279), erfahren eine Erneuerung durch die dionysischen Pflanzen – die Ankündigung des Weines (12,155, 168), den ersten Wein und den Weingarten (173–187, 193–206) sowie den ersten Efeu (188–192). Die enge Verbundenheit der Vegetation mit dem Schicksal des Ampelos äußert sich in der Trauer von Pinie, Lorbeer und Ölbaum um den Getöteten (12,133–137) sowie im Ersatz des von Nilwasser triefenden Ölzweiges der Herbstthore durch den Weinstock (11,510f., 515–519).

Der zweite symbolträchtige und narratologisch bedeutsame Schauplatz ist der Paktolos mit seinen Ufern, gleichsam ein Emblem Lydiens. Die gemeinsamen Unternehmungen von Dionysos und Ampelos umfassen auch den Aufenthalt am Paktolos (Πακτωλοῖο παρ' ἀνθεμόεντι ῥεέθρῳ [Nonn. *D.* 10,226]), der zum Ort der Wasserspiele der Satyrn (141–174) und der Schwimmwettbewerb wird und auch den narrativen Rahmen für den Ringkampf bildet (10,330–332, 380–382; 11,312). Sein Wasser ist symbolisches Abbild und Vorstufe für den Wein, weshalb sich Ampelos und der Stier unmittelbar vor dem verhängnisvollen Ritt auch an einer Quelle aufhalten (Nonn. *D.* 11,161–166, 179–181). Die Besonderheit des Paktolos wird außerdem mehrmals durch Synkrisis mit anderen prominenten Flüssen – dem Geudis (Nonn. *D.* 11,36f.), dem Hermos (40), dem Eridanos (308f.) und dem Eurotas (12,165f.) – sowie im Rahmen der Klageszene der Natur hervorgekehrt, in der auch die Flüsse um Ampelos trauern (124–130). Ein wichtiges narratives Pendant zum lydischen Fluss *par excellence* ist der Maiandros, der in der Kalamos-Karpos-Erzählung analoge Funktionen erfüllt, indem er ebenfalls als Schauplatz von sportlichen Agonen dient.⁹ In Kontrast zum stets positiv besetzten Paktolos wird der Maiandros jedoch von Beginn an als gefährlich und todbringend stilisiert, seine verschlungenen Windungen und sein abwechselnd über- und unterirdisch verlaufendes Flussbett machen ihn zu einem zwielfichtigen Ort, der Kalamos und Karpos schließlich zum Totenbett wird (Μαιάνδρου παρὰ χεῦμα πολυσχιδέος ποταμοῖο [Nonn. *D.* 11,371]; πολυγνάπτου ποταμοῖο [399, 427–479, bes. 379–383]).¹⁰ Die Personifikation des Flusses stellt eine enge Verbindung zwischen Erzäh-

⁹ Für den Wettlauf sind Rennbahn (Nonn. *D.* 11,400), Start und Ziel (Ulme und Ölbaum als Landmarken [402]) festgelegt, für das Wetschwimmen die Schwimmbahnen (412) und die Strecke von Ufer zu Ufer (414f.).

¹⁰ Vervollständigt wird das Bild der verhängnisvollen Gewässer durch die Unterweltsflüsse Lethe, Acheron und Styx (Nonn. *D.* 11,322, 326; 12,143, 217, 220). – Für Text und Übersetzung der Stelle

lung und Leser her, die nachfolgenden Geschehnisse um den Tod des Liebespaars erhalten eine Unmittelbarkeit, die die Erzählung nachvollziehbar, ja erlebbar macht.¹¹

Der Tod des Ampelos erfolgt nicht am Fluss, sondern im Gebirge, wohin auch Dionysos eilt, nachdem er die Unglücksbotschaft vernommen hat (ὡς τότε Βάκχος ὄρουσεν ὀριδρόμος [Nonn. *D.* 11,230]). Die Begegnung mit dem Stier im Gebirge – einem Ort der Kontemplation und des Zwiegesprächs mit der Gottheit – wird dem Satyrn zum Verhängnis. Die mit dem Dionysos-Mythos verbundene Gebirgslandschaft wird zum Schauplatz ausgelassener dionysischer Feiern und Kulthandlungen, zum Vollzugsort für Strafaktionen gegen Feinde der dionysischen Religion wie etwa Pentheus sowie zum Ort, an dem Ampelos die Epiphanie des Gottes in Stiergestalt und gleichzeitig seinen Tod erlebt.¹²

Der Raum der Erzählung wird auch durch Wegstrecken definiert, die von den Figuren zurückgelegt werden, wobei die räumlichen Verhältnisse nur an einigen wenigen Stellen klar festgelegt sind, so etwa in den Lauf- und Schwimmszenen, wenn Dionysos die Laufstrecke absteckt (Nonn. *D.* 10,393 – 397) und wenn die Positionen der einzelnen Läufer minutiös geschildert werden (402–412) sowie auch bei der Schwimmkonkurrenz (11,11, 14, 19, 21, 24, 38, 43–55), im Zuge derer die Schwimmbahnen (51, 53, 55) und die Strecke von Ufer zu Ufer festgelegt werden (45). Mit Ausnahme der Spiele erfolgt die Darstellung von Ortswechseln nur selten, so etwa in den Jagdausflügen, die Dionysos und Ampelos unternehmen, oder im Lauf des Satyrn, der als Bote von Ampelos' Tod berichtet (Nonn. *D.* 11,224 f.), und auch im Lauf des Dionysos zu Ampelos ist Bewegung thematisiert (226–230). Dynamik ist ansonsten ausschließlich in mythischen *exempla* zu finden, die Figuren wie Pelops, Atymnios, Abaris und Ganymed in voller Bewegung zum Himmel emporschwebend oder durch die Luft fliegend zeigen (Nonn. *D.* 10,260 – 263; 11,130 – 135, 145, 148, 295), welche so gleichsam eine Apotheose erfahren und hierin Vorbilder für Ampelos sind. Der starke Gegensatz zwischen dem am Boden liegenden, sterblichen Satyrn (Nonn. *D.* 11,224, 230 f., 244, 313 f.) und der Götterwohnung hoch oben im Olymp (272 f.) wird schließlich durch die Metamorphose aufgehoben.

Ein besonderes Verhältnis zum Raum der Erzählung nehmen Beobachter-Figuren ein, die einen synoptischen Überblick über den Erzählraum und die einzelnen Schauplätze liefern. Diese Rolle kann Göttern und göttlichen Prinzipien zukommen, die sich auf einer der Erde übergeordneten Position befinden und so die Ereignisse der Erzählung überschauen, kommentieren und bei Bedarf auch in das Geschehen eingreifen. Dies gilt für Ate, die personifizierte Verblendung, sowie auch für die Mondgöttin Selene, welche beide mit Argwohn von Ampelos' Hybris Notiz nehmen (Nonn. *D.*

siehe S. 212 f.; zur Charakteristik des Maiandros siehe auch Nonn. *D.* 13,563 – 565; zur metaphorischen Bedeutung vgl. Gigli Piccardi (2003) 791 f. Anm. ad 379 – 384.

¹¹ Die poetische Technik der Personifikationen von Räumen, Orten und Gegenständen findet sich schon in der hellenistischen Dichtung, vgl. Harder (2012) 94 – 96; de Jong (2012a) 16; de Jong (2012b) 52 f.

¹² Zur Funktion von Berg und Gebirge bei Nonnos siehe Franchi (2011).

11,113, 189). Einen allumfassenden, ja kosmischen Blick auf die Ampelos-Episode gewähren die vier Horen, die kein direktes Interesse an den Entwicklungen um Ampelos zeigen, sondern vom Himmel herabkommen (Nonn. *D.* 11,3), sich zum Palast des Helios am westlichen Rand des Okeanos begeben (485 – 487), um dort die Tafeln der Harmonia bezüglich eines geeigneten Attributs für die Herbsthore zu konsultieren (12,1f.).¹³ Der Schauplatz dieses himmlischen Anwesens wird durch einige wenige ausgewählte Objekte – Helios' Wagen (Nonn. *D.* 12,7f.), die Futterkrippe der Pferde (14) und den Thron des Sonnengottes (15f.) – bestimmt. Im Zentrum der göttlichen Palast-Szene stehen die vier Tafeln der Harmonia, die in der Art einer Bildergalerie an den Wänden angeordnet sind (Nonn. *D.* 12,30 – 32) und von der Herbsthore der Reihe nach abgesprochen werden (90f., 96, 103f.), wobei der Gang der Hore hier exakt der erzählten Zeit entspricht. Eine weitere Raumbene eröffnet sich durch die Ekphrasis auf den Tafeln selbst, die unterschiedliche Phasen der mythischen Weltgeschichte darstellt. Den auf den Tafeln skizzierten mythischen Figuren sind gelegentlich auch Schauplätze und Objekte zugeordnet (vgl. das Meer [Nonn. *D.* 12,46f.] und das Boot Deukalions [59 – 63]), eine Rolle spielen auch Verwandlungen in Pflanzen, Tiere und Naturphänomene, die gleichfalls für die Ampelos-Dionysos-Erzählung Relevanz zeigen (die Menschen gebärende Fichte [56], Argos als Vogel [70], Niobe als Felsen am Sipylon-Gebirge [79], Pyrrhos als Felsen [82], Thisbe in Wasser verwandelt [84], Atalante als Löwin [88]). Den Höhepunkt bilden zweifellos die Vorankündigung der Metamorphose in einen Weinstock sowie die Synkrisis des Weines mit anderen Pflanzen (Nonn. *D.* 12,97 – 102, 110 – 113). Auf die Ampelos-Erzählung wird also nicht nur unmittelbar, sondern auch durch die auf den Tafeln genannten Landmarken, Figuren und Naturphänomene Bezug genommen, sodass die Verwandlung in einen Weinstock durch vergleichbare Entwicklungen in einer beglaubigten mythischen Vergangenheit vorgeformt ist.

Eine ähnliche Strategie wendet der Dichter in der Atropos-Rede an, indem er der Göttin Ortsnamen in den Mund legt, die ganz besonders mit dem Wein in Verbindung stehen: die Alltagswelt des Mittagstisches und des häuslichen Herdes (Nonn. *D.* 12,148, 150), die historischen Landschaften und Orte: Bötien, das in Nonn. *D.* 12,151 als Aonien bezeichnet wird und auf die Dithyramben-Dichtung Pindars anspielt, und Marathon, das als *pars pro toto* für ganz Attika steht und auf die Institution des dionysischen Theaters im klassischen Griechenland verweist (Nonn. *D.* 12,152). Nonnos macht Wein und dionysischen Kult zu Angelpunkten des täglichen Lebens wie auch der dichterischen Hochkultur Griechenlands.

Der für die Ampelos-Episode bestimmende Erzählraum Wald und Gebirge wird auch im Alternativmythos am Ende des 12. Buches aufgegriffen, wenn die göttliche Vorsehung, durch die der Wein in die Welt gelangt, besonders betont wird: Das vom Himmel herabtropfende Götterblut ἕωρ lässt spontan erste wilde Weinstöcke sprie-

¹³ Der Gang der Horen dient als Rahmen für die Szene um Helios und die Tafeln, sie findet in Nonn. *D.* 12,115 – 117 mit dem Abzug der Göttinnen ihren Abschluss; zur Horen-Szene siehe S. 180 – 197.

ßen, die einen idyllischen, von Menschenhand noch unberührten Garten hervorbringen (Nonn. *D.* 12,295–318). Die εὐρησις des Weines erfolgt durch Dionysos, der durch Zufall im Gebirge einer Schlange begegnet, die sich als seine Lehrmeisterin in der Weinpressung erweist (Nonn. *D.* 12,324). Der Schwerpunkt der weiteren Ausführungen liegt auf der technischen Beschreibung der ersten Weinproduktion (Keltertrog [Nonn. *D.* 12,331–334], Thyrsos als erste Sichel [335 f.], Rinderhörner als Prototypen der Trinkbecher [360], Amethyst zur Wappnung gegen Trunkenheit [380 f.])¹⁴ sowie in der Darstellung des ersten Komos in der freien Natur (vgl. den Bergwald in Nonn. *D.* 12,373 sowie die Quellen in 375). Der vom Dichter zu Beginn der Episode komponierte Raum mit dem von üppiger Vegetation umgebenen Paktolos-Ufer gelangt mit der Existenz des Weines zu seiner Vollendung. Dem schon anfangs genannten und sukzessive weiterentwickelten Schauplatz Lydien wird mit der Begründung des dionysischen Kultes eine neue Gottheit zugewiesen, es bildet Ausgangs- und Endpunkt der Ampelos-Erzählung (Nonn. *D.* 12,397). Mit der maximalen geographischen Ausdehnung, die nicht nur den gesamten östlichen Mittelmeerraum und Indien umfasst, sondern auch die kosmische Ebene einbezieht, erhebt das nonnianische Epos einen Universalanspruch, indem es die Grenzen des in der Epik darstellbaren Raums auslotet, sich nicht auf eine menschlich-heroische Ebene beschränkt, sondern einen unbegrenzten Makrokosmos impliziert, vor dessen Hintergrund sich Dionysos als Gott etabliert.¹⁵

Zeit und Zeitlichkeit

Der Dichter ist an keiner Stelle der Ampelos-Episode darum bemüht, eine chronologisch schlüssige Abfolge der Ereignisse zu bieten,¹⁶ sondern es geht ihm vielmehr um die wirkungsvolle Inszenierung der Genese des Weinstocks. Die Verankerung der Episode in der Zeit erfolgt in Nonn. *D.* 10,139–142, wo Dionysos zu einem Jugendlichen herangewachsen ist und erstmals in der Erzählung als autonome Figur in Erscheinung tritt (ἦνθεε, „er kam in die Blüte seiner Jahre“ [141]). Die unmittelbare Szenerie ist geprägt von sommerlicher Mittagshitze (ὕπνιόρου δὲ / φεύγων Ἥλιόιο μεσημβρίζουσαν ἰμάσθλην [Nonn. *D.* 10,141 f.]), die den Rahmen für sämtliche folgenden Ereignisse um Dionysos und Ampelos bilden wird.

Zudem hat die Reminiszenz an seine Kindheit, die Dionysos in seiner Rede im 10. Buch äußert, rhetorische Funktion: In Nonn. *D.* 10,294 erinnert sich Dionysos selbst an

¹⁴ Nonnos verbindet mit dem Amethyst eine der zahlreichen Etymologien, vgl. dazu Frangoulis (2003a) 435 f.

¹⁵ Zum veränderten Raumkonzept des Nonnos im Vergleich zum klassischen Epos vgl. Friedländer (1931) 44.

¹⁶ Vgl. Giraudet (2012) 1: „[...] le poète semble tout mettre en œuvre pour subvertir la séquence narrative de son poème par des effets de brouillage, de distorsion et de morcellement.“ Der Artikel Giraudets bietet einen narratologischen Zugang zur *Paraphrase* und zeigt Nonnos' souveränen Umgang mit Zeitverhältnissen.

das Schicksal des Zagreus, über das ihn seine Amme Rheia noch als Kind in Kenntnis gesetzt hat (νηπιάρχῳ μὲν [...] εἰσέτι, Nonn. *D.* 10,293; εἰσέτι παππάζοντι, 295; καὶ πέλε [...] ἔτι βρέφος [297]). Den frühen Tod seines Vorgängers Zagreus nimmt Dionysos zum Anlass, jegliche Machtansprüche auf den Thron im Olymp auszuschlagen, um nicht auf seinen geliebten Satyrn verzichten zu müssen. Solche externen Analepsen – Wiederaufnahmen, die sich auf Ereignisse außerhalb der Ampelos-Episode beziehen¹⁷ – finden sich auch in den zahlreichen Anspielungen auf die mythische Vergangenheit, etwa in den Vergleichsfiguren für Ampelos. Um die Zeitverhältnisse festzulegen, arbeitet der Dichter an diesen Stellen gelegentlich auch mit temporalen Konjunktionen und Adverbien: In Nonn. *D.* 10,310 – 320 nennt Dionysos Figuren aus dem Mythos, die Zeus dereinst entführt hat (ὀππότε [...] κούφιζες [310 f.]), und bittet seinen Vater, im Falle des Ampelos Schonung walten zu lassen; und in Nonn. *D.* 11,130 – 154 zählt Ate mythische Beispiele für Jünglinge auf, denen es ihrer Meinung nach besser ergangen sei als Ampelos (πολλάκι [130]).¹⁸

Mindestens von ebensolcher Bedeutung wie die Rückgriffe auf Bekanntes sind die internen Prolepsen, die Vorverweise auf Ampelos' Tod, seine Metamorphose, den Wein und den dionysischen Kult.¹⁹ Derartigen Anspielungen, die sich in den umfangreichen Prophetien der Ate, des Eros und der Atropos sowie in den Reden des Dionysos finden, ist meist das Tempus Futur oder der Modus Optativ gemeinsam: vgl. σὸς γὰρ ἄναξ πολὺ μᾶλλον ἐπαινήσει σε δοκεύων, / ταυροφυγῆς Διόνυσος, ἐφήμενον ἰξὺ ταύρου (Nonn. *D.* 11,150 f.: Ate); ἐν χθονὶ νικήσας καὶ ἐν ὕδασι, καὶ μετὰ νίκην / σοὺς ἐρατοὺς πλοκάμους διδύμοις στέψαιμι κορύμβοις / διπλόα νικηθέντος ἀνικητόιο Λυαίου (14 – 16: Dionysos); οὐ γὰρ ἐλέγξει / οὐράνιον τεὸν εἶδος Ὀλύμπιον αἶμα Λυαίου. / Ἄλλὰ τί κικλήσκω σε μινυθαδῆς ἀπὸ φύτλης; / Γινώσκω τεὸν αἶμα (10,210 – 213: Dionysos). Einen Höhepunkt erreicht der Blick in die Zukunft in der Rede der Atropos, in der gehäuft Futur- und Optativ-Formen zu finden sind (vgl. ἀμείψω [Nonn. *D.* 12,146], ὑμνήσει [149], αἰεῖσι [150], ἀνευάξουσι [152], περιπλέξεις [155], ἐλέγξει [160], ἀέξει [162], ἀεζομένου [168], ὀπάσειας [169], λύση [171]).

Äußerst subtil verfährt Nonnos mit den Verweisen auf das Kommen des Weines, indem er bereits in der Figur des Satyrn Aussehen und Eigenschaften der späteren Pflanze reflektiert:²⁰ Ampelos schlingt sich im Ringkampf genauso um Dionysos, wie

¹⁷ Zu dieser narratologischen Kategorie vgl. de Jong (2007) 3 – 8.

¹⁸ Die Erzählebene mit Dionysos und Ampelos ist ferner durch Temporaladverbien und Konditionalsätze strukturiert, vgl. die Mutmaßungen über Ampelos' Abstammung (εἰ δέ [Nonn. *D.* 10,191 und 203], εἰ μὲν [198], εἰ [208 und 213]), die gemeinsamen Unternehmungen von Dionysos und Ampelos (εἰ [10,220, 221, 222, 230, 243, 267, 269], εἴ ποτε [226, 243], εἰ δέ [235, 238], ἤματι μὲν [...] αἰεὶ / νυκτὸς ἐπερχομένης [274 f.], πῆ μὲν [...] πῆ δέ [327 f.], ἄλλοτε [329], καὶ ποτε [330: Beginn des Ringkampfes], ὅψε δέ [373: Ende des Ringkampfes], οὐ ποτε [11,102 und 112], πολλάκι [103], καὶ εἰ [106]) und Ampelos' Hybris sowie die Vorzeichen seines Todes (πολλάκι [11,60], ἄλλοτε [69], ἐνθα [83]).

¹⁹ Eine ähnliche poetische Technik der oftmals subtilen Vorankündigung von Ereignissen verfolgt Nonnos mit der Kadmos-Figur, vgl. Frangoulis (2013); zu den Vorverweisen und Orakeln in den *Dionysiaka* vgl. Lightfoot (2014).

²⁰ Vgl. dazu Kap. 3.3.

sich der Wein an anderen Pflanzen emporranken wird (Nonn. *D.* 10,347–350), der Stier besprengt Ampelos mit Quellwasser, was die Notwendigkeit der Bewässerung der kultivierten Weinstöcke vorwegnimmt (11,161–166), und der vom Blut rote Leichnam des Ampelos antizipiert die Farbe des Weines (ἀτυμβεύτοιο δὲ νεκροῦ / λευκὸν ἐρευθιόωντι δέμας φοινίσσετο λύθρω [222f.]). Unmissverständlich sind die Vorausdeutungen in dem von Dionysos interpretierten Vorzeichen, welches das blutige Opfer eines jungen Hirsches zum τύπος für die Libation mit Wein kürt (Nonn. *D.* 11,83–98):²¹

Ἔνθα φάνη μέγα σῆμα φιλοστόργω Διονύσῳ
 Ἄμπελον ἀγγέλλον μινυάριον. Ἐκ σκοπέλου γὰρ
 ἀρτιθαλῆ τινα νεβρὸν ὑπὲρ νώτοιο κομίζων 85
 ἀμφιλαφῆς φολίδεσσι δράκων ἀνέτελλε κεράστης,
 καί μιν ὑπὲρ βωμοῖο φέρων ἐφύπερθε θεμέθλων
 σμερδαλέῃ πρήνιξεν ἀλοιηθέντα κεραίῃ
 κύμβαχον αὐτοκύλιστον· ὄρεσινόμοιο δὲ νεβροῦ
 ὄξυ μέλος κλάγξαντος ἀπέπτατο θυμὸς ἀλήτης· 90
 σπονδῆς δ' ἔσσομένης αὐτάγγελος αἵματος ὀλκῶ
 λάινος αἱμαλέαις ἐρυθθαίνετο βωμὸς ἐέρσαις,
 οἴνου λειβομένοιο φέρων τύπον. Εἰσορόων δὲ
 Εὖιος ἐρπηστήρα, κερασφόρον ἄρπαγα νεβροῦ,
 ἄφρονος ἠιθέοιο μαθῶν ὀλετήρα κεράστην 95
 πένθει μίξε γέλωτα, καὶ ἄστατον εἶχε μενοιήν
 διχθαδίην· κραδίη δὲ μερίζετο, γείτονα πότμου
 ἦβητὴν στενάχων, γελῶν χάριν ἠδέος οἴνου.

Da erschien dem liebenden Dionysos ein großes Zeichen, die Botschaft für Ampelos' kurzes Leben: Denn von der Höhe herab (85) brachte auf ihrem Rücken eine dicke, gehörnte Schlange mit Schuppen ein eben erst erblühtes Kitz, führte es zu einem Altar auf einem Sockel, wand sich mit blutigem Horn zuerst am Kopf um das geschlagene Jungtier wie von selbst bewegt herum. Und vom berggenährten Kitz (90) ertönte ein gellender Laut, und sein Lebensmut entflohm ihm und irrte davon. Dass es ein Opfer geben werde, dessen war durch den Blutstrom der steinerne Altar Vorbote. Er färbte sich rot von den Blutströmen und trug das Abbild der Weinspende schon in sich. Und als Euios das Kriechtier, den hörnertragenden Räuber des Kitzes, sah, (95) da erkannte er das gehörnte Verderbnis für den törichten Jüngling. Er mischte der Trauer Lachen bei, hatte immerzu ein zwiefaches Verlangen und war im Herzen gespalten: Über den Jüngling, seinem Ende nahe, seufzte er, aber er lachte auch aufgrund des süßen Weines.

Auch das Gärtner-Gleichnis in der an Dionysos gerichteten Rede des Eros birgt einen direkten Hinweis auf die Geburt der neuen Pflanze: ἦν ἐθέλης, ἐρέεινε φυτηκόμων· ἐν δαπέδῳ γὰρ / κείμενον ἀθρήσας κεκοινόμενον ἄνθος ἀροτρεὺς / φάρμακον ὄλλυμένοιο νεώτερον ἄλλο φυτεύει (Nonn. *D.* 11,366–368).²² Den Abschluss der Prophezeiungen bildet die letzte Rede des Dionysos, in der ebenfalls eine Reihe von Futur-Formen zu finden ist (δεδεξεται und ἔσται [Nonn. *D.* 12,241], ἴξεται [242], κοσμήσει [244], κεράσσω

²¹ Das Prodigium kündigt auch die Opferung des Stieres im Rahmen des dionysischen Kultes an; vgl. dazu Nonn. *D.* 11,264–270 und Nonn. *D.* 12,229–231 (ἀλλὰ τεοῦ θανάτου τιμήρος οὐ ποτε λήξω / θυομένῳ τεὸν οἶνον ἐπισπένδων ὀλετήρι / ἀνδροφόνῳ).

²² Zur christlichen Konnotation von φυτήκομος vgl. S. 260.

[271]). Der Ampelos-Mythos endet so, wie er begonnen hat, mit dem Verweis auf die Jahreszeit des Hochsommers, die Voraussetzung für den Reifungsprozess der Trauben (Nonn. *D.* 12,285–289). Nonnos' Selbstreferenz an dieser Stelle greift den *locus amoenus* der Eingangsszene wieder auf (vgl. Εἰ δὲ μεσημβρίζουσαν ἄγεις Φαέθοντος ἀπειλήν [Nonn. *D.* 12,285] ~ Nonn. *D.* 10,141f.). Nonnos geht äußerst sparsam mit konkreten chronologischen Angaben um und setzt diese nur an Angelpunkten der Erzählung. Die einander entsprechenden Zeitangaben am Anfang und am Ende der Ampelos-Episode dienen als kompositorische Klammer, die die Erzähleinheit gewährleistet, wobei nirgendwo ein exaktes chronologisches System geschaffen, sondern vielmehr die Genese des Weines als Ergebnis einer mythisch-historischen Evolution inszeniert wird, die vor Urzeiten fixiert wurde.

Um den Gedanken eines zyklischen Entwicklungsprozesses besonders anschaulich zu gestalten, begnügt sich der Dichter nicht mit einer einfachen Vorhersage, sondern bietet eine Kette von mystischen Prophetien, die allesamt auf das Kommen des Weines abzielen.²³ Den Höhepunkt dieser Orakel stellt zweifelsohne die Horen-Szene zu Beginn des 12. Buches dar, die selbst von den Zeitangaben anlässlich des Ganges der Horen zum Palast des Helios gerahmt ist:²⁴ Der Aufbruch der vier Göttinnen am Schluss in Nonn. *D.* 11,520 f. (ἀλλὰ τότε χρόνος ἦλθε μεμορμένος, οὗ χάριν αὐταὶ / εἰς δόμον Ἥελιοιο συνήλυδες ἔδραμον ὼραι) korrespondiert mit dem Beginn des 12. Buches, doch die Szene ist insofern weiterentwickelt, als nun Zielort der Reise und zeitlicher Rahmen genannt werden (Nonn. *D.* 12,1–20):

Ὦς αἰ μὲν δυτικοῖο παρ' ὄφρυσιν Ὠκεανοῖο
 Ἥελίου γονόεντος ἐναυλίζοντο μελάθροις,
 Τῆσι δὲ νισομένῃσι συνήντεεν Ἔσπερος ἀστήρ
 θρώσκων ἐκ μεγάροιο· διεσσυμένη δὲ καὶ αὐτὴ
 ἄρτιφανῆς ἀνέτελλε βοῶν ἐλάτειρα Σελήνη. 5
 Αἰ δὲ φερεζώοιο παρ' ὄμμασιν ἠνιοχῆος
 κάρπιμον ἶχνος ἔκαμψαν. Ὁ μὲν δρόμον ἄρτι τελέσσας
 ἠερόθεν νόστησε· πυριγλήνου δ' ἐλατῆρος
 Φωσφόρος αἰγλήεις τετράζυγος ἐγγύθι δίφρου
 θήκατο θερμὰ λέπαδνα καὶ ἀστερόεσσαν ἰμάσθλην, 10
 γείτονος Ὠκεανοῖο παρὰ προχοῆσι καθήρας
 μυδαλέων ἰδρῶτι πυριτρεφῶν δέμας ἵππων·
 πῶλοι δ' αὐχενίας νοτερὰς δονέοντες ἐθειράς
 μαρμαρέοις ὄνυχεσσιν ἐπέκτυπον αἴθοπι φάτνη.
 Θυγατέρες δὲ Χρόνοιο πέριξ φλογεροῖο θώκου 15
 ἱπτάμεναι στεφανηδὸν ἀπειρέος ἠνιοχῆος
 τέσσαρας ἠσπάζοντο δωδέκα κυκλάδες ὼραι,
 δμωίδες Ἥελιοιο, συνήλυδες αἴθοπι δίφρω,

²³ Zum Einfluss der Orakelpoesie auf die spätantike Dichtung und auf Nonnos vgl. Ruíz Pérez (2002); Hernández de la Fuente (2013) 249–252.

²⁴ Vgl. Roberts (1985) 208f., der auf die Verwendung des epischen Stilmittels der Zeitangabe in der spätantiken lateinischen Bibeldichtung verweist.

μυστιπόλοι Λυκάβαντος ἀμοιβάδες· οὐρανίῳ γάρ
αὐχένα δοῦλον ἔκαμψαν ὄλου νωμήτορι κόσμου. 20

So suchten sie Zuflucht am westlichen Rand des Okeanos im Haus des Ertrag bringenden Helios. Und als sie ankamen, traf der Abendstern auf sie, der oben aus dem Haus eilte. Und auch sie selbst stürzte los, (5) die gerade eben Erschienene, und ging auf, die Lenkerin der Rinder, Selene. Und die anderen hemmten beim Anblick des Leben spendenden Wagenlenkers ihren Früchte bringenden Schritt. Der [sc. Helios] hatte soeben seinen Lauf beendet und kehrte heim aus der Luft. Und vom Wagenlenker mit feurigen Augen legte Phosphoros, der Strahlende, nahe dem Viergespann (10) die noch warmen Zügel und die sternbesetzte Peitsche nieder, und reinigte in den Fluten des nahen Okeanos den schweißnassen Leib der feuergenährten Pferde. Die Fohlen schüttelten die Nacken und ihre tiefenden Mähnen, und mit ihren strahlenden Hufen schlugen sie auf die glänzende Krippe. (15) Die Töchter des Chronos flogen um den feurigen Sitz des unermüden Wagenlenkers kranzförmig herum, und die vier empfingen die zwölf periodisch wiederkehrenden Horen, die Dienerinnen des Helios, Begleiterinnen des strahlenden Wagens und Mysterinnen des Jahres, abwechselnd eine nach der anderen. Denn vor dem Himmlischen, (20) dem Lenker des ganzen Kosmos, beugten sie ihren dienenden Nacken.

Die allabendliche Heimkehr des Sonnenwagens wird durch die präzise Beschreibung der beteiligten Figuren und ihrer Aktionen – Selene, Helios, Phosphoros und das Pferdegespann – besonders anschaulich zu einer eigenen Erzähleinheit und steht in Kontrast zum knappen Verweis auf den Aufbruch der Horen am Ende des 11. Buches. Die traditionelle epische Zeitangabe Abend und Einbruch der Nacht wird zu einer kleinen Geschichte ausgebaut, deren Protagonisten allesamt göttlich-astronomische Größen sind, die Tag oder Nacht bezeichnen. Die Dauer des Besuches der Horen bei Helios ist aus dem Ende der Szene ersichtlich, wenn die Jahreszeiten den Palast bei Sonnenaufgang verlassen:²⁵ *τερπομένη δ' ἦιξε, κασιγνήτας δὲ λαβοῦσα / εἰς ῥόον ἠΰοιο διέστιχεν Ὠκεανοῖο / ἵπποσύνης Φαέθοντος ὁμόδρομος* (Nonn. *D.* 12,116 f.).²⁶ Ein chronologischer Ablauf des Besuches wird zudem durch den Spaziergang der Herbsthore von einer Tafel zur nächsten suggeriert, indem der Leser gleichsam in Echtzeit von Tafel zu Tafel schreitet und deren Inhalte zugleich mit der Hore liest (*καὶ ἐν πινάκεσσιν ἀνέγνω* [Nonn. *D.* 12,69]; *ταῦτα δ' ἀνέγνω* [96]).

Die *σύμβολα μαντοσύνης*, die Prophezeiungen auf den Tafeln der Harmonia (Nonn. *D.* 12,92), konstituieren sich aus Genealogien und Sukzessionsmythen, die ebenfalls eine chronologische Abfolge implizieren: Die beiden ersten Tafeln bieten einen Ausflug in die mythische Urgeschichte und erzählen von den Göttergenerationen bis zur Machtübernahme durch Zeus, der Geburt der Menschen sowie der deukalionischen Sintflut (Nonn. *D.* 12,41–51; 52–63). Der Regress in der Zeit bis auf den Schöpfergott Ophion (Nonn. *D.* 12,44) und den orphischen Phanes, der als Autor der Tafeln genannt wird (34), schafft eine doppelte Verankerung des Ampelos-Mythos in der von Nonnos konstruierten mythischen Vergangenheit. Der Dichter komplettiert

²⁵ Vgl. auch die Schildbeschreibung in Nonn. *D.* 25,380–572; Byre (1976) 179.

²⁶ Nonnos' gestalterische Vielseitigkeit zeigt sich in der dichterischen Umsetzung der Zeitangabe Morgen, die einmal knapp mit nur einem einzigen Wort, einmal im Rahmen einer ausführlichen Ekphrasis erfolgen kann, vgl. D'Ippolito (2003) 513–516.

seinen chronologischen Kosmos, indem er auf der dritten Tafel einen Blick in die Zukunft gewährt, markiert durch die zahlreichen Futur- und Optativ-Formen (ἀμείψει [Nonn. *D.* 12,70], ἐρετιώσσειε [74], ἔσσειται [76, 81, 86], στήσεται [81], οἰστρήσειεν [89], ἔσται [98], φανήσεται [100]). Die vierte Tafel erweist sich erneut als Rückblick, indem die Genese des Weines nun nicht als Prophezeiung, sondern als eine seit alters her festgesetzte Entwicklung präsentiert wird (Nonn. *D.* 12,110–113; vgl. das Verb ἐπένευσεν im Vergangenheitstempus [110]).

Trotz der vielen Bezüge auf eine mythische Zeitenfolge erhält der Leser dennoch nicht den Eindruck einer konsequenten Chronologie im Sinne einer klaren Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Nonnos kommt es nirgendwo auf die Realisierung eines zeitlichen Kontinuums an, vielmehr ist seine Poetik, die den ästhetischen Prinzipien der Spätantike verpflichtet ist, von narrativen Pausen, literarischen Anachronismen und kompositorischen Disharmonien durchzogen, ja von einer regelrechten Achronie geprägt: „[...] bei Nonnos ist die Zeit aufgehoben. Nichts geschieht wirklich nacheinander, alles existiert zugleich. Die Einzelheiten sind zeitlose Fixpunkte; man darf nie fragen, wann etwas geschah.“²⁷ Mit den vier Tafeln der Harmonia konstruiert Nonnos eine chronologische Zusammenschau, ein fiktives mythisches Zeitbild mit dem Wein und Dionysos als Höhepunkt: „Tutto si riflette in tutto, il passato nel futuro, il futuro nel passato, entrambi nel presente, il mito nella storia, la storia nel mito.“²⁸ Die Betrachtung der Tafeln durch die Hore transferiert Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart der Erzählung und fügt das zeitliche Nacheinander der Mythen durch die simultane Darstellung, durch die gleichsam physische Präsenz der Tafeln zu einem synchronen Gesamtbild, das die menschlich erfassbare Dimension der Zeit weitgehend ausschaltet und eine immerwährende „Weltzeit“²⁹ dagegen setzt. Dieses Verwischen der Grenzen zwischen Vergangenheit, Zukunft und dem Hier und Jetzt der Erzählung wird im Aufgebot von Figuren manifest, die Zeit oder Zeitabschnitte personifizieren oder für den zeitlichen Ablauf verantwortlich sind. Dazu gehören die vier Horen der Jahreszeiten,³⁰ die zwölf Stundenhoren (Nonn. *D.* 12,15–20), die Himmelskörper und Gestirne, die den Lauf der Zeit regeln – Helios (12,2, 5, 30, 36, 91), der Abendstern (12,3), der Morgenstern Phosphoros (12,9), Selene (12,5) und die Sternbilder Löwe und Jungfrau (12,38) – ebenso wie die göttlichen Instanzen Aion (12,25) und Phanes (12,34). Die Konzentrierung dieser Figuren an einer einzelnen Stelle betont deren Wichtigkeit im Hinblick auf das Verständnis der Am-

²⁷ Bogner (1931) 183; vgl. auch Abel-Wilmanns (1977) 113–120; Agosti (1995) 143 spricht im Zusammenhang mit der literarischen Technik der Ekphrasis von einem „gusto per la pausa descrittiva“; vgl. auch Hernández de la Fuente (2008) 26, der die *Dionysiaka* als „epopeya atemporal en forma de compendio mitológico y literario“ charakterisiert; über die Synchronität der Prophezeiungen auf den Tafeln der Harmonia in Buch 12 auch Lightfoot (2014) 51: „Nonnus’ tablets are records of the cosmos’ entire history, past, present, and future.“

²⁸ Averincev (1988) 205.

²⁹ Friedländer (1931) 44.

³⁰ Zum Epitheton Λυκάβας für die Horen vgl. auch Nonn. *P.* 18,65; Livrea (1989) 141.

pelos-Episode: Die Gottheiten stellen den zyklischen Verlauf der Zeit und die unablässige Wiederkehr analoger mythischer Kräfte in den Vordergrund.³¹ Da er die Genese des Weines als Erfüllung eines uralten göttlichen Plans stilisiert und mit zahlreichen Vorbildern und Antitypen in der mythischen Tradition ausstattet, erhebt der Dichter für seinen Ampelos-Mythos einen Absolutheits-, ja Ewigkeitsanspruch.

Vergleichbarer narrativer Strategien bedient sich Nonnos auch im Alternativmythos am Ende des 12. Buches.³² Die Erzählung wird ausdrücklich als „älter“ deklariert (ὕμνοπόλων δὲ / ἄλλη πρεσβυτέρη πέλεται φάτις [Nonn. D. 12,293 f.]), und anstatt eine Abfolge von Prophezeiungen wie in der zuerst geschilderten Version der Entstehung des Weines zu bieten, verkürzt Nonnos und bietet nur ein Minimum an Informationen: Εἰσορόων δὲ / Βάκχος ἐρευθαλέης ἐγκύμονα βότρυν ἔέρσης / ὄμφαις ἐνόησε παλαιότερα θέσφατα Πείης (328–330). Ebenfalls in kleinerem Maßstab betreibt Nonnos die Verschränkung der Zeitebenen, indem er die erste Kelterung und Verkostung des Weines durch Dionysos und die Satyrn zum Fundament für den zukünftigen Kult macht; vorweggenommen werden die Erntewerkzeuge (τεύχων ὄψιγόνοιο τύπον γαμφώνυχος ἄρπης [Nonn. D. 12,336]), die Trinkgefäße (καὶ βοέοις ἀρύοντο κεράσιν ἀντὶ κυπέλλων / μὴ πω φαινομένων, ὅθεν ὕστερον ἐξέτι κείνου / θέσκελον οὔνομα τοῦτο κεραυνυμένῳ πέλεν οἴνω [360–362]) sowie die Institution des nächtlichen Symposiums (Μαιονίην τ' ἐδίδαξεν ἐὴν ἄγρυπνον ἑορτήν [397]). Das Aition zum dionysischen Kult überträgt „den älteren Mythos der Hymnendichter“ in die Gegenwart der Erzählung und bezieht zugleich künftige Entwicklungen mit ein (vgl. ὄψιγόνοιο und ὕστερον).

Nonnos spielt in der Ampelos-Episode mit den Möglichkeiten der poetischen Umsetzung von Zeit und zeitlicher Abfolge, indem er seine eigene Erzählung im Kosmos der griechischen Mythologie verankert und deren Ausgang durch mehrfache Orakel und Prophezeiungen von höchster Stelle absichert. Gerade durch die Verweigerung eines exakten, chronologischen Systems und durch die Konzentration auf die poetische Umsetzung des Prinzips der zyklischen Wiederkehr der Zeit wertet er den Ampelos-Mythos gegenüber der mythischen Tradition auf. Diese Verankerung der neuen Erzählung in tatsächlichen oder auch rückwirkend konstruierten Traditionen zeugt vom Selbstverständnis eines Dichters, der sich als Erbe hellenischer Literatur und Kultur versteht.

7.2 Kalamos und Karpos

Die Verortung der Ampelos-Erzählung in einem mythischen Makrokosmos ist auch ein wesentliches Element in der Liebesgeschichte zwischen Kalamos und Karpos im 11.

³¹ Vgl. Turcan (2011) 27, 37, 62 f., 70.

³² Siehe dazu Kerényi (1994) 51–53.

ἐνδόμευχος Μαίανδρος ἄγων ὑποκόλιον ὕδωρ.
 Τοίος ἔην ἐρόεις Κάλαμος ταχύς, Ἥιθέω δὲ
 ἰμερτῶ ῥοδόπηχυς ὀμήλικι τέρπετο Καρπῶ, 385
 ὃς τόσον ἔλλαχε κάλλος, ὃ μὴ βροτὸς ἔλλαχεν ἀνὴρ·
 εἰ γὰρ ἔην νέος οὗτος ἐπὶ προτέρων ποτὲ φωτῶν,
 καὶ κεν εὐσμῆριγγος ἐγένετο νυμφίος Ἴουῶς,
 φέρτερον εἶδος ἔχων, ῥοδέω χροὶ μούνος ἐλέγξας
 ἀγλαίην Κεφάλαιο καὶ Ὀρίωνος ὀπωπὴν· 390
 οὐδὲ κεν εὐκάρπῳ παλάμη πηχύνατο Δηῶ
 νυμφίον Ἰασίωνα, καὶ Ἐνδυμίωνα Σελήνη·
 ἀλλὰ νέος τάχα κείνος ἀρείονος εἵνεκα μορφῆς
 εἷς πόσις ἀμφοτέρων νυμφεύσατο λέκτρα θεάων,
 Δηοῦς ξανθοκόμου μεθέπων πολυλλίον εὐνήν, 395
 καὶ ξυνὴν ὀμόλεκτρον ἔχων ζηλήμονα Μήνην.
 Τοίος ἔην ἐρόεις Καλάμῳ φίλος, ἄνθος Ἐρώτων,
 κάλλος ἔχων. Ἄμφω δὲ συνήλικες ὑπόθεν ὄχθης
 γείτονος ἐψιόωντο πολυγνάπτου ποταμοῖο.

Höre, damit ich dir eine Erzählung von früheren Menschen berichten kann: (370) Es war einmal ein schöner Knabe, stärker als es seinem Alter entsprach, am Strom des Maiandros, des vielarmigen Flusses, von zarter Gestalt, mit langen Beinen, spitzborstig an den Haaren, von gerader Haltung, bartlos. Und an beiden Wangen war ein angeborener Liebreiz, der aus dem Gesicht mit scheuen Augen hervorsprang. (375) Und von den Blicken ließ immer ein ferntreffender Glanz seine Schönheit erstrahlen. Er hatte eine Haut wie Milch, und um das Weiß befand sich nur ganz außen an der Spitze der doppelfarbenen Füße ein purpurnes Rot. Kalamos nannte ihn sein lieber Vater, der unterirdisch (380) durch das Land fließt und seine wellige Strömung wieder ans Tageslicht führt, der als Wanderer auf Umwegen unsichtbar unter der Erde dahinkriecht und abrupt wieder an die Oberfläche kommt, seinen Nacken wieder oberirdisch hält und drinnen in seinem Schoß Wasser führt: Maiandros. So reizend wurde Kalamos bald. Und am Jüngling, (385) seinem begehrenswerten Altersgenossen Karpos, erfreute sich der Rosenarmige, der bald zu einer solchen Schönheit gelangte, wie sie sonst kein sterblicher Mann jemals erreichte. Denn wenn dieser Knabe unter den früheren Männern gelebt hätte, dann wäre er der Bräutigam der schöngewandigen Eos gewesen, hätte ein noch schöneres Aussehen gehabt und mit seiner rosigen Hautfarbe sich als Einziger mit dem (390) strahlenden Antlitz des Kephalos und des Orion gemessen. Und Deo hätte nicht mit ihrer Früchte tragenden Hand Iasion als Bräutigam umarmt, und Selene nicht den Endymion. Sondern jener Knabe hätte aufgrund seiner schöneren Gestalt schnell als einziger Gatte Hochzeit mit beiden Göttinnen gefeiert; (395) er wäre der blonden Deo aufs Lager in den Saatefeldern gefolgt und hätte dasselbe Bett mit der eifersüchtigen Mene geteilt. Einen so reizenden Altersgenossen hatte Kalamos, eine Blüte der Erosen, voll Schönheit. Und beide amüsierten sich oben am Ufer des benachbarten Flusses mit den vielen Strudeln.

Auch die Kalamos-Karpos-Episode wurde in der frühen Forschung als sekundäre Zutat eingestuft: Für Paul Collart stellte sie einen Einschub dar, der auf die Tatsache zurückzuführen sei, dass Nonnos in seiner Ampelos-Episode aus unterschiedlichen Mythentraditionen geschöpft habe.³⁷ Diese Ansicht wurde jedoch spätestens durch Gennaro D'Ippolito zurückgewiesen, der auf der Basis seiner Epyllion-Theorie der Episode erstmals eine kompositorische Bedeutung einräumte, die sich vor allem in

37 Vgl. Collart (1930) 106f.; siehe auch Keydell (1932) 181f. (493f.) und Keydell (1936) 907, 910.

ihrer engen Verbindung zur Ampelos-Erzählung äußert.³⁸ Tatsächlich stellt die Kalamos-Karpos-Episode ein Paradebeispiel für Nonnos' Technik der „*imitatio cum variatione*“³⁹ dar, wobei der Dichter nicht auf seine Vorgänger, sondern auf sein eigenes Werk zurückgreift.

Das Porträt des Satyrn Ampelos (Nonn. *D.* 10,175–192) teilt eine Reihe von ekphrastischen Topoi mit der Beschreibung von Kalamos und Karpos:⁴⁰ Die Charakterisierung der äußeren Erscheinung in Form eines Katalogs der einzelnen vorzüglichen Körperteile ist schon aus dem Ampelos-Porträt bekannt und begegnet bei Kalamos und Karpos wieder (πόδας [Nonn. *D.* 11,372], ἰθυτενής [373], παρειαιῖς [373], προσώπου / ὄμμασιν [374 f.], βλεφάρων [375], μορφῆς [393] ~ μορφῆ [10,176], χαίτης [181], ὦμων [182], κομάων [184], αὐχίν [185], στόματος [188], μελέων [189], ποδός [190], ὀφθαλμούς [192]); außerdem sorgen jugendliche Schönheit (Ἄβρὸς ἔην ποτὲ κοῦρος, ὑπέρτερος ἥλικος ἤβης [11,370] ~ ἥλικος [10,176]; ἄβρὸς [179]; ἥβης χρύσεον ἄνθος [181]) und Bartlosigkeit (ἀνίουλος [11,373] ~ οὐδέ [...] ἴουλος [10,179]) für erotische Anziehungskraft (ἄνθος Ἐρώτων [11,397] ~ ἔρνος Ἐρώτων [10,178]),⁴¹ die auch den Vergleich mit Göttern nicht zu scheuen braucht (Ἡθέω [11,384] ~ ἡθέοιο [10,176]). Als weiteres erzählerisches Element kommt das Glanz-Thema hinzu, welches die Vorzüge des Beschriebenen ebenso unterstreicht wie das Motiv, wonach die Schönheit wie ein Pfeil in das Auge des Betrachters schießt (κάλλος οἰστεύοντος ἐκηβόλος ἔρρεν αἴγλη [Nonn. *D.* 11,376] ~ σέλας [10,186]; vgl. auch ἔρρεε φωνή [188]);⁴² auch die namentliche Nennung Selenes ist der Glanz-Thematik zuzuordnen (Nonn. *D.* 11,392, 396 ~ Nonn. *D.* 10,187, 192). Für alle drei Figuren, Ampelos, Kalamos und Karpos, wird ein Weiß-Rot-Kontrast der Hautfarbe beschrieben (Nonn. *D.* 11,377 f.; vgl. auch ῥοδόπηγυς [385]; ῥοδέω χροῖ [389] ~ ῥοδώπιδι [10,176]; ἐρευθομένοιο γενείου / ἄχνοα χιονέης ἐχαράσσετο κύκλα παρειῆς [10,179 f.]; ἀκροφανές [11,378] ~ ἀκροφανής [10,185]).⁴³ Mit der Analogie von Ampelos und Kalamos, die beide schon in ihrer menschlichen Gestalt Charakteristika der späteren Pflanze aufweisen (vgl. das Schilfrohr für Kalamos in Nonn. *D.* 11,372 und die Feldfrucht in Nonn. *D.* 11,391 [εὐκάρπῳ] und 395 [πολυλήιον εὐνήν]),⁴⁴ spielt der Dichter mit den Möglichkeiten des Mythos.⁴⁵

38 Vgl. D'Ippolito (1964) 137.

39 Hernández de la Fuente (2008) 41; García-Gasco (2011) 369.

40 Vgl. Gigli Piccardi (2003) 790 f. Anm. ad 373–378. – Figurenporträts bietet Nonnos auch an anderen Stellen im Epos, siehe Kap. 3 Anm. 43.

41 Vgl. Vian (1995) 174 Anm. ad 341.

42 Vgl. Gigli Piccardi (1985) 59–63.

43 Vgl. Vian (1995) 176 Anm. ad 378; Gigli Piccardi (2003) 791 Anm. ad 373–378. – Die weiße Hautfarbe gilt in der Literatur als Schönheitsideal, vgl. γάλακι χροίην (Call. *Hec.* 260,57 Pfeiffer [= 251,16 Asperl]); γαλακόχροες ἀμφίς ὀδόντες (Opp. *C.* 3,478). – Vgl. weitere Parallelen: ἄμφω δὲ συνήλικες ὑπόθεν ὄχθης / γείτονος ἐπιόωντο πολυγνάπτου ποταμοῖο (Nonn. *D.* 11,398 f.) ~ ἄμφω δ' ἐπιόωντο συνήλυδες (10,326); ὑπόθεν ὄχθης (330); ποταμοῖο (311).

44 Im Gegensatz zum Satyrn wird die Metamorphose des Kalamos nicht ausgeführt; vgl. Gigli Piccardi (2003) 790 Anm. ad 372.

45 Vgl. Gigli Piccardi (2003) 793 Anm. ad 387–396.

Der Katalog der mythischen Geliebten von Göttinnen in Nonn. *D.* 11,384–396, gerahmt von einer formelhaften Wiederholung (Τοῖος ἔην ἐρόεις Κάλαμος [384]; Τοῖος ἔην ἐρόεις Καλάμφ φίλος [397]), schließt ebenso an die Vergleichsfiguren für Ampelos wie an das homerische Epos und hellenistische Dichtungsformen an: Orion (Nonn. *D.* 11,388, 390), Kephalos (390), Iasion und Endymion (392) erinnern an die hellenistischen Figuren Ganymed, Hylas und Hyakinthos, die dem Satyrn als Spiegelbilder dienen. Das homerische Epos nimmt Nonnos in Wendungen wie ἐπὶ προτέρων ποτὲ φωτῶν (Nonn. *D.* 11,387 ~ προτέρων ἀνθρώπων [Hom. *Il.* 23,332]) und Δημοῦς ξανθοκόμου (Nonn. *D.* 11,395 ~ ξανθὴ Δημήτηρ [Hom. *Il.* 5,500]) auf,⁴⁶ Anklänge an den Hellenismus finden sich ferner in ausgewählten Lexemen und Wendungen: μῦθον ἐνίψω (Nonn. *D.* 11,369 ~ A. R. 4,810); παλαιγενέων μερόπων (Nonn. *D.* 11,369) ~ παλαιγενέων [...] φωτῶν (A. R. 1,1) ~ παλαιγενέων ἀνθρώπων (*h. Hom.* 2 *Cer.* 113); Μαιάνδρου [...] πολυσιδέος ποταμοῖο (Nonn. *D.* 11,371) ~ Νείλου [...] πολυσιδέος ποταμοῖο (Opp. *C.* 2,85); ῥοδόπηγης (Nonn. *D.* 11,385) ~ τὸν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπαγης Ἄδωνις (Theoc. 15,128).⁴⁷ Seltene Wörter und die typisch nonnianische Diktion, etwa die Metapher προσώπου / ὄμμασιν (Nonn. *D.* 11,374 f.)⁴⁸ oder das Adjektiv ἐυσμήριγγος (388), bezeugen Nonnos' gehobenen dichterischen Anspruch,⁴⁹ sodass die Synkrisis zwischen Kalamos, Karpos und Ampelos im thematischen, strukturellen Bereich wie auf der lexikalischen Mikroebene realisiert wird.

Um die Erzählung des Kalamos-Karpos-Mythos mit der Ampelos-Episode weiter zu harmonisieren, führt er Wettspiele zwischen den beiden Knaben ein, die in einem Lauf und einem Schwimmwettbewerb bestehen (Nonn. *D.* 11,400–426):⁵⁰

Τοῖσι μὲν ἔσκε δίαυλος ἔλιξ δρόμος, ἀμφοτέροις δὲ ἦεν ἔρις. Κάλαμος μὲν ἐπέτρεχεν εἴκελος αὔραις, καὶ πτελέην βαλβίδα φέρων καὶ νύσσαν ἐλαίην ἠϊόνας ποταμοῖο διέδραμεν ἄκρον ἀπ' ἄκρου. Καὶ Κάλαμος ταχύγουνος ἐκούσιος ἦριπε γαίῃ, καὶ Καρπῷ χαρίεντι θελήμονα κάλλιπε νίκην.	400
Παιδὶ δὲ λουομένῳ συνελούετο κοῦρος ἀθύρων. Καὶ πάλιν εἴκελον ἄλλον ἐν ὕδασι εἶχον ἀγῶνα καὶ βραδὺς ἐν προχοῇσιν ἐνήχετο Καρπὸν ἐάσας πρόσθε μολεῖν, ἵνα χερσὶν ὀπίστερος οἴδματα τέμνων Καρποῦ νηχομένοιο παρὰ σφυρὰ δεύτερος ἔλθῃ ἠιθέου προθέοντος ἐλεύθερα νῶτα δοκεύων. Καὶ διερχῆς βαλβίδος ἔην δρόμος· ἦρισαν ἄμφω, τίς τίνα νικήσειεν, ὅπως παλινόστιμος ἔλθῃ ὄχθης ἀμφοτέρης διδυμάονα νύσσαν ἀμείβων	405 410

⁴⁶ Vgl. Vian (1995) 176 Anm. ad 387 und 395; Gigli Piccardi (2003) 793 Anm. ad 387–396.

⁴⁷ Vgl. Vian (1995) 173 Anm. ad 317, 176 Anm. ad 385.

⁴⁸ Vgl. Gigli Piccardi (1985) 59–63; Vian (1995) 178 Anm. ad 374.

⁴⁹ Vgl. Chuvin (1992) 140 Anm. ad 54; Vian (1990) 346 Anm. ad 255.

⁵⁰ Vgl. Kröll (2013) sowie Mehl (1927) 39 f. und Böhm (1948) 93 f., die auch eine deutsche Übersetzung der Schwimmzene bieten.

γαῖαν ἐς ἀντιπέριαιαν ἐρεσσομένων παλαμάων· 415
καὶ προχοῆν ὁδὸν εἶχον· Ἄει δέ οἱ ἐγγὺς ἰκάνων
κοῦρος ἐπειγομένης παλάμης πεφιδημένος ὀρμῆς
νηχομένων σκοπίαζε ῥοδόχροα δάκτυλα χειρῶν.
Καὶ Κάλαμος προκέλευθος ἐὴν ἀνεσεύρασεν ὀρμῆν,
ἠθέω δ' ὑπόειξε· καὶ ἔδραμε χεῖρας ἐρέσσω 420
κοῦρος ἀελλήεις, ὑπὲρ οἴδατος αὐχένα τείνων.
Καὶ νύ κεν ἐκ ῥοθίων ἐπεβήσατο Καρπὸς ἀρούρης,
καὶ μετὰ χερσαίην ποταμίδα δύσατο νίκην,
ἀλλὰ μιν ἀντικέλευθος ἀνεστουφέλιζεν ἀήτης
καὶ γλυκὺν ἔκτανε κοῦρον ἀμείλιχος· ἠθέου γὰρ 425
οἰγομένῳ νήριθμον ὕδωρ ἐπεσύρετο λαϊμῶ.

(400) Sie liefen die Rennstrecke doppelt um eine Wendemarke, und zwischen beiden war ein Wettstreit. Kalamos rannte den Winden gleich dahin und nahm als Startpunkt eine Ulme und als Ziel einen Olivenbaum; er lief das Flussufer entlang von einem Ende zum anderen. Und der knieschnelle Kalamos stürzte freiwillig auf die Erde (405) und überließ bereitwillig dem süßen Karpos den Sieg. Und zusammen mit dem badenden Knaben badete der Jüngling [sc. Kalamos] zum Vergnügen; und wieder hatten sie einen anderen, ähnlichen Wettkampf, diesmal im Wasser: Langsam schwamm er in den Fluten voran und ließ Karpos vorbeiziehen, um mit den Händen hinter ihm die Wogen durchschneidend (410) als Zweiter an die Knöchel des schwimmenden Karpos heranzukommen und den blanken Rücken des voranziehenden Jünglings betrachten zu können. Vom Start weg verlief die Bahn im Wasser. Beide kämpften darum, wer wen besiegen würde, wobei jeder wieder zurückkehren und zwischen den Ufern mit rudern den Händen (415) zum gegenüberliegenden Ufer eine doppelte Strecke mitsamt einer Wende zurücklegen musste. Im Wasser hielten sie ihre Bahn, und immer wieder kam der Jüngling [sc. Kalamos] nahe heran, aber er drosselte das Tempo seiner vorantreibenden Handbewegung und beobachtete die rosenfarbigen Finger der schwimmenden Hände [sc. des Karpos]. Und Kalamos, nach vorne ziehend, verlangsamte sein Tempo (420) und wich zurück vor dem Jüngling. Und der [sc. Karpos] eilte dahin, mit den Händen rudern, der windschnelle Knabe, und streckte den Hals aus der Woge. Und da wäre Karpos aus den Wellen ans Land gestiegen und nach dem Sieg am Festland in einen Sieg zu Wasser eingetaucht; jedoch stieß ihn ein Gegenwind zurück (425) und tötete unerbittlich den süßen Knaben; denn in den geöffneten Mund des Jünglings strömte unmäßig viel Wasser.

Dem ausführlich geschilderten und am homerischen Epos orientierten Wettlauf im 10. Buch (Nonn. *D.* 10,383–412) setzt Nonnos denselben Wettbewerb, jedoch stark verkürzt entgegen, indem er in lediglich sechs Versen die summarische Zusammenfassung des Laufwettbewerbs zwischen Kalamos und Karpos mit demselben Ergebnis wie schon zuvor für Dionysos und Ampelos bietet (400–405). Die Bemerkung in Nonn. *D.* 11,406, dass die beiden Protagonisten nach dem Wettbewerb ein Bad im Fluss Mairandros nehmen, nimmt eine vergleichbare Situation aus Nonn. *D.* 10,380–382 wieder auf, wo Ampelos nach dem Ringkampf im Paktolos badet.

Mit der zweifachen Austragung der Schwimmwettbewerbe im 11. Buch der *Dionysiaka* verfolgt der Dichter bestimmte kompositorische Prinzipien und zieht, ähnlich wie zuvor im Porträt der beiden Knaben, thematische und lexikalische Verbindungslinien zur Ampelos-Episode: Das Schwimmen wird mit demselben Wortmaterial wie zuvor der Lauf versehen: Dionysos und Ampelos schwimmen ἄκρον ἀπ' ἄκρου (Nonn. *D.* 11,45), ebenso laufen Kalamos und Karpos am Ufer entlang (ἄκρον ἀπ' ἄκρου

[403]). Nonnos übernimmt zudem den Wortschatz aus der typischen Szene Wettlauf, wendet diesen aber nicht nur auf den Laufwettbewerb, sondern auch in der neuen Disziplin Schwimmen an (vgl. etwa die Bezeichnungen für Start und Ziel: *καὶ πτελήν βαλβίδα φέρων καὶ νύσσαν ἐλαίην* [402]; *διερῆς βαλβίδος* [412]; *διδυμάονα νύσσαν* [414]).⁵¹ Der Vorgang des Laufens und des Schwimmens wird jeweils mit *δρόμος* bezeichnet (*δρόμου* [10,396]; *ἐπέτρεχε σύνδρομος αὔραις* [407]; *δρόμον* [423]; *δρόμος* [11,400]; *ἐπέτρεχεν εἴκελος αὔραις* [401]; *διέδραμεν* [403]);⁵² für die Schwimmbewegungen wird in beiden Fällen ebenfalls der „Lauf“ als Metapher gesetzt (*δρόμος* [11,45], *ἔτρεχεν* [48], *δρόμον* [51], *δρόμος* [412], *ὀδόν* [416], *ἔδραμε* [420]). Gemeinsamkeiten zwischen beiden Schwimmszenen können zudem für einzelne motivische Details konstatiert werden: Dionysos und Kalamos pflügen gleichsam durchs Wasser, versetzen durch das Rudern mit den Armen die Oberfläche in Bewegung (*χεῖρας ἐρέσσω* [Nonn. *D.* 11,49]; *χεῖρας ἐρέσσω* [420]; *κατέγραφε νῶτα γαλήνης* [50]; *ἴνα χερσὶν ὀπίστερος οἴδματα τέμνων* [409]) und überlassen ihrem Kontrahenten „schnell und freiwillig“ den Sieg (*ταχύγουνος ἐκούσιος* [55] ~ *ταχύγουνος ἐκούσιος* [404]; *ῶπασε νίκην* [55] ~ *θελήμονα κάλλιπε νίκην* [405]; vgl. auch *γούνατος ὄρμη* [10,422]; *ἤρπασε νίκην* [424]). Die Szenen sind zudem durch die Wiederaufnahme der folgenden Wörter aufeinander bezogen: *ἄκρα κελεύθου* (Nonn. *D.* 10,394), *ἀγκικέλευθον* (11,53) und *προκέλευθος* (419).

Neben wörtlichen Übereinstimmungen zur Ampelos-Episode bietet die Kalamos-Karpos-Erzählung auch Entsprechungen in der Komposition: Kalamos und Karpos erhalten vor Beginn der Wettspiele wie Ampelos ein ausführliches Porträt (Kalamos: Nonn. *D.* 11,370 – 384; Karpos: Nonn. *D.* 11,384 – 399; Ampelos: Nonn. *D.* 10,175 – 187). Die Ekphrasen schildern in allen Einzelheiten die körperlichen Vorzüge der jungen Männer, und zwar aus stets derselben Perspektive eines bewundernden Beobachters. Kalamos und Karpos ereilt dasselbe Schicksal wie Ampelos: Alle drei finden noch im Knabenalter den Tod, werden von ihren Nächsten betrauert, erleben eine Metamorphose in eine Kulturpflanze und sichern sich so einen festen Platz in der dionysischen Welt. Durch die Reprise des schon vom Beginn des 11. Buches bekannten Wettswimmens gelingt es Nonnos, eine Verknüpfung zur Hauptlinie der Erzählung herzustellen. Mit der Technik der Doppelerzählung, in der sowohl Struktur als auch sprachliche Details miteinander abgeglichen werden, nimmt Nonnos vielleicht Anleihe bei traditionellen Genera wie dem homerischen Epos, der hellenistischen Dichtung oder dem antiken Roman.⁵³ Das Außergewöhnliche der inhaltlichen Um-

51 Das Substantiv *βαλβίς* bezeichnet ursprünglich die Startschwelle beim Laufwettbewerb, vgl. Jüthner u. Brein (1968) 52 – 54 mit Belegstellen; zum Einsatz von *βαλβίς* in den *Dionysiaka* siehe auch Chrétien (1985) 80; Vian (1995) 177; Gigli Piccardi (2003) 793 f. Anm. ad 398 – 405; zum Ausdruck *νύσσα* („Rennbahn“) siehe Stegemann (1930) 30 Anm. 1 und Keydell (1931) 113 (145).

52 Zur Windeseile der Konkurrenten vgl. außerdem *ποδήνεμος* (Nonn. *D.* 10,400), *ἀερσιπόδης* (401), *Κισσὸς ἀελλήεντι ποδῶν κουφίετο παλμῶ* (405) und *κοῦρον εὐτροχάλοιο ταχίονα θῆκεν ἀέλλης* (418).

53 Vgl. Vian (1995) 19: „Le roman grec, héritier de l'*Odyssee*, aime la narration ‚à tiroirs‘, avec des récits secondaires enchâssés dans la narration principale. Nonnos se plaît lui aussi à introduire des

setzung und das besondere Augenmerk auf die Form sind der Wesenskern nonnianischer Dichtung: „L’essentiel n’est plus le contenu de l’histoire ou de l’épisode, c’est la façon dont elle est narrée, dont les éléments du texte entier sont mis en relation les uns avec les autres.“⁵⁴

Mit der Erzählung um Kalamos und Karpos greift der Dichter auch auf künftige Ereignisse in der Ampelos-Episode vor, insbesondere wenn er einen Ausblick auf die Motive der Wiedergeburt und der Metamorphose in eine Pflanze gewährt: Der sich in Schilfrohr verwandelnde Kalamos und Karpos, die Personifikation der Feldfrucht, ziehen zu Ampelos, dem Weinstock, eine direkte Linie.⁵⁵ Die ansonsten nirgendwo belegte Episode um Dionysos und Ampelos, die überdies mit einem der epischen Tradition fremden Schwimmwettbewerb versehen wird, erfährt durch die motivische Wiederaufnahme in der Kalamos-Karpos-Erzählung ihre mythische Beglaubigung. Die in der Chronologie des nonnianischen Mythengebäudes vorher eingereihte Kalamos-Karpos-Erzählung wird zur *mise-en-abîme*⁵⁶ für Ampelos’ Schicksal und legitimiert dieses durch die Autorität eines älteren Mythos.

7.3 Kosmologie als Ordnungsprinzip – die Horen, Helios, Zeus und Aion

Die Verankerung in einer eigens für dieses Epos geschaffenen mythischen Tradition wird zusätzlich durch Eros, den Erzähler der Kalamos-Karpos-Episode, getragen.⁵⁷ Der Liebesgott ist für Nonnos die erste Gottheit überhaupt, die im neuen, dionysischen Zeitalter das Licht der Welt erblickt. Der Beginn dieser neuen Ära wird am Ende des 6. Buches durch die Säuberung der Welt mittels der von Zeus geschickten Sintflut vorbereitet (Nonn. *D.* 6,229–388) und am Beginn des 7. Buches durch die schöpferische Kraft des Eros eingeläutet (7,1–3). Die zu einem kosmologischen Prinzip gewordene

epyllia à l’intérieur de son épopée: c’est le cas pour l’histoire de Calamos et de Carpos.“ Vgl. Collart (1930) 99; Duc (1990) 183 weist auf eine vergleichbare Situation in Call. *Lav. Pall.* hin; dort findet sich mit der Geschichte des Teiresias, der, da er die Göttin unbekleidet beobachtet hat, mit Blindheit geschlagen wird, ein zur Kalamos-Karpos-Episode analoger Einschub, zudem wird die Geschichte von Aktaion und Artemis eingefügt. Beide, Teiresias und Aktaion, rücken durch Motivparallelen eng aneinander. Zur Technik der Digression in der hellenistischen Literatur vgl. auch Heath (1989) 59–67. **54** Duc (1990) 185 f.

55 Gigli Piccardi (2003) 734 weist auf die Wichtigkeit hin, die das Schilf für die Ampelos-Handlung haben wird; Schilf gehört, wie aus kaiserzeitlichen Papyri ersichtlich ist, in der antiken Landwirtschaft ebenso zur Weinkultur wie andere Gewächse, die dem Wein als Stütze dienen.

56 Zur Definition von *mise-en-abîme* siehe Dällenbach (1977).

57 Zur Eros-Figur in der Ampelos-Episode vgl. S. 67, 80 und 85; zur Funktion des Eros in den *Dionysiaka* siehe auch Stegemann (1930) 25 f. – Der Gott Eros lässt sich auch mit neuplatonischer Kosmologie in Verbindung bringen, vgl. Bargeliotes (2002) 14: „[...] Eros, the love of the artist, is known to be the oldest divine artist, transforming chaos into kosmos. The blessed and happy kosmos is, therefore, the outcome of love for a balanced and harmonious achievement.“

Autorität des Eros verleiht der Geschichte zusätzlich an Glaubhaftigkeit und stellt die Entwicklungen um Dionysos und Ampelos in einen größeren mythisch-evolutionären Kontext. Die Etablierung des dionysischen Kultes, der kultischen Attribute und des Kultpersonals sowie die letztliche Anerkennung des Dionysos sind allesamt Teil dieser Evolution. Umgekehrt nimmt auch Eros von Anfang an einen festen Platz in der neuen dionysischen Welt ein, wenn die Macht der Liebe am Ende des 12. Buches im Rahmen des ersten dionysischen Komos der Satyrn und Nymphen als Konsequenz des übermäßigen Weingenusses sichtbar wird; Weinstock, Wein und Liebe sind hier fest miteinander verbunden und müssen in einem Atemzug mit Dionysos genannt werden.

Eros, der sich auf einer den Geschehnissen um Ampelos übergeordneten Ebene befindet, bringt zudem einen kosmologischen Aspekt ein, der als ein charakteristisches Stilmerkmal spätantiker Literatur sogar die narrative Leitlinie von Dichtung, wie etwa im Falle der Ekphrasis des Kosmos bei Johannes von Gaza, bestimmen oder aber in einen größeren narrativen Kontext eingefügt werden und der Strukturierung, Kommentierung oder Reflexion dienen kann.⁵⁸ Die Ampelos-Episode bietet – neben der Eros-Figur – mit der Konsultierung der Tafeln der Harmonia durch die Horen eine kosmologische Szene, die für die Komposition der Geschichte um den jungen Satyrn bestimmend ist. Die Tafeln, Repräsentanten göttlicher Ordnung und Harmonie, die den Menschen durch den Wein garantiert wird,⁵⁹ sind mit Göttern und Personifikationen göttlich-schicksalshafter und für den Lauf der Zeiten verantwortlicher Prinzipien verbunden, durch welche die Ampelos-Episode eine Beglaubigung von höchster Instanz her erfährt. Indem die Episode den ihr zugeordneten Platz in der Chronologie des Weltenkosmos erlangt, wird sie als in sich schlüssig, ihr Ausgang als folgerichtig definiert.⁶⁰

Auch außerhalb der Bücher 10–12 finden sich kosmologische Szenen, die der Verankerung der Ampelos-Episode in einem breiteren narrativen Kontext dienen und weit auseinanderliegende Teile der *Dionysiaka* in Relation zueinander setzen. An mehreren Textstellen konsultieren Gottheiten mit einem sehr persönlichen Anliegen eine andere göttliche Instanz: So erstellt etwa im 6. Buch Astraios auf Anfrage der Demeter ein Horoskop für deren Tochter Persephone, in welchem er die Verbindung Persephones mit Zeus und die Geburt des gemeinsamen Sohnes Zagreus, des ersten Dionysos, prophezeit (Nonn. *D.* 6,1–108).⁶¹ Sodann sucht im 7. Buch Aion Zeus auf, um

58 Zur Kosmologie in den *Dionysiaka* vgl. Fauth (1981) 158–179. – Auch Claudian unterstreicht im zweiten Gedicht auf den Konsulat Stilichos dessen Tugenden durch die Einbeziehung kosmologischer Prinzipien, vgl. Müller G. M. (2011) 315–317.

59 Vgl. Hernández de la Fuente (2008) 77. – Der Kampf zwischen Ordnung und Chaos ist ein wesentliches Element der Poetik der *Dionysiaka* und findet sich bereits in der Auseinandersetzung zwischen Zeus und Kadmos mit dem Usurpator Typhon (Nonn. *D.* 1,137–320; 2,1–712), vgl. Vian (1988) 286 f. (433 f.); Hernández de la Fuente (2008) 65–78.

60 Zur Personifikation von kosmischen Prinzipien und Göttern der Zeit vgl. Miguélez Caveró (2013) 352–359.

61 Vgl. Chuvín (1992) 5–12; Liebeschuetz (1996) 81.

Informationen über die Zukunft des Menschengeschlechts einzuholen, und erhält die Prophezeiung, dass es mit der unmittelbar bevorstehenden Geburt des Dionysos Rettung für die Menschheit geben werde (Nonn. *D.* 7,1–109). Ein göttlicher Besuch erfolgt schließlich im 41. Buch mit der Befragung Harmonias durch Aphrodite (Nonn. *D.* 41,273–398),⁶² Gegenstand der Sorge ist Beroe, nach der Version bei Nonnos Tochter der Aphrodite und des Adonis (Nonn. *D.* 41,155–157), deren Bedeutung für Rom als juristische und zivilisatorische Macht auf sieben prophetischen Tafeln angekündigt wird, die eine direkte Linie zum 12. Buch ziehen.⁶³

Die Horen-Episode selbst dient nicht nur dazu, die Geschichte um Ampelos in einen breiteren Kontext einzuordnen, sondern auch als narrative Klammer und Kompositionsprinzip. Die an zentralen Passagen des Epos auftauchenden Horen werden erstmals im Rahmen der Typhonomachie im 1. Buch als Repräsentantinnen göttlicher Ordnung und Gegenspielerinnen des Typhon sichtbar (ἀστράϊας δὲ φάλαγγας ἀταρβέες ὤπλισαν ἼΩραι [Nonn. *D.* 1,224]; vgl. auch οὐρανὸν ἐφράξαντο φυλάκτορες αἰθέρος ἼΩραι [2,176]) und empfangen zum Abschluss der Typhonomachie als Hüterinnen der Tore zum Olymp den siegreichen Zeus an seinem angestammten Platz (οὐρανίας πετάσαντο πύλας ὑπαύχενες ἼΩραι [704]). Sie sind an zahlreichen Stellen nach der Ampelos-Episode Sinnbild des geordneten Kosmos.⁶⁴

Da die Ankündigung des Weines durch die Horen am Ende des 11. und Beginn des 12. Buches eine Schlüsselpassage des Epos ist, wird sie erzähltechnisch über mehrere Bücher hinweg sorgfältig vorbereitet: In ihrer Funktion als Prophetinnen des neuen, dionysischen Zeitalters sind die Horen bereits in der Szene mit dem Bad Semeles anwesend (ἀλλὰ ἐ κείνου / εἰς προχοᾶς ποταμοῖο προμάντιες ἦγαγον ἼΩραι [Nonn. *D.* 7,178f.]). Ähnlich wie sie am Beginn der Ampelos-Episode Dionysos bei seiner ersten Eriphanie begleiten und am Ufer frisches Grün sprießen lassen (καὶ ἦόνας ἔστειρον ἼΩραι / Βάκχου λουομένοιο [Nonn. *D.* 10,172f.]) sind sie an den wesentlichen Stationen bis zur Geburt des Dionysos stete Begleiter von Zeus und Semele (nach ihrer Liebesverbindung, ἀμφὶ δὲ παστῶ / ἀμφίπολοι Κάδμοιο Διὸς πέλον εὐποδες ἼΩραι [Nonn. *D.* 8,5f.]; bei der ersten Geburt des Dionysos, ἀμφὶ δὲ κούρω / ἀμφίπολοι Κρονίωνος ἐπέστειρον οὐρανὸν ἼΩραι [32f.]) ebenso wie nach der Geburt des Weinstockes: Unmittelbar bevor sich der Heereszug gegen die Inder in Bewegung setzt, wird dem

⁶² Vgl. Liebeschuetz (1996) 81; Chuvin u. Fayant (2006) 19–27; Hernández de la Fuente (2008) 78.

⁶³ Zur Beroe-Episode vgl. Bajoni (2003); Hernández de la Fuente (2008) 109–116; zu den Tafeln der Harmonia in Buch 41 und zur typisch nonnianischen Szene der Konsultierung einer höheren göttlichen Instanz siehe Vian (1993).

⁶⁴ Vgl. die Phaethon-Episode im 38. Buch: δυώδεκα κυκλάδες ἼΩραι (Nonn. *D.* 38,290, 298, 331, 415); außerdem sind die Göttinnen der Jahreszeiten maßgebliche Faktoren der Chronologie des Indien-Zuges (ἔκτον ἀναπλήσωσιν ἔτος τετράζυγες ἼΩραι [25,364; 28,330]; ἀλλ' ὅτε δὴ πολέμων ἔτος ἔβδομον ἦγαγον ἼΩραι [38,25]), bei Götterhochzeiten zugegen (bei der für Typhon angekündigten, aber nicht ausgeführten [2,328]; bei Helios und Klymene [38,131]) sowie bei der Geburt von göttlichen Kindern (Emathion [3,381]; Telete, der Tochter des Dionysos und der Nikaia [16,397]; Beroe [41,184]; der Zwillinge Auras [48,801]) und werden regelmäßig als Herrscherinnen über die Vegetation dargestellt: λειμωνίδες ἼΩραι (34,107), φθινοπωρίδες ἼΩραι (110).

zunehmend mit sämtlichen Attributen ausgestatteten Dionysos die Aufnahme in den Olymp verheißen (οὐδέ σοι ἼΩραι / μή πω ἀεθλεύσαντι πύλας πετάσουσιν Ὀλύμπου [Nonn. *D.* 13,23 f.]), über dessen Tore die Horen wachen und durch die sie Zeus und seinem Sohn Dionysos schließlich den Zugang gewähren. Die Horen werden Teil der dionysischen Sphäre, wenn sie beim Gelage im Palast des Staphylos zusammen mit dem Wein genannt werden (οἰνάδες [Nonn. *D.* 20,3]; vgl. auch ῥοδοπήχες ἼΩραι [47,90]) und als Vegetationsgöttinnen bei Dionysos' Einzug in Athen (δίχροον ἠρεύγοντο ῥόδον λειμωνίδες ἼΩραι [20]) sowie bei dessen Suche nach Aura zugegen sind (χαριζόμενα δὲ Λυαίῳ / δμῳίδες Ἡελίοιο κατέγραφον ἄνθεσιν ἼΩραι [48,577 f.]).⁶⁵

Die Erzähllinie mit Dionysos und den Horen findet in der Ampelos-Episode ihren Höhepunkt, wenn sie Dionysos von seiner Epiphanie bis zur Genese seines Hauptattributs als Vegetationsgöttinnen begleiten und immer dann anwesend sind, wenn dieser an einen für seine Entwicklung wichtigen Wendepunkt gelangt. Die kompositionsbildende Funktion der Horen zeigt sich insbesondere darin, dass Nonnos ihren Auftritt in der Ampelos-Episode schon in vorangehenden Büchern vorbereitet, indem er sie schon im 9. Buch den soeben zum zweiten Mal geborenen Dionysos mit einem Efeu-Schlangen-Kranz krönen lässt (Nonn. *D.* 9,11–15):

Τὸν μὲν ὑπερκύψαντα θεηγενέος τοκετοῖο
 στέμματι κισσήεντι λεχῳίδες ἔστεφον ἼΩραι
 ἔσσομένων κήρυκες, ἐπ' ἀνθοκόμῳ δὲ καρήνῳ
 εὐκεράων σκολιῆσιν ὑπὸ σπείρησι δρακόντων
 ταυροφυῆ Διόνυσον ἐμιτρώσαντο κεράστην.

15

Ihn, der gerade den Kopf von der gottgegebenen Geburt hob, bekränzten die Horen als Geburtshelferinnen, die Botinnen der Zukunft, mit einem Efeukranz. Und auf sein blumenbedecktes Haupt setzten sie ein gewundenes Band von schöngehörnten Schlangen, (15) ihm, dem Stiergestaltigen, dem gehörnten Dionysos, als Kranz.

Die durch die Horen vollzogene Krönung mit dem Efeukranz, die Dionysos' Funktionsbereiche als Wein- und Vegetationsgott vorwegnimmt,⁶⁶ zeigt die Göttinnen auch als Repräsentantinnen der zyklisch ablaufenden, Wachstum und Gedeihen bestimmenden Zeit. Ihre doppelte Anwesenheit, bei der Geburt des Gottes und der Genese des Weines, bindet sie über Buch- und Episodengrenzen hinweg durch das Vegetationsmotiv eng an Dionysos.⁶⁷ Auch in der Vorbereitung auf den Wein spielen die Jahreszeiten eine tragende Rolle, indem sie in der Szene um Zeus und Aion zu Beginn des 7.

⁶⁵ Mit der Bezeichnung der Horen als „Dienerinnen des Helios“ in Nonn. *D.* 48,577 f. wird ihr Besuch im Palast des Sonnengottes zu Beginn des 12. Buches in Erinnerung gerufen; vgl. auch ταρβαλέα φυγέτωσαν ἀνάγκιδες οὐρανὸν ἼΩραι, / δμῳίδες Ἡελίοιο (Nonn. *D.* 2,270).

⁶⁶ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 636 f.

⁶⁷ Vgl. Stegemann (1930) 126; Gigli Piccardi (2003) 739, 803; Hernández de la Fuente (2008) 77, 85. Für Duc (1990) 186 zeigt sich anhand der Horen-Episode: „[...] tout est bel et bien planifié.“

Buches das Kommen der neuen Pflanze aus deren Nicht-Existenz heraus motivieren (Nonn. *D.* 7,7–21):⁶⁸

Ἄλλὰ βίον μερόπων ἑτερότροπος εἶχεν ἀνίη
 ἀρχόμενον καμάτοιο καὶ οὐ λήγοντα μερίμνης.
 Καὶ Διὶ παμμεδέοντι δυηπαθέων γένος ἀνδρῶν
 ἄμμορον εὐφροσύνης ἐπεδείκνυε σύντροφος Αἰών. 10
 Οὐ πῶ γὰρ τοκετοῖο λεχώια νήματα λύσας
 Βάκχον ἀνηκόντιζε πατὴρ ἐγκύμονι μηρῶ,
 ἀνδρομέης ἄμπαυμα μεληδόνοσ' οὐ τότε λοιβὴ
 ἠερίουσ ἐμέθυσσε πόρους εὐώδεϊ καπνῶ
 οἶνοβαφίης, στεφάνουσ δὲ θεῶν λειμωνίδι ποίη 15
 θυγατέρες Λυκάβαντος ἀτερπέες ἔπλεκον Ἰῶραι.
 Οἴνου γὰρ χρέος ἦεν· ἀβακχεύτου δὲ χορείης
 ἡμιτελὴς ἀνόνητος ἔην χάρις· ἀγρομένων γὰρ
 ὄμματα μοῦνον ἔθελγεν, ὅτε στροφάδεσσιν ἐρωαῖς
 ὄρχηστήρ πολύκυκλος ἐλίσσετο λαίλαπι ταρσῶν, 20
 νεύματα μῦθον ἔχων, παλάμην στόμα, δάκτυλα φωνήν.

Aber das Leben der Menschen hatte einen andersartigen Kummer, denn es begann mit Plage und hatte kein Ende der Sorge. Und dem Zeus, dem Allherrscher, zeigte das Geschlecht der Menschen, welches Mühsal erdulden musste und (10) ohne Freude war, sein Bruder Aion. Denn noch nicht hatte der Vater die Fäden der Geburt gelöst und Bakchos im schwangeren Schenkel hervorschießen lassen, ihn, als Ende des menschlichen Leids. Noch nicht hatte damals die Trankspende die luftigen Bahnen berauscht mit ihrem wohlriechenden Dampf, (15) die weinschwere; und Kränze aus Wiesengras für die Götter flochten freudlos die Horen, die Töchter des Jahres. Denn an Wein fehlte es. Und beim Tanz ohne Bakchos herrschte nur halbe und unergiebigere Freude. Denn nur die Augen der Teilnehmer bezauberte er, wenn durch rasche Drehungen (20) ein Tänzer in vielen Kreisbewegungen sich im Wirbel der Füße drehte und das Nicken als Rede, die Hand als Mund, die Finger als Stimme hatte.

Am Beginn der dionysischen Ära wird der Mangel an Dionysischem konstatiert, indem – ähnlich der Ekphrasis des Herbstes im 11. Buch – durch die Häufung von Negationen besondere rhetorische Eindringlichkeit erreicht wird: „Noch nicht“ (Οὐ πῶ [Nonn. *D.* 7,11]) ist Dionysos auf wundersame Weise aus dem Schenkel des Zeus geboren, „noch nicht“ existiert der Wein (οὐ τότε [13]; Οἴνου γὰρ χρέος ἦεν [17]), noch ganz undionysisch (ἀβακχεύτου [17]) und somit wirkungslos bleibt jegliche Form von Tanz (ἡμιτελὴς ἀνόνητος [18]).⁶⁹ Um diese für die Menschen untragbare Situation zu beseitigen, richtet Aion das Wort an Zeus (Nonn. *D.* 7,29–66), der die Geburt des Dionysos und die Entstehung des Weines vorankündigt (73–105)⁷⁰ und so die Metamorphose des Ampelos vorwegnimmt. Der Dichter begründet die kommende Episode durch

⁶⁸ Zur Szene vgl. Stegemann (1930) 100–107; Spanoudakis (2012).

⁶⁹ Das rhetorische Stilelement der gehäuften Negationen steht sowohl im 7. als auch im 11. Buch für die kosmologische Tragweite des Geschehens, vgl. Gigli Piccardi (2003) 526 f., 807 f.

⁷⁰ Für Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 58 f.

rhetorische Argumentationsführung und schafft eine direkte Verbindung zum Auftritt der Horen im 11. und 12. Buch.⁷¹

Auch Aion selbst wird zu einer kompositorischen Konstante in den *Dionysiaka*,⁷² wenn er im 3. Buch Kadmos das Wort an seine Gastgeberin Elektra, seine zukünftige Schwiegermutter, richten und über die zyklische Wiederkehr von Leben und Tod philosophieren lässt (Nonn. *D.* 3,248 – 256):⁷³

„Νύμφα φίλη, τί με τόσσον ἀνείρεια αἶμα γενέθλης;
 Ὀκυμόρων μερόπων γενεῖν φύλλοισιν εἶσκω·
 φύλλα τὰ μὲν κατέχευαν ἐπὶ χθονὶ θυιάδες αὔραι 250
 ὥρης ἰσταμένης φθινοπωρίδος, ἄλλα δὲ καρπῶ
 εἰαρινῶ κομέουσι τεθηλότα δενδράδες ὕλαι·
 ὡς βροτέῃ γενεῇ μινυώριος ἢ μὲν ὀλέθρῳ
 δάμναται ἱππεύσασα βίου δρόμον, ἢ δ' ἐπιθάλλει,
 ἄλλη ὅπως εἴξειεν· ἐπεὶ παλινάγρετος ἔρπων 255
 εἰς νέον ἐκ πολιοῖο ῥέει μορφούμενος Αἰών.“

„Liebe Frau, was fragst du mich so viel nach dem Blut meiner Abstammung? Das Geschlecht der früh sterbenden Menschen vergleiche ich mit Blättern: (250) Die rasenden Winde schütteln die Blätter auf die Erde, wenn die Herbstzeit zu Ende geht, aber von frühlingshafter Frucht lassen die baumreichen Wälder ihre Blätter wieder sprießen. So kurzlebig ist das sterbliche Geschlecht; die einen werden durch die Vergänglichkeit bezwungen, wenn sie den Lauf des Lebens dahingeeilt sind, die anderen aber blühen auf, (255) um wieder anderen zu weichen. Denn Aion kriecht wieder zurück zum Anfang und fließt, von einem Grauhaarigen zu einem Jungen verwandelt, wieder zurück.“

Die „kosmische Mythologie“⁷⁴ von hierarchisch geordneten göttlichen Mächten, die für den chronologischen Lauf und die Harmonie des Universums verantwortlich sind,

71 Vgl. Kuhlmann (1999) 405; Hernández de la Fuente (2008) 65, 76. Zur Kompositionslinie zwischen den Szenen im 7. Buch und dem Auftritt der Horen in der Ampelos-Episode siehe Chuvín (1991) 196; auch Dupuis (1847) 130 sieht die Anordnung der 48 Bücher nach den vier Jahreszeiten als ein Kompositionsprinzip der *Dionysiaka* an; vgl. Stegemann (1930) 100 – 172.

72 Vgl. Stegemann (1930) 26 f.

73 Nonnos knüpft an dieser Stelle auch an literarische Topoi an: Der Vergleich des kurzen Menschenlebens mit dem Fallen der Blätter zur Herbstzeit ist aus Homer und Mimnermos bekannt, wobei Nonnos teilweise wörtlich zitiert oder syntaktische Fügungen übernimmt: Nonn. *D.* 3,248 ~ Τυδείδη μεγάθυμε τί ἤ γενεῖν ἔρεεῖνεις (Hom. *Il.* 6,145); Nonn. *D.* 3,249 – 252 ~ οἷη περ φύλλων γενεῇ τοίῃ δὲ καὶ ἀνδρῶν. / φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη / τηλεθώωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη / ὡς ἀνδρῶν γενεῇ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει (Hom. *Il.* 6,146 – 149) ~ εἰ δὴ σοὶ γε βροτῶν ἔνεκα πτολεμίζω / δειλῶν, οἱ φύλλοισιν εἰκότατες ἄλλοτε μὲν τε / ζαφλεγέες τελέθουσιν ἀρούρης καρπὸν ἔδοντες, / ἄλλοτε δὲ φθινύθουσιν ἀκίηριοι (21,463 – 466) ~ πολυάνθεμος ὥρη / ἔαρος (Mimn. *fr.* 2,1 f.); μίνυνθα (7); ὥρης (9); Θυμοφθόρον (15); vgl. auch Q. S. 14,207 f. – Zur Verarbeitung des Blättermotivs in Homer und Nonnos vgl. Bannert u. Kröll (2016).

74 Keydell (1961) 112 (530).

lässt sich mit philosophischen Gedankengebäuden wie dem Neuplatonismus verbinden.⁷⁵

Mit der Einfügung Aions, der Horen und des Helios in die *Dionysiaka* schafft Nonnos nichts genuin Neues, sondern greift auf Tendenzen der spätantiken Literatur und Kunst zurück.⁷⁶ Literarische Folien für die Horen finden sich bereits in den homerischen Epen, wo sie als Wächterinnen des Tores zum Olymp (Hom. *Il.* 5,749; 8,393) und der heiligen Pferde Heras und Athenes auftreten (Hom. *Il.* 8,433). Für die Dichter der archaischen, klassischen und hellenistischen Zeit sind sie Symbol für die blühende Vegetation und das Leben und können bei bedeutenden Ereignissen wie der Geburt einer Gottheit oder auch an Wendepunkten des menschlichen Lebens anwesend sein; bei Pindar kümmern sich die Horen und die Erdgöttin Ge um den soeben geborenen Aristaios (Pi. *P.* 9,59–61), und bei Philostrat helfen sie bei der Geburt des Hermes (Philostr. *Im.* 1,26). Bei Simonides von Keos (6./5. Jh. v. Chr.) und bei Athenaios rücken Dionysos und die Horen durch ihre Zuständigkeitsbereiche Vegetation und Erneuerung der Natur eng zusammen (αἱ Διονυσίαδες [Simon. *fr.* 146 Bergk = *AP* 13,28; Ath. II,3 Kaibel S. 84,7–11]).⁷⁷ Zudem können die Horen Begleiterinnen mythischer Hochzeiten sein wie etwa bei der von Peleus und Thetis oder bei der von Dionysos und Ariadne (*Horae rosis et ceteris floribus purpurabant omnia* [Apul. *met.* 6,24]), und spätestens im Hellenismus werden sie unter dem Einfluss philosophischer Strömungen ins kosmologische System mit Helios an der Spitze eingeordnet.⁷⁸

Eine literarische Auseinandersetzung mit den Horen lässt sich auch für die Kaiserzeit feststellen:⁷⁹ Im Epitaphios auf seinen verstorbenen Sohn Rufinus vergleicht Himerios den frischen Bartflaum des noch jungen Dionysos mit einer Frühlingsblume: ἔδει γὰρ οἶμαι τὸν καλὸν Διόνυσον καὶ τοῦτῳ κεκοσμηθῆσαι καὶ συναυθοῦσαν ἔχειν ἦρος ὥρα τὴν ὥραν τοῖς ἀνθεσιν (Him. *Or.* 68,5).⁸⁰ Philostrat wiederum bemüht sich in seinen *Imagines* um eine getreue Wiedergabe der ikonographischen Tradition, wenn er die Herbsthore mit ihrem charakteristischen Attribut, der Weinrebe, versieht: χαρίεν ὑμῶν, ὧ ἄμπελοι, τὸ λαβέσθαι τῶν ὄπωρινῶν ἐθέλειν· ἐρᾶτε γάρ που τῶν Ὀρῶν, ὅτι ὑμᾶς ἐργάζονται καλὰς καὶ ἡδυστοῦνας (Philostr. *Im.* 2,34,2). In seinen *Progymnasmata*

75 Vgl. schon Ouwaroff (1817) 22. – Zu Nonnos und dem Neuplatonismus vgl. Hernández de la Fuente (2011a); Hernández de la Fuente (2014).

76 Vgl. Stegemann (1930) 130–132 Anm. 8, 133 f. Anm. 13, 134 f. Anm. 15, 136 f. Anm. 19.

77 Vgl. Hanfmann (1951) 82, 95, 258; siehe auch Dunbabin (1978) 186: „Just as the Seasons in most of their appearances on mosaics seem principally to evoke a general, predominantly material, state of fertility and prosperity, so Dionysus when he accompanies them is thought of primarily [...] as the god of wine and of fruitfulness and vegetation in general“; vgl. auch Merkelbach (1988) 7. – Zur Verbindung von Dionysos und den Horen vgl. auch *AP* 13,28 und Gigli Piccardi (2003) 636 f.

78 Vgl. Hanfmann (1951) 104–111.

79 Vgl. Vian (1995) 26 Anm. 2, 3, 4; Gigli Piccardi (2003) 636 f., 739.

80 Ein ähnliches Weltbild wie hier bei Nonnos wird im darauffolgenden Paragraphen der Himerios-Rede geboten, wo der große Weise den Ablauf der Jahreszeiten festsetzt, also auch den Herbst definiert (Him. *Or.* 68,6); vgl. auch Claud. *Stil.* 2,424–476. – Zu Him. *Or.* 68 vgl. Kennedy (1983) 146. Zum Horen-Motiv bei Himerios siehe auch die Hochzeitsrede Him. *Or.* 9,19.

illustriert Libanios das Erwachen der Natur und den Neubeginn menschlichen Lebens in einer ekphrastischen Charakteristik des Frühlings (Lib. *Prog.* 12,7 Gibson).⁸¹ Auch die spätantike und byzantinische Kleindichtung verarbeitet mit Vorliebe diesen Stoff, so charakterisiert etwa Johannes von Gaza in seiner Beschreibung der *Tabula mundi* in nonnianischer Diktion die Herbsthore (Jo. *Gaz.* 2,283–296),⁸² und auch in den Gedichten Nr. 4 und 5 des Johannes Geometres (10. Jh.) sind sämtliche Elemente der Natur- und Vegetationstopik in der Ekphrasis des Frühlings vereint.⁸³

Nonnos knüpft auch an spätantike ikonographische Traditionen an, die besonders in der Sarkophag- und der Mosaik-Kunst zu den gängigen Ausdrucksformen gehören.⁸⁴ Großer Beliebtheit erfreuen sich die Horen auf kaiserzeitlichen Mosaiken ab dem 2. Jh. n. Chr., die im ganzen römischen Reich zu finden sind.⁸⁵ Als Beispiel für die Vielzahl an Darstellungen sei ein Mosaikboden aus einem Privathaus in El Djem in Tunesien genannt, der den Genius des Jahres in Verbindung mit den vier Jahreszeiten zeigt:⁸⁶ Der Personifikation des Jahres in einem zentralen Medaillon ist je eine Hore, ausgestattet mit ihrem persönlichen Attribut, in einer der vier Ecken gegenübergestellt. „Aion, der bei Nonnos so stark hervortritt“,⁸⁷ ist in der Ikonographie der Sarkophage und Mosaiken ein gängiger Begleiter der Horen,⁸⁸ ein prominentes Beispiel hierfür ist das sog. Haus des Aion in Nea Paphos auf Zypern, in dem nicht nur kaiserzeitliche Mosaiken mit Personifikationen des Kosmos – Aion, Helios, Selene –, sondern auch ein Bildzyklus mit dionysischen Themen, darunter ein Triumphzug des Dionysos, gefunden wurden.⁸⁹ Auf einem Sarkophag aus der Villa Carpegna in Rom, welcher zudem eine

81 Vgl. Gibson (2008) 442–445.

82 Vgl. auch Gigli Piccardi (2003) 804, 806.

83 Vgl. Ciccolella (2000) 143–159. Ciccolella setzt die Gedichte in Verbindung zu heidnischen Frühlingsfesten, an denen zugleich der Geburtstag des Kaisers gefeiert wurde; derartige Festlichkeiten waren bis zur Ausbreitung des Christentums in allen Teilen des römischen Reiches populär.

84 Vgl. Turcan (1966) 593–625; Koch u. Sichtermann (1982) 218, 222 mit weiteren Literaturangaben; Parrish (1984). In der spätantiken Ikonographie werden die Jahreszeiten oftmals in dionysischem Kontext zusammen mit dem Weingott gezeigt.

85 Vgl. Hanfmann (1951) 231; Foucher (1963) 134–136.

86 Vgl. Foucher (1963) 35–42, 57–61, mit Abbildungen.

87 Schmid u. Stählin (1980/⁶1924) 968.

88 Vgl. Hanfmann (1951) 230, 258 sowie den Artikel „Aion“ in *LIMC* I/1, 399–411 mit einer Zusammenstellung der ikonographischen Typen. Als weiteres Beispiel für eine Darstellung Aions seien die Mosaiken aus einem Mithräum im spanischen Mérida genannt, die neben Aion auch andere Personifikationen abstrakter Begriffe zeigen, vgl. Blázquez (1993) 148–150, 381; siehe auch die Darstellungen in Parrish (1995); Dunbabin (1999) 123 Abb. 126 und 168 Abb. 174; zu Aion in der spätantiken Kunst und Literatur vgl. Zuntz (1991) und Zuntz (1992).

89 Vgl. Daszewski (1965) 13 f., 16–21, 38–45; Liebeschuetz (2001) 226–229. – Vgl. auch Gianoulis (2010) 68 f., der ein spätantikes Mosaik aus Philippopolis/Plovdiv anführt, das neben Prometheus mit einem menschlichen Geschöpf aus Ton auch Ge und Aion zeigt; Thema der Darstellung ist der zyklische Wechsel von Werden und Vergehen der Natur.

Szene mit dem Triumphzug des Dionysos bietet, findet sich die früheste bekannte Jahreszeiten-Darstellung der Sarkophagkunst.⁹⁰

In der bildenden Kunst und Literatur der Spätantike, also auch in den *Dionysiaka*, kommt den Horen, Helios, Zeus und Aion weniger eine heidnisch-religiöse Wertigkeit als vielmehr die Funktion der Repräsentanz einer paganen Tradition zu, die in der enzyklopädischen Gelehrsamkeit des spätantiken Ägypten lebendig geblieben ist. Dass sie zu religiös neutralen Gestalten, zu allgemeingültigen Faktoren innerhalb der kosmischen Weltordnung geworden sind, ergibt sich auch aus ihren Auftritten in der *Paraphrase*.⁹¹ In beiden Epen reflektiert Nonnos künstlerische Traditionen, indem er die Horen, Helios, Zeus und Aion als Exponenten der periodisch sich erneuernden Welt einsetzt, die den gleichfalls göttlichen Status des jeweiligen Protagonisten untermauern sollen. Es gelingt ihm, zwischen den Büchern 6, 7, 11 und 12 der *Dionysiaka* durch die wiederkehrenden Figuren sowie durch die typische Szene der Konsultation einer höheren, göttlichen Instanz kompositionelle Verbindungslinien zu schaffen, innerhalb derer sich die Metamorphose des Ampelos vollzieht. Weit davon entfernt, eine bloß sekundäre Zutat zu sein, verbindet die Horen-Szene des 11. und 12. Buches die Prophezeiung des Zeus und die Schenkel-Geburt des Dionysos mit der ersten Epiphanie des Gottes und der Ankündigung der Genese des Weines, sodass sie zur wichtigen Scharnierstelle und zum Siegel nonnianischen Dichtens wird.

7.4 Dionysischer Kult

Maßgebliche Komponenten der narrativen Struktur bilden die zahlreich in der Episode anzutreffenden dionysischen Kultelemente, zum einen Motivparallelen und Themenwiederholungen, zum anderen einzelne typische Kultgegenstände, mittels derer Nonnos auf das Ziel der Erzählung, die Etablierung des Dionysos als Gott, hinarbeitet.⁹² Anhand der Ampelos-Figur thematisiert der Dichter zunächst die Praxis dionysischer Ausdrucksformen im Bereich Musik und Tanz: Von Beginn der Episode an frönt der Satyr dem Gesang (εἰ μέλος ἔπλεκε κοῦρος [Nonn. *D.* 10,220]), schlägt anlässlich

⁹⁰ Vgl. Hanfmann (1951) 22. – In der Sepulkralkunst genießt auch die Abbildung der Weinernte Popularität, die von Anhängern des Dionysos begleitet von Gesang und Tanz durchgeführt wird; vgl. Zanker u. Ewald (2004) 153, 156 f. Abb. 141.

⁹¹ Aion in der *Paraphrase*: Nonn. *P.* 1,191; 3,79; 6,147, 179; 8,94, 157; 9,9, 154; 10,102; 11,87; 12,198; 13,38; die Horen in der *Paraphrase*: θιασώδεις ἦγαγον ὥραι (Nonn. *P.* 4,205); λεχωίδες ἔδρακον ὥραι (9,3); πυρώπιδες ἦγαγον ὥραι (11,16); δώδεκα κυκλάδες ὥραι (11,33); μύστιδες ὥραι (12,6); vgl. Golega (1930) 63–65; Thraede (1962) 1002 f. sowie auch Bogner (1934) 333, der trotz seiner einseitigen Interpretation der beiden nonnianischen Epen – die *Dionysiaka* werden als rein heidnisch bewertet, die *Paraphrase* als christlich – einige Figuren, darunter Hades, Aion und die Horen, als bloße literarische Figuren ohne religiöse Konnotation ansieht.

⁹² In der Szene um Dionysos und seine Amme Mysteris in Nonn. *D.* 9,111–131 werden ebenfalls dionysische Kultinstrumente vorweggenommen, vgl. García-Gasco (2010); Miguélez Caveró (2014) 182–185. – Zur Wirkung der dionysischen Mysterien in den *Dionysiaka* vgl. Gigli Piccardi (1998).

eines Symposions die Trommel (εἰ Σάτυρος παρὰ δαῖτα φιλοσκάρθμοιο τραπέζης / τύμπανα χερσὶν ἔτυπτε περὶκροτον ἦχον ἀράσσω, / καὶ νέος ἐκτὸς ἔην μεθέπων ἐλαφρηβόλον ἄγρην, / κούρου μὴ παρεόντος ἀνάινετο δίκτυπον ἠχώ [222–225]), spielt Aulos (εἰ θρασὺν αὐλὸν ἄειρε, Λιβυστίδος ὄργανον Ἦχοῦς, / οἰδαλέη φύσημα παρηίδι λεπτόν ἰάλλων [231 f.])⁹³ und tanzt (238–241). Ampelos vollführt außerdem anlässlich seines Triumphes im Wettlauf einen Siegestanz (Nonn. *D.* 11,1–6, bes. σκίρτησεν [2]; ποσσὶ περισκαίροντα [6]) und singt und musiziert ein letztes Mal vor seiner fatalen Begegnung mit dem Stier (Nonn. *D.* 11,103–112): πολλάκι καὶ Βρομίοιο παρεζομένοιο τραπέζῃ / ἠίθεος σύριζεν ἀήθεα Μοῦσαν ἀμείβων (103 f.). In sein betont disharmonisches Syrinxspiel (καὶ δονάκων συνέχευεν ὄλον μέλος [Nonn. *D.* 11,105]; οἶα δὲ κούρου / καλὰ μελιζομένοιο, καὶ εἰ τόνον ἔκλασε μολπῆς [105 f.]) stimmt Dionysos mit rhythmischem Klatschen ein (107–112). Der Satyr erweist sich in diesen Funktionen als Teil der dionysischen Welt, die er durch die typischen Instrumente und deren ungewöhnliche Missklänge reflektiert. Die Partizipation am dionysischen Kosmos wird rhetorisch wirksam inszeniert, wenn Ate in ihrer Rede Ampelos' Hybris anstachelt und seine Integration in den Kult in Frage stellt (Nonn. *D.* 11,119–129):

Ποῖον ἑταιρείης γέρας ἔλλαχες; Οὐ σὺ Λυαίου
 θέσκελον ἄρμα φέρεις, οὐ πόρδαλιν ἠνιοχεύεις. 120
 Δίφρα τεοῦ Βρομίοιο Μάρων λάχε, < ἄρμα > τιταίνων
 θηρονόμῳ μᾶστιγι καὶ εὐλάιγι χαλινῶ.
 Ποῖον ἔχεις ποτὲ δῶρον ἀπ' εὐθύροιο Λυαίου;
 Πηκτίδα Πάνες ἔχουσι καὶ εὐκελάδων θρόον αὐλῶν,
 καὶ Σατύροις πόρε κύκλον ἐρισμαράγοιο βοείης 125
 σὸς ταμίης Διόνυσος, ὄρεστιάδες δὲ καὶ αὐταὶ
 Βασσαρίδες ραχίησιν ἐφεδρήσσουσι λεόντων.
 Ποῖα τεῆς φιλότῆτος ἐπάξια δῶρα κομίζεις,
 πορδαλίων ἐλατῆρι μάτην πεφιλημένε Βάκχῳ;

Welches Freundschaftsgeschenk hast du erhalten? Du lenkst nicht den (120) wunderbaren Wagen des Lyaios, du führst nicht den Panther im Gespann. Den Platz bei deinem Bromios nahm Maron ein, der den Wagen mit tierbändigender Peitsche und festen Zügeln lenkt. Welches Geschenk hast du von Lyaios mit dem schönen Thyrsos erhalten? Die Pane haben eine Rohrflöte und den Klang der wohlklingenden Auloi, (125) und den Satyrn gab er das Rund der laut dröhnenden Pauke, dein Bezwinger Dionysos, und selbst die Bassariden von den Bergen sitzen auf Löwenrücken. Welche deiner Freundschaft würdigen Geschenke erhältst du? Du wirst von Bakchos, dem Lenker des Panthergespanns, ganz umsonst geliebt?

So wie die dionysische Welt hier ihre Definition durch die Musikinstrumente, die wilden Tiere und den Thyrsos erhält, erfolgt die Verbindung zum dionysischen Kult über Instrumente auch in der ersten Trauerrede des Dionysos, in welcher betont wird, dass der nunmehr verstorbene Ampelos nicht mehr den gewohnten Tätigkeiten nachgehen könne: οὐκέτι σὺν Σατύροισιν ἐποίνιον ὕμνον ἀείδεις (Nonn. *D.* 11,301);

⁹³ Einen Aulos erhält Ampelos auch als Preis für den Sieg im Ringen (διδυμόθορος αὐλός [Nonn. *D.* 10,335], δίθορον αὐλὸν [379]).

οὐκέτι Βασσαρίδεσσι φιλοκροτάλοισι κελεύεις (302); οὐκέτι θηρεύοντι συναγρώσσεις Διονύσῳ (303). In Kontrast dazu wird in der zweiten Trauerrede auf den bakchischen Jubel nach der Auferstehung des Satyrn verwiesen: ὑπνώεις τέο μέχρι, καὶ οὐκέτι, κοῦρε, χορεύεις; / εἰς προχοὰς ποταμοῖο τί σήμερον οὐκέτι βαινεις / κάλπιν ἔχων εὔυδρον; ὄρεσσαύλω δ' ἐνὶ λόχημῃ / ἠθάδος ὄρχηθμοῖο τετὴ πάλιν ἤλυθεν ὤρη (Nonn. *D.* 11,331–334). Auf die Kultäußerung in Form von Musik, Rhythmus und Tanz nimmt auch die Prophezeiung der Atropos Bezug, in der das Aulosspiel als hymnischer Preis auf Ampelos angekündigt wird (δόρπιον ἁρμονίην διδυμόθροος αὐλὸς ἀράσσω [Nonn. *D.* 12,148]; Ἄνοιου καλάμοιο [151]). Ampelos' Rolle als dionysischer Musikant, Sänger und Tänzer nimmt den zukünftigen dionysischen Kult und seine Ausprägungen vorweg, nicht nur sein Aussehen, sondern auch sein typisches Verhalten weist ihn als Angehörigen dieses Kultes aus.

Nonnos entwirft das dionysische Milieu nicht nur auf der Grundlage von Musik, sondern zieht auch dionysische Tiere und Attribute hinzu: Löwe (Nonn. *D.* 10,329; 11,68, 79, 126, 300, 337 f.), Tiger (11,69 f.), Bär (66 f., 78), Panther (64, 78, 120, 129, 341 f.), Hirsch (344 f.) und Wildschwein (346) erscheinen entweder im Jagd-Kontext (10,224) oder im Tross des Dionysos; der Stier spielt sogar einen wesentlichen Part in der Handlung, indem er für Ampelos' Todesritt verantwortlich ist (11,80, 147–223, 256, 288, 294, 349 f.). Von den Attributen des Dionysos verwendet Ampelos Narthex und Thyrsos zum spielerischen Zeitvertreib (θύρσον [Nonn. *D.* 10,250], βριαρῶ νάρθηκι [251]), der Thyrsos dient ferner als Wendemarke beim Wettlauf (θύρσον [397]).⁹⁴ Die dionysische Ausstattung von Ampelos, Leneus und Kissos wird durch Zimbeln, Hirschfelle, Syrinx und Pauke sowie durch den rötlichen Flusssand des Paktolos komplettiert, die alle samt als Preise im Wettlauf ausgesetzt werden (Nonn. *D.* 10,386–392).

In der Einarbeitung all dieser dionysischen Kultelemente geht es Nonnos keineswegs um die Vermittlung paganer Kultpraktiken mit antichristlicher Tendenz, sondern vielmehr um die Demonstration seines literarischen Könnens,⁹⁵ da die dionysischen Erkennungszeichen vor allem im Hinblick auf die Komposition der Ampelos-Figur eingesetzt werden. Einen Höhepunkt in diesem narrativen Netz bildet die kultische Einkleidung des Ampelos mit dionysischen Insignien, die der Satyr zunächst eigenmächtig und unautorisiert vollzieht (Nonn. *D.* 11,56–70):

Καὶ ποταμοῦ μετὰ χεῦμα μετήιεν ἔνδια λόχημῃ
 Ἄμπελος αὐχένα γαῦρον ἔχων ποταμηίδι νίκη.
 Καὶ πλοκάμους μίτρωσεν ἐχιδνήεντι κορύμβῳ
 φρικτὸν ἔχων μίμημα δρακοντοκόμοιο Λυαίου.
 Πολλάκι δ' αἰολόνωτον ἰδὼν Βρομίοιο χιτῶνα,
 δαιδαλέην μελέεσσι νόθην ἐσθῆτα καθάψας,
 πορφυρέῳ πόδα κοῦφρον ἐπεσφῆκωσε κοθόρνῳ,
 στικτὸν ἔχων χροὶ πέπλον. Ὅρεσσαύλω δ' ἐνὶ δίφρῳ

60

⁹⁴ In Nonn. *D.* 11,354 präsentiert sich Eros in dionysischem Kleid auf einen Narthex-Stengel gestützt (νάρθηκι δέμας στηρίζετο βάκτρῳ).

⁹⁵ Vgl. Vian (1988a) 408 (453); Caprara (1999) 199 f.

πορδαλίωv Ἰόβακχον ὀπιπεύων ἐλατῆρα
 γλαυκά φιλοσκοπέλων ἐπεδείκνυε παίγνια θηρῶν· 65
 πῆ μὲν ὄρεστιάδος λοφιῆς ἐπιβήμενος ἄρκτου
 θηρὸς ἐπειγομένης βλοσυρὴν ἀνεσεύρασε χαίτην,
 πῆ δὲ λεοντεῖην λασίην ἐπεμάστιε δειρήν,
 ἄλλοτε, δαιδαλέων ἐποχημένος ὑψόθι νώτων,
 ἄστεμφῆς ἀχάλινον ἐτέρπετο τίγριν ἐλαύνων. 70

Und Ampelos stieg zu Mittag aus dem Fluss, begab sich ins Dickicht und hatte einen stolzen Hals vom Sieg im Fluss. Und er bekrönte seine Locken mit einer schlangenartigen Kopfbedeckung und hatte das schaurige Aussehen des drachenhaarigen Lyaos. (60) Und oft sah er das Gewand des Bromios mit gescheckter Rückenseite und zog sich ein bunt gewirktes, unschickliches Gewand über seine Glieder, band sich einen purpurnen Stiefel an den leichten Fuß und hatte einen von Farbe bunt gesprenkelten Peplos. Und auf dem Wagen von bergbewohnenden Pantheren hielt er Ausschau nach Iobakchos, dem Wagenlenker, (65) und führte ihm glänzende Spiele mit Felsen liebenden Tieren vor. Er ging auf eine felsige Anhöhe, und als ein wilder Bär heranstürmte, schüttelte er seine haarige Mähne und peitschte das zottige Löwenfell; ein andermal ritt er ganz oben auf dem gesprenkelten Rücken, (70) und unerschütterlich, voll Freude und ohne Zügel trieb er einen Tiger voran.

Das dionysische Gebaren, das hier ohne Zustimmung des Gottes geschieht und Ausdruck von Ampelos' Hybris ist,⁹⁶ ist Vorverweis auf die späteren Eigenschaften der Rebe und das Kommen des Getränks und wird vom Dichter bewusst als narrative Klammer innerhalb der Episode eingesetzt. Die in Ampelos' Porträt vorweggenommenen Eigenschaften des Weines (Nonn. *D.* 10,175–192)⁹⁷ setzen sich im Ringkampf fort, in welchem die Kletterfähigkeit der Pflanze (348–350) sowie der Weinlaubkranz als Attribut des Gottes erstmals angedeutet werden (καὶ παλάμας στεφανηδὸν ἐλιξάμενοι διὰ νώτου [340]; γαστέρα διχθαδίω μεσάτην μιτρώσατο δεσμῶ [369]), ebenso wie im Wettschwimmen, für das Dionysos selbst dem Sieger einen Siegeskranz in Aussicht stellt (σοὺς ἐρατοὺς πλοκάμους διδύμοις στέψαμι κορύμβοις [11,15]). Eine Steigerung erfahren die Vorwegnahmen in der Szene, in der Ampelos den Stier schmückt (Nonn. *D.* 11,167–184):

Καὶ θρασὺς ἴστατο κοῦρος ὑπὲρ βοέοιο μετώπου
 ἀμφαφῶν ἐπίκυρτον ἀταρβέι χειρὶ κεραίην·
 καὶ βοὸς ὑλονόμοιο τεθηγμένος ἠδέει κέντρῳ
 ἤθελεν ἄζυγα ταῦρον ὀρίδρομον ἠνιοχεύειν. 170
 Δρεψάμενος δὲ πέτηλα βαθυσχοίνῳ παρὰ ποίη
 ψευδαλέην χλοεροῖσι λύγοις ἔπλεξεν ἰμάσθλην
 μόσχοις ὄξυτέροισι, πολυστρέπτῳ δὲ κορύμβῳ
 γνάμψας ἀγκύλα κύκλα τύπον ποίησε χαλινοῦ.
 Καὶ δροσεροῖς πετάλοισι δέμας διεκόσμεε ταύρου, 175
 καὶ ῥόδα φοινίσσοντα πέριξ ἐπεδήσατο νώτῳ,
 καὶ κρίνα καὶ νάρκισσον ἐπηώρησε μετώπῳ,

⁹⁶ Zu Ampelos' Hybris siehe S. 94 f., 147 und 227.

⁹⁷ Vgl. Kap. 3.3.

αὐχένι πορφύρουσαν ἐπικρεμάσας ἀνεμώνην·
καὶ διδύμην ἐκάτερθε κατεσφήκωσε κεραίην
χεροῖ βαθυνομέναις ξανθόχροα πηλὸν ἀφύσσων
γεΐτονος ἐκ ποταμοῦ. Καὶ αἰόλον ὑψόθι νώτου
δέρμα περιστορέσας ῥαχίης ἐπεβήσατο ταύρου·
καὶ βοέας πλευρῆσι νόθην μάλιστα τιταίνων,
εὐχαίτην ἄτε πῶλον, ἐὼν μάλιστα φονῆα.

180

Und verwegen trat der Knabe hin zum Kopf des Rindes und berührte mit furchtloser Hand das gebogene Horn. Geschärft durch den süßen Stachel des Waldrindes (170) wollte er den Stier ohne Joch von den Bergwegen lenken. Er brach Blätter ab und flocht aus Binsengras vom hohen Schilf einer Wiese eine lange Peitsche, jedoch keine richtige, sondern aus grünen Zweigen des Mönchspfeffers, um Rinder anzutreiben, und an der vielverzweigten Spitze formte er einen Bogen und schuf eine Art Zügel. (175) Und mit feuchten Blättern schmückte er den Leib des Stieres, purpurne Rosen band er um seinen Rücken, Lilien und Narzissen ließ er über die Stirn baumeln, an den Hals hängte er eine purpurne Anemone. Die zwei Hörner umhüllte er auf beiden Seiten, (180) indem er mit den tief eingetauchten Händen gelbfarbigen Schlamm aus dem benachbarten Fluss schöpfte. Und ganz oben auf dem Rücken breitete er eine Feldecke aus und stieg auf den Nacken des Stieres. Und er streckte über die Flanken des Rindes die falsche Peitsche aus; und als ob es ein Fohlen mit schöner Mähne wäre, peitschte er seinen Mörder.

Beim Aufeinandertreffen von Ampelos und dem Stier findet sich neben den Vegetationsmotiven auch ein Vorverweis auf die Pflege des Weinstocks durch Bewässerung, wenn der Stier den Satyrn mit Wasser besprengt und so die Technik des Wasserschöpfens mittels eines von einem Rind angetriebenen Schöpfrades andeutet (Nonn. *D.* 11,161–166).⁹⁸ Direkte Bezüge auf den Wein unmittelbar vor der Metamorphose stellt die Moire Atropos her (Nonn. *D.* 12,145 f.; καὶ σκολιὴν πλοκάμοιο λιπῶν ὀφιώδεα μίτρην / στέμματα βοτρυόνετα περιπλέξεις σέο χαίτη [154 f.]) wie auch Dionysos in seinem abschließenden Enkomion (248–250). Nach weiteren Hinweisen auf den Wein – die blutige Opferung des Hirschkalbs durch die Schlange (Nonn. *D.* 11,91–93), das Blut des verstorbenen Ampelos (222 f.), die Ankündigung des Stieropfers als dionysischer Kultpraxis (264–270)⁹⁹ sowie das Gärtnergleichnis des Eros (366–368) – erfolgt die tatsächliche Aufnahme des Ampelos in den dionysischen Kult bei dessen Ausstattung mit den bekannten Attributen unmittelbar nach seinem Tod (230–252).¹⁰⁰ Die Einkleidung mit Hirschfell, Blumen, Thyrsos und Ambrosia, die Dionysos an Ampelos vornimmt, bringt die Erzählung um den Gott und seinen Liebessatyrn auf einen finalen Höhepunkt; Ampelos wird in seiner neuen Erscheinungsform als Weinstock

⁹⁸ Vgl. Gigli Piccardi (2003) 734, 766 f. Anm. ad 161–166.

⁹⁹ Auf die Opferung des Stieres wird auch an anderen Stellen in den *Dionysiaka* angespielt: Kadmos opfert eine Kuh (Nonn. *D.* 4,348–355 und 5,1–34); Aristaios opfert Weihrauch, Stierblut und Honig für Zeus Ikmaios (5,270–273); bei der Hochzeit von Autonoe und Aristaios wird ein Rind geopfert (281 f.); Semele opfert nach einem Traum ein Rind und einen Ziegenbock (7,161–170); im Traum der Agaue wird ein Rind geopfert (44,84–106); vgl. auch Nonn. *P.* 4,97–103, wo Jesus der Samariterin die Aufkündigung des blutigen Opfers verkündet, siehe dazu Caprara (1999) 198 f.

¹⁰⁰ Für Text und Übersetzung siehe S. 123 f.

zum offiziellen Mitglied des dionysischen Kultes.¹⁰¹ Die narrative Linie des Dionysischen beginnt bereits in der Eingangsszene um die schwimmenden Satyrn, deren Sprungspiele im Paktolos den späteren Kelterprozess vorwegnehmen (Nonn. *D.* 10,139 – 174); das Flusswasser der beiden Schwimmszenen, das symbolisch das dionysische Getränk andeutet, durchläuft gleichsam eine Wandlung von Wasser zu Wein.

Mit dem Tod und der Metamorphose des Ampelos gelangt die dionysische Erzähllinie nicht zu ihrem Abschluss: An Ampelos' Initiation schließt die eigentliche Kultbegründung an, im Zuge derer die einschlägigen Gegenstände – das Rinderhorn als Trinkgefäß und der aus Weinlaub geflochtene Kranz – ihre ihnen zugedachte Funktion erhalten (Nonn. *D.* 12,193 – 206).¹⁰² Den Höhepunkt der ersten Weinlese bildet der Alternativmythos, in welchem die Satyrn unter Dionysos' Anleitung die Trauben kelterten und vom Saft kosten (Nonn. *D.* 12,345 – 362):

Καὶ γλαφυρῶ κενεῶν χυτὴν ἔστρωσεν ὀπώρην ὀγκώσας σταφυλῆσι μεσόμφαλα νῶτα χαράδρης <.....>	345
βότρυας εἰλικόνετας ἐπασσυτέρους θέτο κόλπῳ ἐκταδὸν ἔνθα καὶ ἔνθα· καὶ ὡς θημῶνας ἄλωῆς πλήσας κόλπῳ ἅπαντα συνήγαγε κοιλάδι πέτρῃ, καὶ σταφυλὴν ἐπάτησε ποδῶν βητάρμονι παλμῶ.	350
Καὶ Σάτυροι σείοντες ἐς ἡέρα θυιάδα χαιτήν, ἴσοφυες μίμημα διδασκόμενοι Διόνυσου, στικτὰ περισφίγγαντες ἐπωμίδι δέρματα νεβρῶν, Βακχεῖης ἀλάλαζον ὀμογλώσσου μέλος ἤχοῦς, ποσσὶ πολυσκάρθμοισι περιθλίβοντες ὀπώρην,	355
εὖιον ἀείδοντες· Ἐρισταφύλοιο δὲ κόλπου οἶνον ἀναβλύζοντος ἐπορφύροντο χαράδραι· στειβομένη δὲ πόδεσσιν ἀμοιβαίοισιν ὀπώρη λευκὸν ἐρευθαλέης ἀνεκῆκτιεν ἀφρὸν ἔερσης. Καὶ βοέοις ἀρύοντο κεράσιν ἀντὶ κυπέλλων μὴ πῶ φαινομένων, ὅθεν ὕστερον ἐξέτι κείνου θέσκελον οὖνομα τοῦτο κεραννυμένῳ πέλεν οἶνῳ.	360

(345) Und in den gewölbten Hohlraum breitete er die ausgeschütteten Früchte und ließ den Pegel der Traube bis zur Mitte ansteigen. <...> Dann legte er die Trauben rundum der Reihe nach eine nach der anderen in die Höhlung, hierhin und dorthin ausgebreitet, und wie mit einem Haufen an Getreide füllte er seinen Gewandbausch und leerte alles in den ausgehöhlten Felsstein. (350) Und mit dem tanzenden Schritt seiner Füße trat er die Trauben, und die Satyrn schüttelten ihre wilde Mähne durch die Luft, genau nach dem Vorbild des Dionysos unterwiesen. Sie banden sich gesprengelte Hirschfelle um die Schulter, jauchzten im selben Ton die Melodie eines bakchischen

101 Auch mit der Einkleidungszone des Ampelos knüpft Nonnos an bestehende Traditionen an. Eine literarische Parallele liegt in Apul. *met.* 8,7 vor, wo eine Witwe über ein Bildnis ihres verstorbenen Mannes in dionysischen Kleidern verfügt: *diesque totos totasque noctes insumebat luctuoso desiderio et imagines defuncti, quas ad habitum dei Liberi for<m>averat*; belegt sind zudem Grabepigramme, Statuen und Reliefs, die den Verstorbenen jeweils als Dionysos verkleidet zeigen; zu den Zeugnissen siehe Guettel Cole (1993) 286f.

102 Für Text und Übersetzung der Stelle siehe S. 54f.

Liedes (355) und traten in flinken Sprüngen mit den Füßen die Früchte, ein Jubellied singend. Und von den feinen Trauben in der Grube, die den Wein aufschäumen ließen, kamen rotfarbige Bäche. Vom Wechselschritt der Füße wurde die Ernte zertreten, und weißer Schaum schoss aus dem roten Saft hervor. (360) Und sie schöpften mit ihren Rinderhörnern statt mit Bechern, die es noch nicht gab, von denen noch später der gemischte Wein seinen erstaunlichen Namen erhielt.

Ampelos' Gesang, Musik und Tanz – Präfigurationen dionysischer Ausdrucksformen und Kultäußerungen – werden durch die ekphrastische Schilderung des Pressvorgangs ergänzt und durch den die Ampelos-Episode beschließenden narrativen Komplex der Auswirkungen des rituellen Weinkonsums abgerundet (Nonn. *D.* 12,363–379):

Καί τις ἀναβλύζων φρενοθελγέος ἰκμάδα Βάκχου
καμπύλον ἶχνος ἔκαμψε ποδῶν ἐλικώδεϊ παλμῶ, 365
δεξιὸν ἐκ λαοῖο μετήλυδα ταρσὸν ἀμείβων,
καὶ λασιάς ἐδίηνε γενειάδας ἰκμάδι Βάκχου.
Ἄλλος ἀνεσκίρτησε, μέθης δεδονημένος οἴστρω,
φρικτὸν ἀρασσομένης αἰών μύκημα βοείης.
Καί τις ἀκεσσιπόνοιο πῶν ῥόον ἄσχετον οἴνου
κυανέην ῥοδόεντι ποτῶ πόρφυρεν ὑπήνην. 370
Ἄλλος ἄνω τανύων σφαλερὴν ἐπὶ δένδρον ὀπωπὴν
ἠμιφανῆ σκοπίαζεν ἀνάμπυκα γείτονα Νύμφην·
καὶ νύ κεν ὑψιπέτηλον ὀρειάδος εἰς φυτὸν ὕλης
εἶρπεν ὀλισθηροῖο ποδὸς γαμφώνυχι ταρσῶ,
εἰ μὴ μιν Διόνυσος ἐρήτυεν. Ἀμφὶ δὲ πηγὰς 375
ἄλλος ἐγερσινόοιο μέθης ἑτερόφρονι παλμῶ
ὑδρηλὴν ἐδίωκεν ἀνείμονα Νηίδα κούρην·
καὶ νύ κε νηχομένην λασίῳ πῆχυνεν ἀγοστῶ,
εἰ μὴ μιν φθαμένη βυθίῳ κεκάλυπτο βρέθρῳ.

Und einer, im Sinn betört, rülpste den Saft des Bakchos herauf und zog eine gewundene Spur mit der gekrümmten Fußsohle, (365) indem er das Bein abwechselnd von links nach rechts wandte und die struppigen Wangen mit dem Saft des Bakchos benetzte. Ein anderer sprang auf, getroffen vom Stachel des Rausches, weil er das schaurige Dröhnen des Trommelschlags hörte. Wieder einer trank unkontrolliert einen ganzen Strom von besänftigendem Wein (370) und färbte seinen schwarzen Schnurrbart mit dem roten Trank purpurn. Ein anderer ließ seinen unsteten Blick auf einen Baum hinaufschweifen und hielt Ausschau nach einer halb sichtbaren Nymphe in der Nähe, ohne Stirrband; und jetzt wäre er mit den gebogenen Krallen an seinen Füßen auf den hochragenden Waldbaum geklettert ohne Halt für den Schritt, (375) wenn Dionysos ihn nicht daran gehindert hätte. Und um die Quellen herum verfolgte ein anderer mit rasender Hand, voll von aufstachelnder Trunkenheit, eine klatschnasse, unbekleidete Naiade; und jetzt hätte er die Schwimmende mit seinem haarigen Arm umfasst, wenn sie ihm nicht zuvorgekommen wäre und sich in der tiefen Strömung verborgen hätte.

Die Illustration des Zustands der Trunkenheit, die in der Verfolgung der Nymphen und Najaden gipfelt (Nonn. *D.* 12,382–393), erfolgt in der Darstellung des Satyr-Kollektivs und der katalogartigen Aufzählung einzelner Figuren (Καί τις [363, 369], Ἄλλος/ ἄλλος [367, 371, 376]), einer Technik, mit der Nonnos auf die Eingangsszene der Ampelos-Episode mit den badenden Satyrn rekurriert (10,148–174). Diese direkte Linie vom Beginn der Ampelos-Episode zum Ende des 12. Buches bindet den Alternativmythos an

die Ampelos-Episode im engeren Sinn, indem dieser in der Tradition der Lehrdichtung nun eine technische Auseinandersetzung mit dem Thema Genese des Weines liefert.¹⁰³ Die Doppelerzählung, die die Entstehung des Weines zum eigentlichen Erzählkern der Bücher 10–12 macht, lenkt die Aufmerksamkeit weg von Ampelos hin zum eigentlichen Protagonisten, der Gabe des Gottes, dem Wein.

7.5 Verbindungen zu weiteren Büchern der *Dionysiaka*

Gleichsam als *alter ego* des Ampelos sind einige weitere Figuren in den *Dionysiaka* konzipiert, die eine oder mehrere Eigenschaften mit diesem teilen: in der Ampelos-Episode selbst Leneus und Kissos, die im Wettlauf gegen Ampelos antreten. Analog zu Ampelos nimmt Nonnos zur Komposition dieser Figuren nicht nachweislich bei konkreten literarischen Vorbildern Anleihen, was insbesondere auf Leneus, die Personifikation des Keltervorgangs, zutrifft, der als Figur ausschließlich bei Nonnos belegt und ansonsten lediglich durch die Epiklesen „Leneus“ und „Lenaios“ für Dionysos bezeugt ist.¹⁰⁴ Auch Leneus hat eine *ad hoc* konstruierte Genealogie (Nonn. *D.* 14,99) und tritt nur in der Wettlaufszene als eigenständig handelnde Figur in Erscheinung (bes. 10,400–430), wo er durch das Eingreifen von Dionysos zugunsten seines Lieblings Ampelos den zweiten Platz erringt (422f., 427).¹⁰⁵ Im Gegensatz zu ihm wird Kissos, der Efeu, in mehreren Zeugnissen der bildenden Kunst und Literatur fassbar.¹⁰⁶ In den *Dionysiaka* ist er Teilnehmer am genannten Wettrennen, wird unmittelbar nach Ampelos' Metamorphose in Efeu verwandelt (Nonn. *D.* 12,97–102, 188–192) und erfährt insofern ein zu Ampelos paralleles Schicksal, als er in Gestalt einer Pflanze wiedergeboren wird und bereits in seiner satyrhaften Erscheinungsform über später für die Pflanze typische Fähigkeiten verfügt: Die Leichtfüßigkeit und Beweglichkeit beim Lauf nimmt die Kletterfähigkeit des Efeus vorweg (Κισσὸς ἀερσιπόδης [Nonn. *D.* 10,401], κισσὸς ἀερσιπότητος [41,9; 45,143], κισσὸς ἀλήτης [11,519; 45,312], ἤλικι κισσῷ [17,21], ἐλικώδει κισσῷ [14,215], ἐλικώδεα κισσόν [36,384]); damit wird auf das narrative Ziel der Episode hingearbeitet: die Einverleibung des Efeus in den dionysischen Kult¹⁰⁷ sowie die Ausstattung des Dionysos und des Kissos mit den

103 In der hellenistischen Dichtung haben nebeneinanderstehende Mehrfachmythen stets narrative Funktion, vgl. z. B. zu Ovid Loehr (1996) 368f.

104 Siehe Nonn. *D.* 14,99, 392; 29,229, 260; vgl. Vian (1995) 77 Anm. 3, 78 Anm. 1; Gigli Piccardi (2003) 726 Anm. ad 399–404. Zu den Personifikationen dionysischer Begleiter siehe auch Miguélez Cavero (2014).

105 Zur Wettlaufszene siehe S. 110–114.

106 Zu den Quellen für Kissos vgl. Vian (1995) 78; Gigli Piccardi (2003) 726f. Anm. ad 399–403.

107 Efeu und Wein werden in den *Dionysiaka* mehrfach gemeinsam genannt, vgl. οἴνοπα δινεύων ἐλικώδεα κισσόν ἐθειρήs (Nonn. *D.* 7,327); siehe auch οἴνοπι κισσῷ (7,100, 341; 9,122; 14,243; 35,359; 39,57); χάλκεος ἀμπελόεντι χιτῶν ἐσχίζετο κισσῷ (17,352; vgl. 20,296); ἐπ' ἀμπελόεντι κορύμβῳ / κισσὸς ἔλιξ (19,130f.); κισσῷ βοτρύονεντι κόμην ἔστειπε Λυαίου (19,262); βόστρυχα μι-

charakterisierenden Beinamen ἀμπελόεις und κισσοφόρος (κισσοφόρω [...] Λυαίω [12,109]).¹⁰⁸

Das Faktum, dass Kissos häufiger belegt ist als Ampelos, gab Anlass zur Annahme, dass die Personifikation des Efeus keine Erfindung des Nonnos sei.¹⁰⁹ Tatsächlich lässt die *ἱστορία περὶ κितτοῦ* in den *Geoponika* auf eine mythisch-literarische Tradition schließen, indem diese einen Kissos-Mythos schildert, der in den inhaltlichen Details Ähnlichkeiten mit der Ampelos-Erzählung aufweist: Kissos, der Begleiter des Dionysos, stürzt beim Tanz und wird von der Erdgöttin in Efeu verwandelt (*Gp.* 11,29):¹¹⁰

Κιττός, τὸ ἄνθος, νέος ἐτύγχανε πρότερον, χορευτῆς Διονύσου γενόμενος. χορεύων δὲ τῷ θεῷ πρὸς τὴν γῆν καταφέρεται· καὶ Γῆ τιμῶσα Διόνυσον ἄνθος ἀνήκεν ὁμώνυμον βλάστημα, σώζουσα τὰ τοῦ νέου βλαστήματα. προίων μὲν γὰρ ἐκ γῆς ἄμπελον περιπλέκεσθαι πέφυκεν, οὕτως περιπλεκόμενος, ὡς ὅτε νέος ἐχώρευεν.

Efeu, die Pflanze, war früher ein junger Mann, ein Tänzer bei Dionysos. Aber als er für den Gott tanzte, stürzte er zu Boden, und Gaia ließ, um Dionysos zu ehren, mit demselben Namen eine Pflanzenblüte wachsen und bewahrte so die Blüte des Jünglings. Denn aus der Erde hervorgekommen, konnte er sich um den Weinstock winden, und so sich windend, als würde ein Jüngling tanzen.

Wie auch für Ampelos kann die Existenz eines einzigen konkreten literarischen Vorbildes nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden, dennoch scheint Nonnos' Vorliebe für Adaptationen aus unterschiedlichen Quellen und Traditionen besonders für den souveränen Umgang mit mehreren mythischen und literarischen Mustern zu sprechen. Die Motive, die Ampelos, Leneus und Kissos gemeinsam sind, treten auch in anderen narrativen Kontexten in den *Dionysiaka* in Erscheinung und werden, gleichsam zu literarischen Gemeinplätzen verselbstständigt, in Verbindung mit anderen Figuren angewandt und verbinden oftmals räumlich und thematisch weit auseinanderliegende Passagen.

Das Motiv des Götterliebings wird in der Gestalt des Hymenaios neuerlich thematisiert, der in Nonn. *D.* 13,83–121 als Heerführer der Boioter und, Ampelos vergleichbar, als hübscher Jüngling präsentiert wird (ἀρτιθαλής [85]; Τοῖος ἔων ἔτι κοῦρος, ἔχων παιδήτιον ἦβην, / ἀβροκόμης Ὑμέναιος ἐδύσατο φύλοπιν Ἴνδῶν / δινεύων ἐκάτερθε παρηίδος ἦλικα χαίτην [90–92] ~ ἦλικος ἠιθέοιο [10,176]; κοῦρος [177]; ἦβης χρύσεον ἄνθος [181]; χαίτης [181]), mit wallenden Locken und bartlos (εὐχαίτης Ὑμέναιος ἔχων ἀχάρακτον ὑπήνην [13,84] ~ ἀβρὸς ἴουλος [10,179]) und der ein Liebling des Dionysos ist (Βρομίῳ πεφιλημένος [13,85]).¹¹¹ Er tritt außerdem als erfolgreicher (Wett-)Kämpfer in Erscheinung (15,160–166; 24,88–91; vgl. auch den Sieg im Bo-

τρώσσασα κατάσκια σύζυγι κισσῷ (43,25). – Zur Verbindung von Wein und Efeu siehe auch Longus 4,2,3; Q. S. 14,175–178; vgl. auch Kerényi (1994) 54f.; Vian (1995) 71 Anm. 3; Otto (2011) 139–143.

¹⁰⁸ Zu κισσοφόρος für Dionysos vgl. Pi. *O.* 2,27; Opp. *C.* 1,365; vgl. auch Nonn. *D.* 43,67; Ar. *Th.* 988; Orph. *H.* 54,6; zu κισσοκόμης siehe *h. Hom.* 26 *Bacch.* 1; AP 6,56,1.

¹⁰⁹ Vgl. Stegemann (1930) 156 Anm. 106.

¹¹⁰ Text: Lelli (2010) 672 Übersetzung: die Vf.

¹¹¹ Zu Hymenaios siehe Vian (1995) 217f. Anm. ad 83–92.

genschießen anlässlich der Leichenspiele für Opheltos [37,722–749]) und wird stets in enger Verbindung mit Dionysos gezeigt (γηθόσυνος δὲ / κοῦρον ἑρωμανέεσσιν ἔδέρκετο Βάκχος ὀπωπαῖς [15,161f.]).

Die ausführlichste Szene zu Hymenaios und Dionysos findet sich im Rahmen der Indienkämpfe in Nonn. *D.* 29,15–178, wo Nonnos sich neuerlich mit seinem Vorbild Homer auseinandersetzt und die Szene mit dem Pfeilschuss des Pandaros auf Menelaos aus Hom. *Il.* 4,104–147 für seine eigene Erzählung umformt: Nach der Aristie des Hymenaios (Nonn. *D.* 29,15–21) kämpfen dieser und Dionysos Seite an Seite (22–48), bis schließlich der Bogenschütze Melaneus den Jungen unglücklich trifft (49–86) und der Pfeil nur durch das Eingreifen dreier Götter, des Zeus, des Dionysos und der Aphrodite, gebremst wird, sodass weder Dionysos noch der Jüngling ernsthaft verletzt werden. An die Szene der Trauer des Dionysos um seinen Liebling (Nonn. *D.* 29,87–150) schließen die Heilung des Hymenaios durch Efeu und Wein (151–162) sowie sein erneuter Eintritt in den Kampf an der Seite des Dionysos an (162–178). Mit der Pfeilschusszene im 29. Buch liefert Nonnos lediglich eine Skizze der Erzähllinie der iliadischen Pandaros-Szene, in den Einzelheiten distanziert er sich von seinem Vorbild, ja verzerrt und persifliert dieses, wenn er im Unterschied zu Homer statt *einer* insgesamt *drei* Gottheiten zugunsten des Hymenaios eingreifen lässt. Nonnos spielt geradezu mit der Formensprache des epischen Genus: Dem abwesenden Inder-Führer hält er den omnipräsenten Dionysos entgegen, der sich sowohl als agierende Figur am Geschehen beteiligt als auch als allmächtiger Gott das Geschehen lenken kann; Dionysos verfügt über die volle Handlungsfähigkeit, indem er einerseits als Heerführer – dessen Trauerrede die Rede Agamemnons aus Hom. *Il.* 4,148–181 reflektiert¹¹² –, andererseits als Herr über Leben und Tod stilisiert wird, wenn er, die Rolle des Machaon in der *Ilias* übernehmend (Hom. *Il.* 4,193–219), den verletzten Hymenaios medizinisch versorgt.

Der homerische Hypotext wird auch insofern aufgebrochen, als Dionysos im kriegerischen Kontext der Pfeilschusszene nicht selbst als Kämpfer in Erscheinung tritt, sondern ähnlich wie in den Wettspielen gegen Ampelos in Nonn. *D.* 10 und 11 die erotischen Komponenten des Verhältnisses zwischen Dionysos und Hymenaios hervorgekehrt werden.¹¹³ In diesem Sinne ist das Hymenaios-Intermezzo als Reprise der Ampelos-Episode zu verstehen, die durch den gemeinsamen Kampf gegen die Inder die Wettspiele mit Ampelos reflektiert (Nonn. *D.* 29,15–48, 162–178 ~ Nonn. *D.* 10,322–11,55) und das Trauer-Motiv um den geliebten Jüngling wieder aufnimmt (Nonn. *D.* 29,108–134 ~ Nonn. *D.* 11,255–350), wobei Dionysos Hymenaios jedoch durch sofortige ärztliche Hilfe zu heilen imstande ist (Nonn. *D.* 29,151–163 ~ Nonn. *D.* 11,351–12,397). Insbesondere in zwei Passagen greift Nonnos einzelne Motive aus der Ampelos-Episode auf, zieht sogar einen direkten Vergleich zwischen beiden Dionysos-Lieblingen und nennt auch im Porträt des Hymenaios einzelne Charakteristika, die bereits von

¹¹² Vgl. Vian (1990) 205 f.

¹¹³ Vgl. Vian (1990) 198–208. Bereits bei seiner Präsentation wird das erotische Erscheinungsbild des Hymenaios hervorgehoben, vgl. Chuvin (1991) 41.

Ampelos her bekannt sind: die prächtigen Locken (εὐχαίτης δ' Ὑμέναιος [Nonn. *D.* 29,15] ~ Nonn. *D.* 10,181–184), den rosigen Teint (ροδοειδέι χειρί [Nonn. *D.* 29,17] ~ Nonn. *D.* 10,188) sowie den Vergleich mit dem Morgenstern (ἀγλαίη δ' ἤστραπτεν ἴδοις δέ μιν εἰς μέσον Ἴνδῶν / Φωσφόρον αἰγλήεντα δυσειδέι σύνδρομον ὄρνην [Nonn. *D.* 29,18 f.] ~ Nonn. *D.* 11,25). Die allumfassende Schönheit und die göttliche Kraft im Kampf (καὶ δηίους ἐφόβησεν, ἐπεὶ νύ οἱ εἵνεκα μορφῆς / μαρναμένῳ Διόνυσος ἐν-έπνεεν ἔνθεον ἀλκὴν [Nonn. *D.* 29,20 f.]; χαρίεντος [...] Ὑμεναίου [152]) korrespondieren genauso mit dem Vorbild wie die Thematik der Sterblichkeit und Vergänglichkeit seines irdischen Wesens (ἐν δέ ἐ μούνον ὄρινεν, ὅτι χθονίης ἀπὸ φύτλης / υἱὸς ἔην Φλεγυάο, καὶ οὐ Κρονίδαο τοκῆος [32 f.] ~ Nonn. *D.* 11,325).

Unmissverständlich wird die Entsprechung der beiden Figuren auch durch zwei mythische Vergleiche mit Götterlieblichen, die einem Unfalltod zum Opfer fallen: Hyakinthos (Nonn. *D.* 29,95–99) und Adonis (135–138):¹¹⁴

Ἰλήκοις, Κυθέρεια· μετὰ θρασὺν υἱέα Μύρρης
 135
 μείλιχον ἄλλον Ἄδωνιν ἀμείλιχος ἤλασεν Ἄρης,
 ἤλασε καὶ ροδέου χροὸς ἤψατο, καὶ διὰ μηροῦ
 ἄρτι πάλιν κελάρυζεν ἐπὶ χθονὶ λύθρος Ἐρώτων.

Sei gnädig, Kythereia! Nach dem verwegenen Sohn der Myrrhe (135) schlug der harte Ares einen anderen zarten Adonis, er schlug ihn und traf ihm die rosige Haut, und aus seinem Schenkel sprudelte sogleich das Blut der Erogen auf die Erde.

In Nonn. *D.* 29,142 f. erfolgt ein abermaliger Vergleich mit Hyakinthos: Φοῖβον ἕα κατ' Ὀλυμπον ἀκηδέα, μή μιν ὀρίνω / ἔλκεος ἱμερόεντος ἀναμνήσας Ὑακίνθου.¹¹⁵ In der Diskrepanz zwischen dem tödlichen Schicksal der genannten Vergleichsfiguren und der letztlich harmlosen Verwundung des Hymenaios lässt Nonnos sein Interesse an karikierenden Überzeichnungen und Neuinterpretationen bekannter Mythen und überkommener narrativer Strategien durchscheinen.

Eine Parallele zwischen der Hymenaios- und der Ampelos-Episode liegt auch in Dionysos' Trauerrede auf den Verletzten vor, die ähnlich wie die beiden Trauerreden auf Ampelos rhetorisch durchkomponiert ist: Der Aufzählung der Begleiter, die Dionysos eher opfern würde als Hymenaios (Nonn. *D.* 29,109–117), folgt die Mutmaßung über die Ursache des erneuten Unglücks (Neid der Hera [120–126]) und die Ankündigung der Rache am Schützen (127–134). Die Rede zieht auch einen direkten Vergleich zwischen Hymenaios und Ampelos (Ἀμπελον ἔκτανε ταῦρος, Ἄρης Ὑμέναιον ὀλέσσει [Nonn. *D.* 29,108]) und liefert zudem eine vage Erinnerung an das Schicksal des Satyrn (οὐ τάχα μοι πέπρωτο φυγεῖν ποτε παιδὸς ἀνίην, / ὅττι πάλιν τάχα τοῦτον ὀλωλότα παῖδα γοήσω [118 f.]). Die thematische Schwerpunktsetzung in beiden Episoden, der Kampfszene mit Hymenaios und den Sportwettkämpfen mit Ampelos, liegt nicht in der bloßen Imitation typisch epischer Szenen. Nonnos geht jeweils über die engen

¹¹⁴ Für Text und Übersetzung von Nonn. *D.* 29,95–99 siehe S. 79.

¹¹⁵ Zum Einfluss des Hyakinthos-Mythos auf die Hymenaios-Episode vgl. D'Ippolito (1964) 145.

Grenzen des homerischen Epos hinaus und fügt eine stark von hellenistischen Dichtungsformen geprägte Note hinzu.¹¹⁶ Die Hervorhebung des Themenbereichs Liebe und Erotik gipfelt in Dionysos' Feststellung, dass Liebeskummer tiefere Wunden als der Kampf mit Waffen hervorrufen könne (Nonn. *D.* 29,146–150). Das Zwischenspiel um Hymenaios und Dionysos wird zum gelehrten Spiel mit den Konventionen unterschiedlicher literarischer Genera.

Die *Dionysiaka* bieten neben Ampelos, Leneus und Kissos noch weitere Figuren, denen eine Metamorphose in den Wein oder verwandte Stoffe widerfährt: König Staphylos („Weintraube“) und seine Familienangehörigen, seine Gattin Methe („Rausch“), sein Sohn Botrys („Weinbeere“) und der Diener Pithos („Fass“), werden in die ihren Namen entsprechenden Begleiter des Weines verwandelt (Nonn. *D.* 18–19).¹¹⁷ Durch den Vergleich mit Hyakinthos zieht Nonnos eine direkte kompositorische Verbindung von Ampelos über Staphylos zu Hymenaios. Das Schicksal aller drei Figuren wird durch den Mythos vom unglücklichen Tod des Apollon-Lieblings reflektiert.¹¹⁸ Mit der Staphylos-Episode beschließt und vollendet Nonnos die Erzähllinie der Erfindung des Weines,¹¹⁹ die sich von der ersten Ankündigung durch Zeus in Nonn. *D.* 7,71–105 über die Genese des Weinstocks in der Ampelos-Episode bis zu den Büchern 18 und 19 spannt. Ein Nachhall auf Personifikationen des Weines und verwandter Sujets findet sich ferner in Nonn. *D.* 43,52–68, wo ein Katalog ausschließlich sprechende Namen bietet, die in Zusammenhang mit der Rebe, dem Wein und seinem Aussehen stehen: Oineus (der Sohn des Ereuthalion und der Phyllis), Helikaon, Oinopion und sein Bruder Staphylos (zwei Söhne des Oinomaos) sowie Melanthios (der Sohn der Oinone), werden als Heerführer des Dionysos genannt.¹²⁰

Als Variation zur Staphylos-Geschichte bietet der Dichter die Begegnung mit Ikarios, seiner Tochter Erigone und deren Hund auf (Nonn. *D.* 47,34–264).¹²¹ Der gewaltsame Tod des attischen Bauern und ersten Weintrinkers spiegelt Ampelos' Schicksal. Anstatt jedoch wie in der Ampelos- und Staphylos-Episode als Schlusspunkt eine Metamorphose zu setzen, werden die Figuren durch Katasterismoi aus ihrer misslichen Lage befreit: Staphylos wird zum Sternbild des Bootes, Erigone zur Jungfrau mit der Ähre und ihr Hund zum Stern Sirius (Nonn. *D.* 47,246–264). Mit der Verbindung der Sternbilder und des dionysischen Kosmos wird auf den Reifeprozesses des Weines im Hochsommer

116 Vgl. Vian (1990) 202; Hernández de la Fuente (2008) 85 f.; Lovatt (2013) 282 f.

117 Zum Besuch des Dionysos bei Staphylos vgl. Ouwaroff (1817) 48–52; Keydell (1932) 184 f. (496 f.); Fauth (1981) 136–139; Chuvin (1991) 109–193; Shorrock (2001) 161–164; Hopkinson u. Vian (1994) 3–8; Faber (2004). – Mit den Gastszenen um Dionysos und Brongos, Staphylos und Ikarios greift Nonnos auf eine hellenistische Tradition zurück, vgl. Abel-Wilmanns (1977) 101–107; Hollis (1990) 341–343; Shorrock (2001) 146–156.

118 Zu Staphylos und Hyakinthos vgl. Lasek (2009) 85 Anm. 48; vgl. außerdem S. 74–79, 175 und 237.

119 Vgl. Vian (1995a) 213 f. (564).

120 Vgl. Accorinti (2004) 294 f. Anm. ad 52–68; Chuvin u. Fayant (2006) 190–192. – Zum Mythos der Erfindung des Weines durch Oinopion vgl. Kerényi (1994) 62.

121 Zur Ikarios-Episode vgl. Fauth (1981) 132–135; Shorrock (2001) 100 f.; Spanoudakis (2007); Borgeaud (2011).

verwiesen. Der Ikarios-Mythos wird ebenso überzeugend in den nonnianischen Dionysos-Mythos eingepasst wie das hellenistische Genus des Epyllions in den Erzählfluss der *Dionysiaka*, das der Dichter in derartigen Gastspielen zur Anwendung bringt.¹²²

Die Motive Wein und Metamorphose begegnen auch im Zusammenhang mit Ambrosia, einer Nymphe im Gefolge des Dionysos und dessen Amme, die, verwandelt in einen Weinstock, Dionysos' Widersacher Lykurg überwältigt (Nonn. *D.* 21,1–62, 153f., 295–298).¹²³ Wie bei Ampelos wird auch hier der Verwandlungsvorgang beschrieben (Nonn. *D.* 21,28–32):

Ἄιστωθεῖσα δὲ Νύμφη
εἰς φυτὸν εἶδος ἄμειψε καὶ ἀμπελόεις πέλεν ὄρηξ;
σειρήν <δ'> αὐτοέλικτον ἐπιπλέξασα Λυκούργω 30
ἀγχονίῳ σφήκωσεν ὀμόζυγον αὐχένα δεσμῶ,
μαρναμένη μετὰ θύρσον ἀπειλητῆρι κορύμβῳ.

Und indem die Nymphe verschwand, verwandelte sie ihre Gestalt in eine Pflanze und wurde ein Schössling des Weinstocks. (30) Wie ein Strick flocht sie sich von selbst um Lykurg, schnürte mit würgender Fessel seinen Hals zusammen und kämpfte nach dem Thyrsos nun mit bedrohlicher Traube.

Elemente aus der Ampelos-Episode werden insofern wiederaufgenommen, als das Epitheton ἀμπελόεις an Dionysos' Liebessatyrn erinnert und Ambrosia in Gestalt der Weinrebe eine Rede auf ebendiese anschließt, in der sie als besondere Eigenschaft des Weines dessen universelle Anwendbarkeit auch als Angriffs- und Verteidigungswaffe hervorhebt (Nonn. *D.* 21,36–52). Diese Rede darf als Fortsetzung und Ergänzung der die Ampelos-Episode beschließenden Dionysos-Rede gewertet werden und fügt sich mühelos in den enkomiastischen Zug der *Dionysiaka* ein.¹²⁴

Bereits von Rudolf Keydell wurde für die Ampelos-Episode festgestellt: „[...] die ganze Erzählung betont stark den Wandel vom Tode zum Leben.“¹²⁵ Tatsächlich lässt sich das Sujet der Wiederauferstehung durch die gesamten *Dionysiaka* verfolgen, von Zagreus über Ampelos bis hin zur Apotheose des Dionysos am Schluss des Epos.¹²⁶

122 Vergleichbare Mythen um gastliche Aufnahme, Entstehung und Weitergabe des Weines finden sich in Zusammenhang mit Oineus, der ähnlich wie Ikarios Hyg. *fab.* 129 zufolge Gastgeber des Dionysos ist und von diesem in der Kunst der Weinkultivierung unterwiesen wird, vgl. D'Ippolito (1964) 152–163.

123 Zu Ambrosia vgl. Chuvin (1991) 256f.; Gonnelli (2003) 411–415; Hernández de la Fuente (2008) 132–139. – Ähnlich wie Lykurg wird in Nonn. *D.* 35,353–366 auch der Inderkönig Deriades in Fesseln aus Weinranken gelegt.

124 Eine wesentliche Funktion kommt den Weinranken auch bei der Überwältigung der tyrrhenischen Piraten zu; Dionysos lässt ihr Schiff von Weinranken und Zypressen überwuchern und mit wilden Tieren bevölkern (Nonn. *D.* 45,137–151).

125 Keydell (1932) 202.

126 Daran angeschlossen werden können mehrere Szenen der Heilung und Genesung: Ino wird vom Wahnsinn geheilt (Nonn. *D.* 9,275–289), Aristaos heilt mit Honig und Wein (17,357–384), Lykurg wird durch Hera wieder zum Leben erweckt (21,148ff.), die Söhne des Aretos werden geheilt (26,268–

Auch der auf dem Schild des Dionysos dargestellte Tylos-Mythos greift dieses Thema auf (Nonn. *D.* 25,451–552):¹²⁷ Im lydischen Lokalmythos wird der durch einen Schlangengebiss zu Tode gekommene Tylos von seiner Schwester Moria durch die Anwendung eines magischen Krautes wieder zum Leben erweckt (Nonn. *D.* 25,539–552), nachdem zuvor die getötete Schlange mithilfe einer zweiten Schlange durch ebendieses Mittel wiederauferstanden ist (529–538). Die Szene der Auferweckung des Tylos bietet eine detailgenaue Beschreibung der einzelnen Körperteile, denen wieder Leben eingehaucht wird (Nonn. *D.* 25,539–552):

Καὶ Μορίη Διὸς ἄνθος ἐκούφισεν, ἀμφὶ δὲ νεκροῦ ζωοτόκῳ μυκτῆρι φερέσβιον ἤρμοσε ποίην.	540
Καὶ βοτάνη ζεῖδωρος ἀκεσσιπόνοισι κορύμβοις ἔμπνοον ἐψύχωσε δέμας παλιναυξέει νεκρῷ. Ψυχὴ δ' εἰς δέμας ἦλθε τὸ δεύτερον· ἐνδομύχῳ δὲ ψυχρὸν ἀοσητῆρι δέμας θερμαίνεται πυρσῷ.	
Καὶ νέκυς ἀμφιέπων βιοτῆς παλινάγρετον ἀρχὴν δεξιτεροῦ μὲν ἔπαλλε ποδὸς θένναρ, ἀμφὶ δὲ λαῖῳ ὀρθώσας στατὸν ἴχνος ὄλῳ στηρίζετο ταρσῷ, ἀνδρὸς ἔχων τύπον ἴσον, ὃς ἐν λεχέεσσιν ἰαύων ὄρθριον οἰγομένης ἀποσειεται ὕπνον ὀπωπῆς.	545
Καὶ πάλιν ἔξεν αἷμα· νεοπνεύστοιο δὲ νεκροῦ χεῖρες ἐλαφρίζοντο· καὶ ἁρμονίη πέλε μορφῆ, ποσσὶν ὀδοιπορίη, φάος ὄμμασι, χεῖλεσι φωνή.	550

Und Moria hob die Blume des Zeus auf, und um (540) die Lebensatem spendende Nase des Toten trug sie das Leben bringende Kraut auf. Und die Nährstoffe der Pflanze mit ihren schmerzmin-dernden Blüten belebten den Atem im Körper und ließen den Toten wieder aufleben. Die Seele kam zum zweiten Mal in den Körper: Und mithilfe des inneren Feuers erwärmte sich der erkaltete Körper; (545) der Tote, bemüht um den wiederkehrenden Anfang des Lebens, bewegte die Sohle des rechten Fußes, und mit dem linken richtete er sich auf und gewann mit dem ganzen Fuß einen festen Stand. Er bot ein Bild ähnlich einem Mann, der im Bett ruht und am Morgen die Augen öffnet und den Schlaf abschüttelt. (550) Und das Blut wallte wieder auf. Die Hände des neuerlich at-menden Toten hoben sich in die Höhe; und gleichmäßige Regung kam in die Gestalt, Bewegung in die Füße, Licht in die Augen, Stimme in die Lippen.

Die soteriologische Bedeutungsebene des Tylos-Mythos wird in ähnlicher Weise auch im Schicksal des Ampelos greifbar. Nonnos versetzt das Geschehen in beiden Fällen an die lydischen Flüsse Hermos und Paktolos und liefert nicht nur einen vergleichbaren erzählerischen Rahmen, sondern bietet auch Wortmaterial, das aus der Ampelos-

290), die Bakchen werden durch Wein geheilt (29,264–275), Tektaphos wird von seiner Tochter gerettet (26,101–145; 30,127–186), Phönix erhebt sich wieder aus dem Feuer (40,396f.), Chalkomedes wird von der Liebe geheilt (34,69–73), Morrhueus wird durch einen Brahmanen geheilt (39,356–360), vgl. Hernández de la Fuente (2008) 215–225.

127 Zur Tylos-Episode bei Nonnos vgl. Chuvin (1991) 106–111; Shorrock (2001) 176; Espinar Ojeda u. Hernández de la Fuente (2002); Hernández de la Fuente (2008) 183–205; Agnosini (2010); Hernández de la Fuente (2013a) 479f.; Spanoudakis (2013); Spanoudakis (2014a) 334–358.

Episode bekannt ist:¹²⁸ ἐκούφισεν (Nonn. *D.* 25,549) erinnert an den Ganymed-Mythos in Nonn. *D.* 11,136 (Ἄμπελον οὐ ποτε Βάκχος ἐκούφισεν ὄρνις Ἐρώτων) sowie in Nonn. *D.* 11,295 (φειδομένοις ὀνύχεσσιν ἐκούφισεν ὑψιπέτης Ζεύς) und nimmt somit die Wiederauferstehung des Tylos vorweg.¹²⁹ Das Epitheton παλινάγρετον (Nonn. *D.* 25,545) erinnert an Atropos' Prophezeiung von Ampelos' Wiederbelebung (σὸς γόος ἀτρέπτου παλινάγρετα νήματα Μοίρης [12,144]), ζείδωρος (25,542) an den in Nonn. *D.* 12,23 als ζείδωρε charakterisierten Helios und ἀκεσσιπόνοισι (Nonn. *D.* 25,541) an die sorgenlösende Wirkung des Weines (ἀκεσσιπόνοιο οἴνου [12,369]).

128 Vgl. Hernández de la Fuente (2008) 188f.

129 Die Konzentration der vorliegenden Schildbeschreibung auf die Thematik der Wiederauferstehung wird auch aus der der Tylos-Episode unmittelbar vorausgehenden Darstellung des Ganymed ersichtlich (Nonn. *D.* 25,429–450), vgl. dazu Agosti (2004) 122–124.

Kapitel 8.

Nonnos und seine Zeit – die *Dionysiaka* im Kontext

Ὁ θεὸς μὲ θεοσπεσία
δόξαν ἐμπρός, μὲ δύναμι στοὶ βᾶδισμα̃ του.
Ὁ Ἄκρατος πίσω. Στο πλάγι τοῦ Ἄκράτου
ἢ Μέθη χύνει στοὺς Σατύρους τὸ κρασί
ἀπὸ ἀμφορέα ποῦ τὸν στέφουνε κισσοί.
Κοντὰ των ὁ Ἡδύοινοσ ὁ μαλθακόσ,
τὰ μάτια του μισοκλειστά, ὑπνωτικόσ.
Καὶ παρακάτω ἔρχοντ' οἱ τραγουδισταὶ
Μόλποσ κ' Ἡδυμελήσ, κι ὁ Κῶμοσ ποῦ ποτὲ
νὰ σβύσει δὲν ἀφίνει τῆσ πορείασ τὴν σεπτῆ
λαμπάδα ποῦ βαστᾶ· καί, σεμνοτάτη, ἢ Τελετή.

Konstantinos Kavafis¹

8.1 Ampelos und die Ästhetik der Spätantike

Extreme Urteile über Sprache und Stil des Nonnos sind charakteristisch für die tendenzielle Abwertung und Ablehnung der Poetik der *Dionysiaka*, die noch zu Beginn des 20. Jhs. in der Klassischen Philologie und darüber hinaus vorherrschte.² Da Ordnung im Sinne eines Ursache-Wirkung-Prinzips und einer Kausalität der Erzählung dieser Poetik ebenso fremd ist wie eine systematisch ausgestaltete Chronologie und konzinne Zeit- und Raumverhältnisse, wurde der Autor als unfähig angesehen, ein Epos nach traditionellem homerischen Muster zu komponieren. Die zahlreichen Einzelepisoden in der Erzählung wurden als bloße Nebenschauplätze und überflüssige Zutaten abgetan, die, wenn überhaupt, nur äußerst dürftig mit der sog. Haupt-handlung um Dionysos' Kindheit, Jugend und Mannestaten in Verbindung zu bringen seien. Die *Dionysiaka* wurden als Kumulation sämtlicher Verfallserscheinungen gesehen, die als symptomatisch für die Spätantike galten: als ein Konglomerat unverbundener Einzelerzählungen, eine barock anmutende Überfülle an Figuren, Handlungen und Schauplätzen, untermalt von einem Überangebot an lexikalischen Synonymen, als ein verworrener narrativer Knäuel, der eine Entwirrung unmöglich zu machen scheint. Der Umschwung, welcher ab der Mitte des 20. Jhs. innerhalb der

¹ *Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου*, in: Kavafis (2008) 44.

² Vgl. Schmid u. Stählin (1980/⁶1924) 970: „Daß die Sprache griechischer Poesie sich schließlich auch noch in den Dienst des Chaotischen und Maßlosen zwingen ließ, ist ein merkwürdiges, aber abstoßendes Schauspiel: ein brodelnder Hexenkessel, von dem sich die griechischen Museen und Chariten mit Abscheu abwenden“; sowie Fuhrmann (1967) 66: „[...] überdies hatten die landläufigen Maßstäbe einer klassizistischen Ästhetik Mühe, sich mit den Werken ins Einvernehmen zu setzen, zu deren wesentlichen Merkmalen Schwulst und grausig-häßliche Szenen gehören.“

Nonnos-Forschung einsetzte, brachte einen Paradigmenwechsel: Die *Dionysiaka* wurden nun in den Kontext der Zeit eingeordnet, die Dichtungen des Nonnos als Kondensat einer spätantiken Poetik aufgefasst. Die mit dem Prädikat typisch nonnianisch versehenen Eigenwilligkeiten der *Dionysiaka* bleiben jedoch oftmals nicht auf Nonnos beschränkt, sondern folgen einer allumfassenden, spätantiken „poetic koiné“,³ und sind auch in anderen Literaturen der Spätantike, griechischen wie lateinischen, zu beobachten.

Enzyklopädische Gelehrsamkeit und (Inter-)Textualität

Als Hauptcharakteristikum nonnianischer wie spätantiker Dichtung darf Pluralismus in jeglicher Hinsicht gelten. Sowohl auf der sprachlichen Mikro- als auch auf der kompositorischen Makroebene handelt es sich bei der Ampelos-Episode um ein poetisches Mosaik, das sein Wort- und Themenmaterial aus dem gesamten Fundus griechischer Dichtung schöpft. Das nonnianische und zugleich auch spätantike Prinzip der ποικιλία äußert sich in der großen Bandbreite an lexikalischen Synonymen, Stilfiguren und thematischen Variationen auf sämtlichen Ebenen der Dichtung.⁴ Rudolf Keydell hält fest, „daß das Hauptstreben des Dichters auf Variation des Ausdrucks gerichtet ist“,⁵ und Martin String konstatiert, „daß es ihm [sc. Nonnos] hier weniger auf die Aussage ankommt, als vielmehr auf die Möglichkeiten des Ausdrucks“.⁶ Im Zentrum dieser facettenreichen und mannigfaltigen Dichtung steht nicht etwa die logische Stringenz und narrative Geschlossenheit der Erzählung, sondern die kaleidoskopartige Präsentation unterschiedlicher sprachlicher und thematischer Möglichkeiten von Dichtung. Der höchste Grad an Buntheit in Stil und Präsentation findet sich in der paraphrastischen Bibelepik, zu der auch Nonnos' hexametrische Umsetzung des Johannes-Evangeliums zu rechnen ist. Dichter wie der Panopolitaner laufen hier zur Höchstform ihres poetischen Könnens auf, wenn sie Wörter des Ausgangstexts durch unzählige Synonyme im lexikalischen Bereich erweitern und so die Vorlage nach rhetorischem Usus in ihrer lyrisch-künstlerischen Intensität steigern, ja eine expressiv-dramatische Wirkung erzeugen.⁷ Durch die Einfügung von gelehrten Reminiszenzen an pagane Klassiker wie Homer im Griechischen und Vergil im Lateinischen wird die

3 Charlet (1988) 75.

4 Zur ποικιλία in der Spätantike vgl. Roberts (1989) 36 f., 44 – 56; Roberts (1989) 41 spricht auch von *leptologia*, einem bei Aquila Romanus, einem Rhetor des 3. Jhs. n. Chr., zu findenden Terminus, der das gesteigerte Interesse an kleinen und kleinsten Gestaltungselementen im spätantiken Kunstschaffen zum Ausdruck bringt und als Synonym zu ποικιλία und *variatio* verstanden werden darf, siehe Aquila *rhet.* 2 Halm.

5 Keydell (1953) 17 (549).

6 String (1966) 108. – Dies gilt nicht nur für Nonnos, sondern auch für andere spätantike Dichter, etwa Prudentius, der ebenfalls mit etymologischen Wortspielen und ausgefeilter Stilistik arbeitet; vgl. Malamud (1989) 27 – 46.

7 Vgl. Roberts (1985) 148 – 220 mit Beispielen aus der lateinischen Bibeldichtung.

jeweilige Passage aus der Heiligen Schrift erweitert und stilistisch aufgewertet,⁸ entsprechend legen die in der Ampelos-Episode eingearbeiteten *Ilias*-Anklänge Zeugnis ab vom schöpferischen Umgang des Autors mit seinem Vorbild.⁹

Die Auseinandersetzung mit vergangenen, über Jahrhunderte tradierten literarischen Ausdrucksformen geht mit einem verstärkten Interesse an enzyklopädischer Gelehrsamkeit einher,¹⁰ die ausschließlich über das Medium Text sowie über die Prinzipien Textualität und Literarität funktioniert. Wenn im Rahmen der Ekphrasis der Tafeln Harmonias zu Beginn des 12. Buches der *Dionysiaka* die Schrift an sich zum Inhalt einer epischen Erzählung gemacht wird, so spiegelt dies die spätantike Freude am geschriebenen Wort wider (Nonn. *D.* 12,64–117).¹¹ Nonnos bezieht nicht nur geläufige heidnische Mythen und antike literarische Genera in die Ampelos-Episode mit ein, sondern thematisiert zugleich auch die philologisch-mythographische Auseinandersetzung damit, eine besondere Technik, die spätestens seit dem Hellenismus zum festen Bestandteil der antiken Geistesgeschichte geworden ist und nicht nur in theoretischen Abhandlungen, sondern auch in literarischen Werken selbst diskutiert wird. Diese gelehrte Kommunikation mit den eigenen literarischen Wurzeln ist ein unverkennbares Charakteristikum nicht nur der Ampelos-Episode und der *Dionysiaka*, sondern des gesamten dichterischen Schaffens der Spätantike.¹² Die voraussetzungsreichen lexikalischen und motivischen Anspielungen auf frühere literarische Gattungen und Werke werden allein durch die Präsentationsform Text für den Autor möglich und für das Publikum zu bewältigen.

Die Bezugnahme auf einen Hypotext oder gar eine ganze Hypotext-Gattung ist untrennbarer Bestandteil spätantiken dichterischen Schaffens. Für die Funktion von Intertextualität in den Dichtungen des Nonnos hält Robert Shorrock daher fest: „In the *Dionysiaca* things gain meaning primarily through their relationship to other things, and we are constantly invited to see one image or object in the light of another.“¹³ Das Weben eines Netzes von intertextuellen Anspielungen innerhalb der neuen Erzählung wird zum Credo spätantiker Dichtung. Wörtliche Übernahmen werden durch stilistische und motivische ergänzt, die Ausgangstexte und -genera werden zitiert, kommentiert, reorganisiert und in den neuen Kontext integriert. Ein spätantikes Gedicht ist nicht nur ein neuartiges literarisches Produkt, sondern stets auch eine Auseinandersetzung mit seinen Vorläufern, es kann bisweilen die Funktion eines philologischen Kommentars übernehmen und durch Kontrastimitation in einen künstlerischen Agon

8 Vgl. Roberts (1985) 157, 161f., 206.

9 Siehe Kap. 5.2.

10 Vgl. Döpp (1988) 36.

11 Zu Text und Übersetzung vgl. S. 190f., 194f.

12 Vgl. allgemein Döpp (1988) 27 und zu Dracontius in der lateinischen Literatur De Gaetano (2009) 370f.: „Draconzio, tuttavia, non adotta passivamente il mito, ma lo varia, con risvolti ideologici finora inesplorati.“

13 Shorrock (2009) 101f. – Zur Definition und Geschichte der Intertextualitätsforschung vgl. z. B. Allen (2000).

mit seinen Vorbildern treten:¹⁴ „Epic poets read and rewrote the past to fuse it with the present and to create a sustained narrative which was taken up and continued by successive poets.“¹⁵

Fragmentierung und andere hellenistische Techniken

Als typisch spätantik ist auch die Zersplitterung der Komposition in Einzelepisoden bei gleichzeitiger Wahrung ihrer Einheit zu werten.¹⁶ Traditionelle antike Literaturgattungen werden gleichsam seziiert und in ihre Grundbestandteile zerlegt, sie werden in veränderte Kontexte gesetzt und erhalten neue Bedeutungsebenen zugewiesen. Klassische Gattungsgrenzen verschwimmen, die so entstehenden Bruchstellen im narrativen Erzählfluss sind Reflexionsflächen für das Verhältnis zwischen der spätantiken Dichtung zu ihren klassischen und hellenistischen Vorläuferinnen. Die Poetik der Fragmentierung kann dabei auch innerhalb der Erzählung selbst zum Thema gemacht werden. So sind Dionysos' Affinität zu Regellosigkeit sowie seine Unvereinbarkeit mit den Idealen des homerischen Epos auf metapoetischer Ebene ebenso als Spiegel nonnianisch-spätantiker Dichtungsprinzipien anzusehen wie die Zerstückelung des Dionysos-Zagreus durch die Titanen.¹⁷ Der Eindruck der Fragmentierung und Episodenhaftigkeit wird insbesondere durch die Integration unepischer Genera ins spätantike Epos erreicht:¹⁸ Rhetorische Gattungen wie Synkrisis, Enkomion, Ekphrasis und Ethopoiie finden dabei ebenso Eingang in die Dichtung wie biographisch-prosopographische Tendenzen.¹⁹ Vers-Enkomien auf Zeitgenossen mögen für Nonnos'

¹⁴ Vgl. Döpp (1988) 28, 44 f.; Ware (2012) 11.

¹⁵ Ware (2012) 31; vgl. auch Hadjittofi (2008) 118: „Nonnus keeps rearranging ‚old‘ meanings and cultural materials into new patterns, and although he is different from the *bricoleur* in that there is a design behind his creation (outlined in the prologue), as in bricolage the relation between the various elements (or clichés) is the main *locus* where meaning is created.“

¹⁶ Vgl. Marrou (1937) 25: „[...] que le texte se soit présenté à l'esprit et à la réflexion non dans sa masse, dans son organisme, mais dans la série successive de ses éléments. On lisait Virgile non comme on contemple de haut un vaste paysage, mais comme on admire un collier de perles tenue entre les doigts, examinant chaque grain l'un après l'autre pour sa beauté propre“; vgl. auch Roberts (1989) 55: „It was as though texts were put under a microscope, magnifying the constituent parts at the expense of the whole“; siehe auch Roberts (1985) 64 f., 207.

¹⁷ Zur Thematik der Auflösung und Zerstückelung bei Claudian und Prudentius vgl. Malamud (1989) 47–78. – Der Neuplatonismus entwickelt eine eigene Theorie der Einheit eines literarischen Werkes, wonach dieses stets auf ein Handlungsziel, ein übergeordnetes, universelles Thema, hin ausgerichtet sein sollte, gleichzeitig aber auch ποικιλία nicht fehlen dürfe, vgl. Heath (1989) 124–133.

¹⁸ Zur Verarbeitung verschiedener Genera in der spätantiken Dichtung siehe Charlet (1988) 77 f.; Döpp (1988) 30–41; Picard (1990) 268; Ware (2012) 32–34; zur Verquickung der Genera bei Claudian siehe Müller G. M. (2011) 393–406; zu den Genera bei Ausonius vgl. Consolino (2003).

¹⁹ Vgl. Charlet (1988) 75; Ware (2012) 40.

Lob des Ampelos, des Weines und des Dionysos ebenso Pate gestanden haben wie hellenistische Götterhymnen.²⁰

Die Mélange unterschiedlicher Genera in ein und demselben Werk ist auch für die lateinische Dichtung der Spätantike signifikant:²¹ Dracontius' Bibeldichtung *De laudibus Dei* entzieht sich ob der Synthese unterschiedlichster Gattungen – Enkomion, Götterhymnus, Epos, Lyrik und Rhetorik – einer eindeutigen Kategorisierung.²² Und selbst Dichtungen, die ihre Gattungszugehörigkeit deklarieren, integrieren eine Vielzahl genusfremder Motive und Techniken. So bieten etwa die Panegyriken des Sidonius Apollinaris ein breites Spektrum an unterschiedlichen literarischen Elementen: Die Panegyrik auf Avitus, den römischen Kaiser der Jahre 455 – 456 n. Chr., beginnt auf metapoetischer Ebene mit der Anrufung Apolls und der Musen (Sidon. *carm.* 7,1–16) und setzt auf kosmischer Ebene mit einer Götterversammlung sowie mit der geographischen Vermessung des römischen Imperiums in Gestalt eines Flusskatalogs fort (Sidon. *carm.* 7,17–44); in einer Prosopopöie der Roma bietet der Dichter dem Leser eine *tour de force* durch die römische Geschichte (Sidon. *carm.* 7,45–122), außerdem lässt er Jupiter in einer Replik auf die Roma-Rede das Fatum als ein über allen Dingen stehendes göttliches Prinzip präsentieren (Sidon. *carm.* 7,123–138); und immer noch vor dem Beginn der eigentlichen Biographie des Avitus, die mit der Nennung seiner Vorfahren, seiner Erlebnisse in der Jugend, seines militärischen, politischen und diplomatischen Wirkens dem traditionellen Enkomion-Schema entspricht (Sidon. *carm.* 7,153–602), findet sich ein Elogium auf die Auvergne, Heimat des Avitus und Wirkungsstätte des Sidonius in seiner Funktion als Bischof von Clermont-Ferrand (Sidon. *carm.* 7,139–152).

Die poetischen Techniken und Stilprinzipien spätantiken Dichtens weisen zudem zahlreiche Ähnlichkeiten und Entsprechungen mit den hellenistischen auf:²³ In beiden Fällen legen die Dichter ihren Schwerpunkt darauf, an vorhandene Traditionen anzuknüpfen. Hier wie dort stehen die Liebe zum Deskriptiven, wörtliche Übernahmen, Entlehnungen von Themen, Motiven und Rahmenhandlungen im Mittelpunkt ebenso

20 Zur Verarbeitung unterschiedlicher Genera in der Ampelos-Episode siehe Kap. 6.

21 Eine Debatte über die Gesetzmäßigkeiten lateinischer Poesie der Spätantike findet sich in Döpp (1988); Roberts (1989); Roberts (2007); Vergleichbares formuliert für die spätantike griechische und byzantinische Literatur Sergej Averincev in der russischen Originalausgabe *Poëtika rannevizantijskoj literatury* von 1977 sowie in der 1988 unter dem Titel *L'anima e lo specchio* veröffentlichten italienischen Übersetzung, vgl. Averincev (1988); zu den ästhetischen Normen spätantiker Dichtung siehe auch Connor (1993) 257f.; Agosti (2004–2005); Agosti (2006).

22 Vgl. De Gaetano (2009) 243, vgl. auch 124f.

23 Siehe Kap. 5.3. – Zu den genannten Charakteristika hellenistischer Dichtung am Beispiel von Kallimachos und Ovid siehe van Tress (2004) 105–110, 120, 168, 180f., 189; zu hellenistischen Merkmalen der spätantiken Dichtung vgl. Charlet (1988); Döpp (1988) 35. Zur hellenistischen Formensprache in den Gedichten des Dracontius vgl. De Gaetano (2009) 123: „Se infatti alcuni elementi (i preziosismi stilistici, l'amore per i particolari scabrosi o patetici, lo sviluppo romanzesco delle vicende con attenzione agli aspetti psicologici e intimistici, la forte caratterizzazione retorico-scolastica di tutti i carmi) richiamano la poesia ellenistica [...]“

wie neue Kombinationen und narrative Innovationen, die eine Auflösung traditioneller Formensprachen bewirken und überkommene Lesegewohnheiten infrage stellen. Modifikationen von Mythen spielen mit der Erwartungshaltung des Publikums und machen das Kunstprodukt Dichtung als solches sichtbar. Die Mischung literarischer Genera problematisiert die Gattungsthematik und lässt Altes in neuem Licht erscheinen; durch die Auseinandersetzung der Dichtung mit sich selbst, ihren Motiven, Techniken und sprachlich-stilistischen Gestaltungsmitteln, werden bestehende Gattungsnormen hinterfragt und um neue, unkonventionelle Aspekte erweitert. Was charakteristisch für Ovid ist, darf auch als Grundprinzip nonnianisch-spätantiken Dichtens gelten: „[...] the poet borrowed, and changed freely from many different sources and genres in order to create his own tales.“²⁴ Ferner wurden auch Besonderheiten der hellenistischen Dichtung wie etwa die Tendenz zu Überzeichnung und gesteigertem Ausdruck, zu scharfen Kontrasten und Plastizität ähnlich wie bei Nonnos als barock titulierte.²⁵ Wenn in der Spätantike im Bereich der Rhetorik von Zweiter oder gar Dritter Sophistik die Rede ist,²⁶ so darf in der Dichtung mit Recht von einem Zweiten Hellenismus gesprochen werden.²⁷

Die Auseinandersetzung mit mythischen *exempla* und epischen Topoi dokumentiert das gesteigerte Interesse an der literarischen Vergangenheit,²⁸ die poetisch-historische Reflexion knüpft an vergangene Jahrhunderte an und versetzt diese durch besonders gelehrte Anspielungen in die spätantike Gegenwart.²⁹ Aufgrund ihrer profunden sprachlichen und rhetorischen Bildung gehen auch die griechischen Kirchenväter frei und kreativ mit paganen Mythen um und passen diese in den jeweiligen christlichen Kontext ein. So arbeitet etwa Gregor von Nazianz in seine 39. Rede *Eiς τὰ ἄγια Φῶτα* anlässlich des christlichen Theophanie-Festes einen umfangreichen Katalog heidnischer Götter und Heroen ein, die gleichsam als negative Kontrastbilder zum eigentlichen Anlass des Festes, der Taufe Jesu, dienen. Unter den genannten Gottheiten befindet sich auch Dionysos: Οὐδὲ Διόνυσος ταῦτα, καὶ μηρός, ὠδίνων ἀτελὲς κῆμα, ὥσπερ ἄλλο τι κεφαλὴ πρότερον· καὶ Θεὸς ἀνδρόγυνος, καὶ χορὸς

²⁴ Van Tress (2004) 159.

²⁵ Vgl. Hughes Fowler (1989) 32–43. – Neben Nonnos werden auch andere spätantike Autoren mit dem Prädikat barock versehen, vgl. Connor (1993) 242 über Claudius Claudianus: „the full-blown baroque of his description“; zu Apuleius vgl. Picard (1990) 266–273.

²⁶ Zur Rhetorik in der Spätantike und im frühen Byzanz sowie zur Dritten Sophistik siehe Kustas (1971); Agosti (2006) 35 Anm. 1 mit weiterführenden Literaturangaben; Fowler R. (2014).

²⁷ Von einer klassizistischen Rückbesinnung der Spätantike auf frühere Phasen der Literatur spricht Connor (1993) 257 f.; vgl. auch Brown (1980) 22 f.: „To the Late Antique world, the classical tradition was not what it has become for us, a distant ideal that could be ‚revived‘ or imitated at will: it was simply the only tradition that was known to work“; siehe außerdem Ševčenko (1980).

²⁸ Vgl. Basson (1996) 276: „By virtue of their class and education, many late antique poets and writers were imbued with a deep reverence for the past and its literary forms, yet in response to the changes that were shaking their world, they were often compelled to venture into uncharted areas, to pioneer new possibilities, and to traverse existing boundaries“; Kaldellis (2007) 173–180; Ware (2012) 43–45.

²⁹ Vgl. Döpp (1988) 27.

μεθύντων, καὶ στρατὸς ἔκλυτος, καὶ Θηβαίων ἄνοια τοῦτον τιμῶσα, καὶ Σεμέλης κεραυνὸς προσκυνούμενος (Gr. Naz. or. 39,4). Die an dieser Stelle vorherrschende polemisierende Funktion des Mythos weicht anderswo im Werk Gregors einer durchaus positiven Einstellung gegenüber paganen Traditionen, die Christen als Bildungsgrundlage empfohlen werden (vgl. Gr. Naz. *carm.* 2. 2 [poem.], 4 und 6).³⁰ Die Rezeption antiker Mythen operiert mit der Kommunikationslinie zwischen Autor und Leser.³¹ Im Spiel mit dem gebildeten spätantiken Publikum wird – je nach Textsorte und Anlass – der pagane Mythos entweder als negative Antithese christlichen Inhalten gegenübergestellt, oder ist, nun jeglicher religiöser Bedeutung entledigt, als bloßes stilistisches Ornament und literarisches Versatzstück für die Angehörigen der Bildungselite, ungeachtet ihrer eigenen Konfession, frei zur Rezeption.³²

Visualität und Bildhaftigkeit

In seinem für das Verständnis der spätantiken Dichtung wegweisenden Buch bringt Michael Roberts einen wesentlichen Aspekt der poetischen Ästhetik dieser Zeit auf den Punkt: „The elements of a text were understood chromatically, described as multi-colored flowers or jewels. The art of the poet was akin to that of the jeweler – to manipulate brilliant pieces [...] and to throw them into relief by effects of contrast and juxtaposition. The poet strives for an impression equivalent to that of a flower-covered meadow in spring.“³³ Die Vorliebe der Kaiserzeit für alles Bildhafte spiegelt sich in der Korrelation von Verbalem und Visuellem in der spätantiken Dichtung wider.³⁴ Gianfranco Agosti spricht von einer regelrechten „spettacolarizzazione“, einem „mondo visuale“³⁵ und einer Ästhetik der Digression.³⁶

Ein spätantikes Stück Dichtung ist nicht nur auf der sprachlichen Mikroebene, sondern auch in seiner narrativen Anlage im Großen mit zeitgenössischen Mosaiken vergleichbar.³⁷ Wie in der Mosaikkunst gruppieren sich verschiedene, in sich geschlossene Einzelszenen um eine zentrale Figur oder um ein Leitthema. Gleichsam wie durch eine Themenausstellung geleitet der Dichter den Rezipienten von einer Szene zur nächsten, das Lesen eines Textes ist gleichzusetzen mit dem Betrachten eines

30 Zum Umgang mit paganen Mythen und biblischen *exempla* durch Gregor von Nazianz vgl. Pyykkö (1991) und Demoen (1996); zu Nonnos und Gregor siehe Haidacher (1949) 76–80; D’Ippolito (1994).

31 Zur Kommunikation spätantiker Dichtung mit dem Publikum vgl. Malamud (1989) 38.

32 Vgl. Döpp (1988) 29, 33f.; Kaldellis (2007) 178: „A professor could mock the Greek gods in a Christian oration and then describe the luxurious beauty of Aphrodite to show off his skill in an ekphrasis.“

33 Roberts (1989) 55.

34 Vgl. Roberts (1985) 205f.; Francis (2009) 290.

35 Agosti (2004–2005) 352; vgl. auch Agosti (2014).

36 Vgl. Agosti (1995); Charlet (1997) 495: „[...] denn die spätantike Dichtung ist eine visuelle Kunst, sie *stellt dar* im Spiel der Lichter und Farben [...]“

37 Vgl. Roberts (1989) 66–121; Agosti (2004–2005) 355f.; Ware (2012) 34–36.

Bildes.³⁸ Michael Roberts exemplifiziert diese Beobachtungen an ausgewählten Beispielen der Mosaikkunst, etwa an einer Jagdszene aus Antiochia aus der Mitte des 5. Jhs. n. Chr.³⁹ Die verschiedenen Szenen gruppieren sich in konzentrischen Kreisen um die zentrale Büste der Personifikation der Megalopsychia, die Einzelszenen fügen sich durch das gemeinsame Thema Jagd zu einem thematischen und kompositionellen Ganzen.⁴⁰

Mit der Aufgliederung in Einzelbilder und -episoden verfolgen spätantike Dichter und bildende Künstler eine Art Patchwork-Technik,⁴¹ die unterschiedliche Mythen um ein gemeinsames Oberthema gruppiert. Bildhaftigkeit im Ausdruck findet sich in sämtlichen poetischen Genera, in ihrer reinsten Form als selbstständige Literaturgattung, der Ekphrasis, erfreut sie sich größter Beliebtheit. Als Beispiel sei ein Gedicht des Sidonius Apollinaris genannt, eine literarische Ekphrasis auf das private Domizil des Pontius Leontius, eines lokalen Gönners und Kunstmäzens in Aquitanien, mit Beschreibungen der Götter Bacchus, Apollon und ihrer Gefolgschaften sowie dem architektonischen Gesamtensemble der Residenz (Sidon. *epist.* [*carm.* 22] 6): In dem Begleitbrief an Pontius Leontius rechtfertigt Sidonius die Kategorisierung seines Gedichts als Epigramm, obwohl dessen Umfang diesem literarischen Genus eigentlich nicht entspreche. Auch hier manifestiert sich die in der Spätantike geläufige Auseinandersetzung mit den Gattungsdefinitionen; Ekphrasen sind dabei nie bloß Ornament, sondern stets Handlungsträger und beziehen den Leser als aktiven Part bei der Rezeption der Dichtung mit ein.⁴²

Die gesteigerte Bildhaftigkeit wird auch in Arbeiten zu Nonnos hervorgehoben, das nonnianische Epos wird als „tapiz multicolor“⁴³, als „un complejo mosaico tardío o una tela copta“⁴⁴, „epic tableau“⁴⁵ und „frozen artistic image“⁴⁶ charakterisiert. Ebenso wird die Mosaikhaftigkeit in der Komposition der *Dionysiaka* wiederholt festgehalten: „Nonnian actions are not casually connected (*propter hoc*), but are, in one of his own favorite terms, simply *geitones*, neighbors of one another, as in a tapestry or mosaic.“⁴⁷ Die narrative Funktion der Bilder-Sprache wird insbesondere in der Ampelos-Episode sichtbar, welche eine in sich geschlossene, narrative Einheit innerhalb der *Dionysiaka* bildet und sich gleichzeitig auch selbst aus kleineren Erzähleinheiten konstituiert.⁴⁸ Der bedeutende Stellenwert, den die Bildhaftigkeit in der Poesie des Nonnos einnimmt, wird insbesondere aus einer Stelle in Buch 12 kenntlich:

38 Vgl. Malamud (1989) 40.

39 Vgl. Roberts (1989) 82 Abb. 4.

40 Vgl. Cimok (2000) 251–275.

41 Vgl. Veyne (2009) 44.

42 Vgl. Malamud (1989) 57.

43 García-Gasco (2010) 3.

44 Hernández de la Fuente (2008) 209.

45 Ware (2012) 36.

46 Ware (2012) 39.

47 Braden (1974) 863; vgl. außerdem Keydell (1936) 910; Vian (1976) 90; Shorrock (2001) 17–23.

48 Siehe die Zusammenstellung der Einzelszenen der Ampelos-Episode auf S. 199 f.

Auf einer der Ampelos-Handlung übergeordneten Ebene schreitet die Herbsthore im Palast des Helios die vier Tafeln der Harmonia ab, um Informationen über den Verbleib der Weinrebe zu erlangen. Die Szene darf als metapoetischer Spiegel der Prinzipien nonnianischen und spätantiken Dichtens verstanden werden; so wie die Hore von einer Bildtafel zur nächsten flaniert, bekommt der Rezipient spätantiker Dichtung einen Mythos präsentiert, der sich in Einzelszenen aufgliedert, welche über zahlreiche sprachliche und thematische Entsprechungen sowohl untereinander als auch in Bezug auf den Haupt-Mythos korrelieren. Nonnos' bilderreiche Sprache verdichtet sich in der Horen-Szene zu einer Bilderschau, die selbst zum Hauptthema der Dichtung wird.

Der Umgang mit der Zeit und ihre Personifikationen

Die narrative Kategorie Zeit ist in spätantiken literarischen Werken meist nicht mit antik-heidnischem Maßstab zu messen. Die Auffassung von Zeit als linear-chronologischem Kontinuum tritt hinter eine allenthalben zu beobachtende Tendenz zur Atemporalität zurück,⁴⁹ ein Phänomen, das nicht nur in der Literatur, sondern auch in zahlreichen Bereichen der spätantiken Kultur und Gesellschaft begegnet. So verstand sich etwa das spätantike Kaisertum als permanente Erneuerung und Restauration, der Herrscher nicht als gegenwärtiger, sondern als ein zeitloser und dauerhafter;⁵⁰ epigraphische Zeugnisse, wie sie auch Nonnos mit den Tafeln der Harmonia in der Ampelos-Episode entwirft, werden keineswegs als Dokumente einer weit zurückliegenden Ära aufgefasst, sondern als etwas Gegenwärtiges und gleichzeitig Zukunftsweisendes.⁵¹ Die chronologischen Unstimmigkeiten in literarischen Werken wie den *Dionysiaka* oder auch in Produkten der spätantiken bildenden Kunst bilden ein immerwährendes, transtemporales⁵² Zeitkontinuum ab, das mit der Vorstellung der zyklischen Wiederkehr von Persönlichkeiten, Themen und Grundprinzipien operiert.⁵³

Die Zeitlosigkeit wird innerhalb der *Dionysiaka* in der Erzählung um die Genese des Weines augenscheinlich, die von Zeus im 7. Buch angekündigt, in der Gestalt des Ampelos verkörpert und schließlich – nach zahlreichen subtilen Anspielungen auf die neue Pflanze – am Ende des 12. Buches realisiert wird. Die narrative Technik von Ankündigung und Ausführung in Gestalt von Omina und Prophezeiungen trägt soteriologische Züge, die insbesondere auch für das spätantike Christentum Relevanz zeigen, das die Universalität, zeitlose Absolutheit und Wahrheit ihres Gottes durch christliche Prophetien und pagane *exempla* herausarbeiten will.⁵⁴ Bei der Vereinigung

⁴⁹ Vgl. Springer (1988) 96–100; Gutteridge (2006); siehe auch S. 210f.

⁵⁰ Vgl. Gutteridge (2006) 578.

⁵¹ Vgl. Gutteridge (2006) 585f.

⁵² Vgl. Gutteridge (2006) 587: „transtemporal significance“.

⁵³ Vgl. Malamud (1989) 111; Gutteridge (2006) 588–590; Ware (2012) 101–116.

⁵⁴ Vgl. Roberts (1985) 180f.; Kennedy (1999) 138, 140f.; Gutteridge (2006) 587; Spira (2007). – Die Atemporalität des christlichen Gottes thematisiert auch Dracontius: [...] *tu temporis expers. / Numquid*

von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer Erzählung handelt es sich nicht etwa um ein christliches Spezifikum, heidnische Werke wie die *Dionysiaka* oder die Dichtungen des Claudius Claudianus arbeiten gleichfalls mit Vorverweisen durch Omina.⁵⁵ Der spätantike Dichter, sei er nun Christ oder Heide, wird zum Propheten.⁵⁶

Das Konzept der periodischen Wiederkehr findet sich auch in Personifikationen der Zeit wieder.⁵⁷ Schon Ovid zeigt in den *Metamorphosen* die Horen im Palast des Helios, den Herbst mit Trauben als Attribut (Ov. *met.* 2,25–30), und auch bei Claudian tritt ähnlich wie in den *Dionysiaka* Aion als Ordner des Zeit- und Weltgeschehens auf.⁵⁸ Zum gemeinsamen Repertoire der Spätantike sind zudem Personifikationen von abstrakten Begriffen zu rechnen, wie sie etwa Ate und Atropos in der Ampelos-Episode darstellen.⁵⁹ Der Auftritt der Moire Atropos im 12. Buch der *Dionysiaka* ist in seiner Art außergewöhnlich, jedoch nicht gänzlich beispiellos; in einem Epithalamium des Sidonius Apollinaris (Sidon. *carm.* 15,200) wird Atropos namentlich genannt, und bei Quintus Smyrnaeus kommt der Aisa/Moira insofern eine bedeutende Rolle zu, als sie – ähnlich wie Aion in den *Dionysiaka* – über Zeus und den anderen Göttern steht.⁶⁰ Auch in den Dichtungen des Dracontius nehmen die *fata* eine alles überragende und bestimmende Rolle an.⁶¹ Personifikationen als handelnde Figuren in einer Erzählung haben in Prudentius' *Psychomachia*, dem Kampf der Tugenden gegen die Laster, ein prominentes Beispiel, in dem insgesamt sechs Paare und eine Trias in einem „Seelenkampf“ miteinander ringen. Die Popularität der Moiren ist auch in der spätantiken bildenden Kunst zu beobachten, etwa in einer Darstellung der Schicksalsgöttinnen, von denen jeweils eine verunglückte mythische Figuren (Phaethon, Daidalos und Ikaros, Meleager) beklagt und deren Schicksal durch Vorlesen eines Schriftstückes verkündet.⁶² Beide künstlerischen Medien, Bild und Text, schöpfen aus demselben Formenrepertoire und bringen dieselben Techniken zur Anwendung. Der Auftritt der Atropos und der Horen in der Ampelos-Episode ist im Lichte dieser ästhetischen Stilprinzipien der Spätantike zu lesen, die für Literatur und bildende Kunst gleichermaßen Gültigkeit haben.

habes, Deus, ante tuum vel post cadit in te? (Drac. *laud. dei* 3,739f.). – Ein vergleichbares Konzept von Zeitlichkeit wendet Nonnos in der *Paraphrase* an: In Nonn. *P.* 13,1–16 dient die Zeitangabe des Pessach-Festes als Vorankündigung der Auferstehung Jesu, vgl. Greco (2004) 15–17.

55 Zu Claudian vgl. Ware (2012) 52.

56 Vgl. Roberts (1985) 179f.: „The poet now speaks as a *praedicator* rather than a *narrator*.“

57 Personifikationen von abstrakten Begriffen jeglicher Art erfreuen sich auch in der spätantiken Kunst großer Beliebtheit, was die zahlreichen Werke der Mosaikkunst, z. B. die verschiedenen Personifikationen auf antiochenischen Mosaiken, belegen, vgl. Cimok (2000) 232–237, 251f.

58 Vgl. Ware (2012) 102f., 115f.

59 Vgl. Ware (2012) 49.

60 Vgl. Maciver (2012) 114–122.

61 Vgl. De Gaetano (2009) 149–157.

62 Vgl. Giannoulis (2010) Tafel 10 Abb. 26 und 17, Tafel 11 Abb. 29.

Kosmologie und Metapoetik

Personifikationen des Kosmos wie Helios, die Horen und die Schicksalsgöttinnen dienen als ordnende Kompositionselemente und als Rahmen für den oftmals verwickelten Gang der Handlung. In enger Verbindung damit steht der starke Kontrast zwischen Ordnung und Chaos, Licht und Dunkel, Gut und Böse, den die spätantike Ästhetik favorisiert.⁶³ Nicht nur die bei Prudentius gegeneinander kämpfenden Tugenden, sondern auch andere Gottheiten und göttliche Prinzipien werden in Dichtungen der Spätantike zu Sinnbildern narrativer Gliederung, so etwa Apollo und Iustitia, die Frieden und ein Goldenes Zeitalter repräsentieren,⁶⁴ oder analog dazu Dike in den *Dionysiaka*, welche die neue dionysische Ära einläutet. Diese kosmologische Dimension ist nicht nur wesentliches Strukturelement spätantiker Dichtungen, sondern bietet dem Autor auch Gelegenheit zur Reflexion seiner Erzählung auf übergeordneter Ebene.⁶⁵ Von den mythischen Gegenpaaren, die Nonnos in den *Dionysiaka* aufeinandertreffen lässt – Zeus und Typhon, Zagreus und die Titanen, Dionysos und Deriades –, tragen letztlich niemals die Usurpatoren, sondern stets die rechtmäßigen Machthaber den Sieg davon, die von den höheren kosmischen Mächten festgesetzte Ordnung wird so wiederhergestellt.

In enger Verbindung mit derartigen narrativen Dispositionen steht die Auseinandersetzung des spätantiken Dichters mit seinen Vorgängern. Die Reflexion langjähriger Traditionen antiken Literaturschaffens, die Wiederaufnahme und Neuinterpretation von Topoi und Figurentypen sind ebenso Teil dieses künstlerischen Dialogs mit der Vergangenheit wie die Mischung von Gattungen und die Tendenz zum enzyklopädischen Sammeln von Wissen und kulturellen Erfahrungswerten. Das Abgleichen von überkommenen und neuartigen poetischen Darstellungsformen ist Teil des agonalen Prinzips und der obligaten Selbstreflexion des spätantiken Literaten. Viele der in den *Dionysiaka* anzutreffenden Szenen zeigen auch metapoetische Relevanz wie etwa die Konfrontation zwischen Zeus und Typhon, welche gleichzeitig auch eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Dichtens ist.

Griechische Dichtung hat von Homer bis in die römische Kaiserzeit eine lange Wegstrecke hinter sich gelegt, als deren End- und Kumulationspunkt die *Dionysiaka* sämtliche literarische Ausdrucksformen antiker Gräzität durch die vorgenommenen Innovationen für kommende Dichtergenerationen festhalten und fruchtbar machen.

⁶³ Vgl. Ware (2012) 50f., 117–170 über Claudian, bes. 124: „The tension and balance between good and evil, *furor* and *concordia*, Heaven and Hell, pervade the poem.“

⁶⁴ Vgl. Ware (2012) 201.

⁶⁵ Vgl. Malamud (1989) 72–75; Ware (2012) 128–134; zur Kosmologie in der Ampelos-Episode vgl. Kap. 7.3.

8.2 Das soziokulturelle Umfeld

Von Identität und Religion – Die hellenische Bildungselite

Die Anerkennung der *Dionysiaka* und anderer dichterischer Werke der Spätantike als autonome literarische Produkte wurde mit dem Aufblühen der Spätantike-Forschung ab der zweiten Hälfte des 20. Jhs. vorbereitet und eingeläutet. Literarisches Wirken wie das des Nonnos wird seitdem dem soziokulturellen Umfeld der spätantiken Bildungsschicht des östlichen Mittelmeerraums unterstellt, die eine erschöpfende Ausbildung in den Bereichen der griechischen Grammatik, Literatur und Rhetorik genoss und sich als Erbin der hellenischen Kultur verstand: „It is the idea of a community of men educated in the rhetorical tradition, a community not of birth nor of wealth but of education. Associated with it are the moral virtues of humanity and pity, and the duty of mutual help between members. [...] Thus the Hellenes formed an ideal community which bore some resemblance to the Christian church.“⁶⁶ Die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe der Hellenen ist nicht etwa durch Ethnie oder Konfession bedingt, sondern vielmehr durch die Teilhabe an einem konservativen Bildungsprogramm, das durch eine bemerkenswerte Langlebigkeit und Permanenz mythischer, historischer und literarischer Traditionen geprägt ist.⁶⁷ Ausdrucksmedien dieses Selbstverständnisses sind die Literatur und die bildende Kunst, die das antike Griechenland in die Spätantike versetzen und mit den veränderten kulturellen Gegebenheiten des zeitgenössischen Kontexts verschmelzen.⁶⁸ Dabei handelt es sich nicht um eine Renaissance der klassischen Antike, sondern um die kontinuierliche Weiterführung des heidnischen Bildungsgutes.

Prägend für die hellenische Bildungselite ist der kontinuierliche Austausch zwischen Heiden- und Christentum, sie definiert sich über den gemeinsamen Bildungshintergrund, die παιδεία, und nicht etwa über die Zugehörigkeit zu einer bestimmten religiösen Konfession.⁶⁹ Die Teilhabe an der klassischen Literatur und dem kulturellen Formenschatz vergangener Jahrhunderte legt die Basis für eine „koiné of Mediterranean religious experience“⁷⁰, für eine heidnisch-christliche „biculturalité“⁷¹, die das säkulare Geistesleben des 5. Jhs. n. Chr. nachhaltig prägt. Antike Mythen, konven-

⁶⁶ Liebeschuetz (1972) 16; vgl. auch Brown (1992) 35–70; Agosti (2014a) 298 f.

⁶⁷ Vgl. Swain (1996); Liebeschuetz (2001) 223 f.; Whitmarsh (2001); Cameron Alan (2004) 344–349; Johnson A. (2013) 3, 1–9 zur Definition der Termini Ἕλληνας, ἐλληνίζειν und ἑλληνισμός.

⁶⁸ Vgl. Whitmarsh (2001a) 273: „The extant literature of the period was in this day the fundamental vehicle of self-definition for the urban elites of the eastern Empire“, und 305: „[...] cultural identity as manifested in literature is inseparable from literary strategy.“

⁶⁹ Zur Interaktion von Heiden- und Christentum in der Spätantike vgl. Downey (1963) 195–198; Fuhrmann (1967) 72, 76; Fontaine (1982); Liebeschuetz (1990) 150, 250 f.; Trombley (1995) Bd. 1, 188–245 und Bd. 2, 1–20, 52–73; Brown (1998) 24–27, 58 f.; Salzman (2008); Cameron Alan (2011) 7 f.; Cameron Averil (2012) 72–75.

⁷⁰ Brown (1978) 97.

⁷¹ Fournet (2003) 521.

tionelle Formensprachen und literarische Autoritäten dienen im Sinne einer gemeinsamen Erinnerungskultur als „vehicles for remembrance“⁷² und formen das Selbstverständnis der spätantiken Hellenen. Dabei entbehren mythisch-religiöse Themen jeglicher religiöser Bedeutung, das gelehrte literarische Spiel mit dem Vermächtnis Griechenlands steht im Mittelpunkt eines gebildeten Dialogs innerhalb dieses gesellschaftlichen Netzwerks. Die heidnischen Götter sind nicht mehr in ausschließlich religiösem Zusammenhang zu sehen, sondern werden zu Dekorationsmotiven, zu willkommenen Versatzstücken der bildenden Kunst und Literatur, die von allen Angehörigen der Bildungselite als Embleme hellenischer Kultur dechiffriert werden können.⁷³

In ebendiesem soziokulturellen Kontext sind auch die *Dionysiaka* einzuordnen. Klassische Autoren wie Homer, Pindar oder Kallimachos sowie die Beherrschung sämtlicher literarischer Konventionen bilden das Fundament für die eigene innovative Schaffenskraft des Dichters. Sein Zielpublikum ist ebendiese hellenische Oberschicht des Ostens, die aufgrund ihres Bildungsweges mit der griechischen Vergangenheit aufs Engste vertraut ist.⁷⁴

Von der Peripherie ins Zentrum – Hellenen in Ägypten

Auch Ägypten, die Heimat des Nonnos, war in der Spätantike ein Zentrum dieser hellenischen, über ihre in hohem Maße konservative παιδεία definierten Kultur.⁷⁵ Die Griechen des östlichen Mittelmeerraums erhalten ihre höhere Bildung in regionalen und überregionalen städtischen Zentren wie Panopolis, Alexandria oder Beirut. Die über Jahrhunderte tonangebende Stadt Athen verliert zunehmend ihre Funktion als identifikationsstiftender Kreuzungspunkt, das kulturelle Kerngebiet der Hellenen verlagert sich in periphere Gebiete des römischen Reiches. Die einschneidenden politischen Veränderungen in der Spätantike, die Ablösung Roms als Hauptstadt durch eine Vielzahl an Verwaltungszentren, gehen mit der geographischen Neuorientierung ihrer Bewohner einher.⁷⁶ Für die Hellenen des Ostens zieht die Verlagerung des kulturellen Mittelpunkts weg von Athen und dem griechischen Mutterland hin in die Städte des Ostens einen Perspektivenwechsel nach sich. Mit Griechisch als ihrer Muttersprache und ihrem Bildungshintergrund verstehen sie sich selbst als Repräsentanten eines neuen, alten Hellenentums; sie führen ihre Existenz auf das klassische Athen zurück und setzen sich mit ihren Vorgängern literarisch auseinander, definieren sich gleichzeitig aber auch durch spezifisch spätantike Komponenten. Literarische

72 Koortbojian (1995) 114.

73 Vgl. Haas (2004) 217, 229.

74 Vgl. Liebeschuetz (2001) 234; Frangoulis (2000) 150: „[...] un morceau littéraire composé à partir de sources diverses pour un lecteur érudit.“

75 Vgl. Swain (1996) 65–100; Bingen (2007) 242–248; Benaissa (2012) 526–535.

76 Vgl. Brown (1995) 66f.; Chuvin (1994); Ware (2012) 67f.

Werke des 5. Jhs. n. Chr. sind nicht ausschließlich retrospektive Hinwendungen zur klassischen Antike, sondern stets auch eine Positionierung der philhellenischen Elite in einer Welt, in der das Christentum sich bereits etabliert hat. Die Inhalte der paganen Antike, die von dieser Elite übernommen werden, sind völlig ungeachtet der Glaubenszugehörigkeit des Einzelnen eine kulturelle Kennmarke, die von den Theologen nicht mehr angefeindet werden muss, da sie bereits einer mythischen Vergangenheit zuzurechnen und frei für literarische Nutzung ist.

Mythen und Orte der Erinnerung

Die Orientierung an der klassischen griechischen Kultur wird in den *Dionysiaka* insbesondere an solchen Stellen kenntlich, wo griechische Orte und Mythen in die unmittelbare Erzählebene mit einbezogen werden.⁷⁷ Die Ampelos-Episode selbst rekurriert in Nonn. *D.* 12,147–153 auf eine für das klassische Griechenland charakteristische Institution: die attische Tragödie.⁷⁸ Der Vorausblick auf die zu Ehren des Dionysos dargebrachten kultischen Darbietungen mit Musik- und Tanzbegleitung, den Nonnos im Zusammenhang mit der Prophezeiung von Ampelos' glanzvoller Zukunft gewährt, geschieht von einer altehrwürdigen, mythischen Urzeit aus, ein fester Bestandteil des kulturellen Selbstverständnisses der Hellenen in klassischer Zeit wird im geschilderten Mythos vorweggenommen. Die Tatsache, dass es sich bei den *Dionysiaka* um ein Werk der spätantiken römischen Kaiserzeit handelt, spricht dem geschilderten Festakt für den Weingott eine universelle und diachrone Relevanz zu: Der Dichter konstruiert eine direkte Verbindungslinie von den Anfängen des heidnischen Mythos über kulturgeschichtliche Realitäten des 5. Jhs. v. Chr. bis in seine eigene Zeit. Die griechische Oberschicht im spätantiken Ägypten des 5. Jhs. n. Chr. versteht sich als Träger dieser mehr als ein Jahrtausend alten kulturellen Traditionen, als Fortschreiber hellenischer Geschichte und Literatur.

An zahlreichen weiteren Stellen in den *Dionysiaka* greift Nonnos auf Elemente der klassischen griechischen Kultur zurück. Innerhalb der größtmöglichen geographisch-topographischen Ausdehnung, die das Epos bietet, fokussiert der Dichter seine Erzählung auch auf Landschaften, Landmarken und Örtlichkeiten, die er zu Schauplätzen des Geschehens macht. Eine solche Landschaft ist Griechenland, das durch seine Geschichte und die in ihm angesiedelten Mythen kulturell vorbelastet ist. Hellas ist für Nonnos das Stammland der Mythen (μυθοτόκον πλεόν Ἑλλάδα [Nonn. *D.* 1,385]) und wird in enge Verbindung zu Dionysos gebracht (Διὸς δέ μιν Ἑλλάδι φήμη / ἔμμενα ἔπλασε μῦθος, „Dass er [sc. Dionysos] von Zeus abstammt, ist ein Mythos der grie-

⁷⁷ Vgl. Hadjittofi (2011) 31: „In many ways the *Dionysiaca* is a celebration of Greek culture.“

⁷⁸ Vgl. dazu S. 147–150.

chischen Sage“ [20,207 f.]).⁷⁹ Die Bewohner Griechenlands werden als Πανέλληνες bezeichnet und somit als kulturelle Einheit aufgefasst (Nonn. *D.* 4,252). In den *Dionysiaka* werden mythische und historische Traditionen in Verbindung mit Griechenland sichtbar, das Mutterland der hellenischen Kultur ist gleichsam der Container für hellenischen Mythos und Geschichte.⁸⁰

Die Schule von Gaza und andere Erben des Nonnos

Ein weiterer Schauplatz dieser spätantiken Bildungsgesellschaft ist Gaza in Palästina, das noch im 6. Jh. n. Chr. die klassizistischen Tendenzen der spätantiken Literatur fortführt.⁸¹ Jüngste Untersuchungen zum Einfluss des Nonnos auf die Dichtungen der Schule von Gaza zeigen erste Ergebnisse und bieten zahlreiche Anknüpfungspunkte für weitere vielversprechende Forschungen im Bereich der Spätantike.⁸² Dabei wird nicht nur Nonnos' Sprache und Metrik etwa von Johannes von Gaza in kreativer Weise rezipiert, beide Seiten teilen die gleiche poetische Motiv- und Formensprache, wie sich auch anhand der Ampelos-Episode illustrieren lässt. Ein Leitthema und Schlüssel zum Verständnis der Bücher 10, 11 und 12 der *Dionysiaka* ist die allenthalben anzutreffende Vegetationsmotivik: Schon zu Beginn der Ampelos-Episode lassen die Horen anlässlich des Bades des Dionysos Rosen und Lilien sprießen (Nonn. *D.* 10,171 f.). Die Rose, Attribut der Liebesgöttin Aphrodite, unterstreicht Ampelos' Schönheit und nimmt die erotische Literatur in die Ampelos-Episode mit herein (Nonn. *D.* 10,190). Ebenfalls dieser Thematik ist der Kranz aus Narzissen und Hyazinthen zuzurechnen, den Eros als Zeichen der Verbundenheit von Dionysos und Ampelos flicht (Nonn. *D.* 10,336 – 338). Die Narzisse und die Hyazinthe greifen zugleich das Todesschicksal des Satyrn auf, der in dem folgenschweren Spiel mit dem Stier sein Leben verliert, unmittelbar vor dem Unglücksfall schmückt Ampelos das Tier mit frischen Blumen (δροσεροῖς πετάλοισι [Nonn. *D.* 11,175]), darunter Rosen (ρόδα φοινίσσοντα [176]), Lilien, Narzissen (καὶ κρίνα καὶ νάρκισσον [177]) und Anemonen (πορφύρουσαν ἀνεμώνην [178]). Nach dem Tod seines Liebblings streut Dionysos Rosen- und Anemonenblüten auf dessen Leichnam (καὶ ρόδα καὶ κρίνα [Nonn. *D.* 11,235], ταχυφθιμένης ἀνεμώνης [237]). Der Dichter zieht diese Pflanzen auch zu rhetorischen Synkrisen heran, insbesondere in der die Episode beschließenden Rede des Dionysos (Nonn. *D.*

⁷⁹ Vgl. auch ὄμβρω μὲν γονόεσσαν ὄλην ἐδίηνας ἀλωήν / Ἑλλάδος, „tränktest mit Regen sämtliche Gärten von Hellas zu reicher Ernte“ (Nonn. *D.* 22,278 f.), wo Dionysos, ähnlich wie sein Vater Zeus, als Regenbringer charakterisiert wird.

⁸⁰ Für eine Analyse des Griechenland-Bildes, wie es in den nonnianischen Gedichten greifbar wird, vgl. Kröll (2016).

⁸¹ Zur kulturellen Situation im spätantiken Gaza sowie zur sog. Schule von Gaza vgl. Downey (1958); Bitton-Ashkelony u. Kofsky (2004); Saliou (2005); Bitton-Ashkelony u. Kofsky (2006); Di Segni (2007); Jones Ch. (2014) 135 – 137; Lauritzen (2014).

⁸² Vgl. De Stefani (2014); Lauritzen (2014).

12,207–291).⁸³ Ziel und Endpunkt ist stets der Wein, der neben seiner vielseitigen Verwendung vor allem Sorgen lösende Wirkung verspricht.

Enkomien und Psogoi auf Pflanzen gehören nicht nur bei Nonnos zur gängigen rhetorischen Praxis, sondern auch in den Dichtungen und Prosawerken der Gazener. Die Motive der Rose und des Aufblühens der Vegetation im Frühling finden sich beispielsweise in anakreonteischen Gedichten des Johannes sowie in Prosa-Deklamationen des Prokopios von Gaza wieder.⁸⁴ Auch Musaios orientiert sich in seinem Kurzepos *Hero und Leander* an nonnianischer Diktion; die Präsentation der Titelheldin rezipiert durch vielerlei lexikalische Übernahmen und motivische Anlehnungen das Ampelos-Porträt (Musae. 55–66 ~ Nonn. D. 10,175–192): Ampelos' und Heros Schönheit wird mit dem strahlenden Glanz des Mondes verglichen (ἀνέτελλε [...] Σελήνη [Nonn. D. 10,185 und 187] ~ ἐπαντέλλουσα Σελήνη [Musae. 57]), einzelne Gesichtspartien wie die Wangen werden hervorgehoben (ἄχνοα χιονέης ἐχαράσσετο κύκλα παρειῆς [Nonn. D. 10,180] ~ ἄκρα δὲ χιονέης φοινίσσετο κύκλα παρειῆς [Musae. 58]), als Vergleich dient wiederholt die Rose und ihre rote Farbe (ρόδώπιδι [...] μορφή [Nonn. D. 10,176], στόματος ροδέοιο [188], ρόδων ἐρυσθαίνεται λειμών [190] ~ ὡς ρόδον [...] διδυμόχροον [Musae. 59], ρόδων λειμώνα [Musae. 60], καὶ ρόδα λευκοχίτωνος ὑπὸ σφυρὰ λάμπετο κούρης [Musae. 62]).

Abgesehen von den Parallelen auf lexikalischer und thematischer Mikroebene wäre auch eine detaillierte Untersuchung der Einordnung derartiger Motive in die Gesamtkomposition des jeweiligen Werkes vielversprechend. Nonnos setzt die Vegetationsmotivik in den größeren Kontext um die Genese des Weines und liefert gleichsam eine Teil-Kosmogonie der dionysischen Welt, indem er der für das dionysische Wirken zentralen Pflanze ein eigenes Aition widmet. Der Weinstock steht stellvertretend für die Erschaffung der Flora insgesamt, die Etablierung des Dionysos für die Erneuerung der Welt. Ein gesteigertes Interesse an kosmologisch-kosmogonischen Fragestellungen ist auch bei den Autoren aus Gaza zu bemerken. Die Gazener Philosophen-Trias des 5. und 6. Jhs. n. Chr., Aeneas, Zacharias und Prokopios, beschäftigt sich, angeregt durch die Werke Platons, verstärkt mit Kosmogonie,⁸⁵ und mit der *Ἐκφρασις τοῦ κοσμικοῦ πίνακος* des Johannes von Gaza liegt auch in der Dichtung eine Auseinandersetzung mit ebendieser Thematik vor.⁸⁶ Die Tradition ließe sich ohne

⁸³ Vgl. S. 169–172.

⁸⁴ Vgl. Procop. Gaz. Op. I (= Dial. 1); Op. II (= Dial. 2); zu Johannes von Gaza siehe Ciccolella (2000); vgl. auch Chor. XVI (= Dial. 9) und XXXIX (= Dial. 24) Foerster u. Richtsteig.

⁸⁵ Vgl. dazu ausführlich Champion (2014); zu Aeneas von Gaza siehe auch Wacht (1969).

⁸⁶ Auch Johannes von Gaza bedient sich bevorzugt der Vegetationsmotivik, vgl. Jo. Gaz. 2,1–6: Καὶ ρόδα μαρμαίροντα φίλης ἀνέτειλεν ἀκάνθης / εἰς χάριν ἀβροπέτηλον ἀνοιγομένοιο κορύμβου, / ἄζομένου λειμώνος ἐπιχθονίου ροδεῶνος / καὶ πολὺς ἐρπύζων χλοερὸς βλάστησε κομήτης / εἰαρινὴν γελώσαν ἀπαγγέλλων Ἀφροδίτην / καὶ κρίνα βαιὰ τέθηλε φαληρίωντα πετήλοις, „Schimmernde Rosen sproßten aus ihrem Dornstrauch, und zu zartblättriger Anmut öffnete sich die Knospe, da die bunte Pracht des Rosenstockes gedörrt (d. h. erwärmt) ward. Reichlich am Boden kriechend wuchs das grüne Haarkraut (?), das die lachende Aphrodite des Frühlings verkündet, und kleine Lilien erblühten mit weißen Blättern“, Text und Übersetzung: Friedländer (1912) 151, 191.

Schwierigkeiten auch in byzantinische Zeit weiterverfolgen, an dieser Stelle gilt es lediglich festzuhalten, dass die Werke des Nonnos an einem Scheitelpunkt zwischen Antike und Mittelalter anzusiedeln sind, der Dichter selbst ist Brücke zwischen Alt und Neu, nonnianisches Dichten ist zugleich antikes, spätantikes und byzantinisches Dichten.⁸⁷

8.3 Christliche Einflüsse

Der heidnisch-christliche Synkretismus der Spätantike und die *Dionysiaka*

Ein Hauptmerkmal für das 4., 5. und 6. Jh. n. Chr. sind die intensiven wechselseitigen Auseinandersetzungen zwischen Christen- und Heidentum; Christliches und Heidnisches wird kombiniert, und christliche Literatur bedient sich heidnischen Stil- und Kompositionselemente, da die Angehörigen beider Konfessionen auf eine gemeinsame intellektuelle Basis zurückgreifen können.⁸⁸ Kirchenmänner und christliche Dichter schöpfen aus einer über ein Jahrtausend währenden Tradition und verwenden diese, je nach Bedarf und Textsorte, für antiheidnische Polemik oder, losgelöst von jeglicher konfessioneller Konnotation, als künstlerisches Versatzstück für ihre klassizistischen Literaturwerke. So finden sich etwa bei Prudentius auch die heidnischen Horen,⁸⁹ und in der griechischen Literatur gelingt Gregor von Nazianz eine perfekte Synthese christlicher Inhalte sowie heidnischer Formen und Mythen.⁹⁰ Die Beschäftigung mit heidnischer παιδεία wird von Christen vielfach als lohnend empfunden, da die Beherrschung literarischer und rhetorischer Techniken als beste Schule für die eigene literarische Produktion angesehen wird.⁹¹

Nonnos liefert mit der hexametrischen *Paraphrase* des Johannes-Evangeliums eines der wenigen vollständig erhaltenen griechischen Biblepen, in das er zahlreiche klassisch-pagane Elemente einflicht und so ein synkretistisches Ganzes kreiert, freilich unter dem Vorrang der christlichen Ideologie. Christliche Dichtungen wie das Biblepos sprechen nicht nur ein christliches, sondern auch ein heidnisches Publikum an, das in einen kulturellen Dialog mit der anderen Konfession tritt.⁹² Eine analoge Situation liegt in der Ikonographie der spätantiken bildenden Kunst vor: Ein beliebtes

⁸⁷ Eine exemplarische Darstellung der Wirkung des Nonnos in Byzanz findet sich bei De Stefani (2014); zur Charakterisierung nonnianischer Poetik als spätantik-byzantinisch vgl. Averincev (1988) 187–207.

⁸⁸ Vgl. Abel-Wilmanns (1977) 191–203; Kennedy (1983) 185f., 214; Springer (1988) 31; Kahlos (2007) 3–60, 57: „Pagans were needed in the construction of Christian identity.“

⁸⁹ Vgl. Malamud (1989) 79–113.

⁹⁰ Vgl. Ševčenko (1980) 57–60; Kennedy (1983) 215–238; Kennedy (1994) 261–263; Demoen (1996) 201–205, 302, 321f.; Cribiore (2007a) 166–168.

⁹¹ Vgl. Roberts (1985) 62f.

⁹² Vgl. Herzog (1975) 159f.; Smolak (1984); Charlet (1988) 82–84; Agosti (2009a); Whitby (2013) 210–212; Accorinti (2016a).

Thema der Sarkophag- und Mosaikkunst ist der Weingott Dionysos mit seinen Begleitern, das sich nicht selten auch in christlichem Kontext wiederfindet;⁹³ einzelne mythische Figuren wie Dionysos oder Herakles können auch losgelöst von ihren paganen Wurzeln verstanden werden und den Rezipienten zur Identifikation mit der hellenischen Kultur dienen,⁹⁴ oder aber sie werden in christlich-allegorischem Sinne umgedeutet und zu Botschaftern christlicher Heilsgeschichte.⁹⁵

Auf dieser Basis wurde Dionysos – auch die Dionysos-Figur in den *Dionysiaka* – von christlichem Standpunkt aus gleichsam als heidnischer Archetyp für Christus angesehen: „Nelle Dionisiache il dio è insieme signore giusto e saggio, autorità garante dell’ordine cosmico ma anche guerriero e *triumphator*.“⁹⁶ Als Aufhänger für die christliche Interpretationslinie diente immer wieder folgendes, bereits von John B. Bury vorgebrachtes Zitat aus der Ampelos-Episode: Βάκχος ἄναξ δάκρυσε, βροτῶν ἵνα δάκρυα λύσῃ, „Bakchos, der Herr, weinte, um die Tränen der Menschen zu beseitigen“ (Nonn. *D.* 12,171).⁹⁷ Joseph Golega stellte im Rahmen seiner Untersuchungen zur *Paraphrase* weitere Entsprechungen zwischen Passagen der *Dionysiaka* und des Johannes-Evangeliums fest; in der Ampelos-Episode sind folgende von besonderer Bedeutung: εἶδαρ ἐγὼ μερόπεσσι καὶ οὐ πόμα μοῦνον ὀπάσσω (Nonn. *D.* 12,211) ~ ἡ γὰρ σάρξ μου ἀληθῆς ἐστὶν βρώσις, καὶ τὸ αἷμά μου ἀληθῆς ἐστὶν πόσις (*Ev. Jo.* 6,55); ζῶεις δ’ εἰσέτι, κοῦρε, καὶ εἰ θάνες (Nonn. *D.* 12,219) ~ εἶπεν αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς· ἐγὼ εἰμι ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ (*Ev. Jo.* 11,25); ἀλλὰ φυτόν σε τέλεσσε πατήρ ἐμὸς νῆα γεραίρων (Nonn. *D.* 12,222) ~ πάτερ, δόξασόν σου τὸ ὄνομα. ἦλθεν οὖν φωνὴ ἐκ τοῦ οὐρανοῦ· καὶ ἐδόξασα καὶ πάλιν δοξάσω (*Ev. Jo.* 12,28).⁹⁸ Da der dionysische Kult selbst auf die Erlösung seiner Anhänger hin ausgerichtet ist⁹⁹ und auch orphische Traditionen bei einer Untersuchung der *Dionysiaka* und der Ampelos-Episode mit berücksichtigt werden müssen, darf der soteriologische Zug keineswegs vor einem ausschließlich christlichen Hintergrund gesehen werden.

Schon die Nonnos-Forschung am Beginn des 20. Jhs. wollte die *Dionysiaka* nicht primär konfessionsorientiert verstanden wissen: Viktor Stegemann sah im nonnianschen Dionysos nicht so sehr einen Weltenherrscher der Endzeit nach christlichem Vorbild als vielmehr einen Repräsentanten spätantiker autokratischer Herrschaftsformen.¹⁰⁰ Auch Wolfgang Liebeschuetz relativierte die Einschätzung der *Dionysiaka* als religiöses Epos und legte stattdessen den Schwerpunkt auf Nonnos’ Anspruch auf

⁹³ Vgl. Foucher (1981); Willers (1992); Gelzer (1993); Willers (1993); Carpenter (1997).

⁹⁴ Bowersock (1990) 41–53; Thomas (2000) 36–38, 60f.; Bowersock (2006) 38–47; Hernández de la Fuente (2008) 19–23; Ferrari (2011) 211–213.

⁹⁵ Vgl. Herzog (1975) 155; Roberts (1985) 178; zu allegorisch-exegetischen Lesarten griechischer Klassiker in der Spätantike vgl. Agosti (2005a).

⁹⁶ Ferrari (2011) 212; vgl. auch Thomas (2000) 63; Hernández de la Fuente (2013a).

⁹⁷ Vgl. Bury (1889) Bd. 1, 318f.; Hernández de la Fuente (2008) 223f.; Accorinti (2013) 1120.

⁹⁸ Vgl. Golega (1930) 69f.; Chuvín (2014) 15.

⁹⁹ Vgl. Fauth (1981) 29f., 193; Blázquez (1993) 559f.; Gigli Piccardi (2003) 377.

¹⁰⁰ Vgl. Stegemann (1930) 183–195.

poetische Universalität, die sämtliche literarische Gattungen und Ausdrucksformen der klassischen sowie der ausgehenden Antike, folglich auch christliche Elemente, in sich aufnehmen: „In fact it is a mistake to interpret the *Dionysiaca* as primarily a religious poem. What it undoubtedly is, is a very learned poem.“¹⁰¹ In der jüngeren Forschung, etwa bei Konstantinos Spanoudakis, wird der Aspekt des Synkretismus von christlichen und paganen Elementen im Werk des Nonnos betont;¹⁰² neben lexikalischen Anklängen an die Bibel und der Verwendung einzelner Motive und Szenen werden auch ganze narrative Strategien dem christlichen Umfeld entlehnt und in den heidnischen Mythos eingepasst. In dieser Weise dürfen auch die christlichen Reminiszenzen verstanden werden, die in der Ampelos-Episode zu finden sind. Nonnos konzipierte seine Schlüsselstelle der *Dionysiaka* nicht auf der christlichen Lehre als unverbrüchlichem Fundament, sondern griff lediglich auf ein Kulturgut zurück, das zu seiner Zeit bereits dem Standardrepertoire jeglicher poetischer Äußerung zuzurechnen war. Diese Synthese von Heiden- und Christentum in der ausgehenden Antike verbietet eine strikte Unterscheidung von paganer und christlicher Poetik.¹⁰³ Die zahllosen Berührungspunkte zwischen heidnischen und christlichen Dichtungen in den Bereichen der Lexik, Stilistik, Motivik und Narrativik erlauben vielmehr von einem spezifisch spätantiken Idiom zu sprechen, in dem Heidnisches christianisiert und Christliches auf höchstem künstlerischen Niveau mit Heidnischem verbrämt wird.

Christliches in der Ampelos-Episode?

Spätantike Dichtung, sei sie nun primär heidnisch oder christlich, bricht mit den Normen des klassischen Epos und verfolgt eine von diesem völlig unterschiedliche Ästhetik des Erzählens. Christliches Wortmaterial, Motive und Szenen sowie Elemente der biblischen Erzähltechnik halten auch in die pagane Literatur Einzug, und die christliche Literatur bedient sich zahlreicher Vorbilder aus der klassischen Antike.¹⁰⁴ Daher scheint es treffender, von spätantiker Dichtung als von einer christlichen oder paganen Dichtung zu sprechen.

101 Liebeschuetz (2001) 232; vgl. auch McLynn (2009) 585: „[...] the vast Dionysiac epic by Nonnus of Panopolis has been stripped of any religious overtones by recent commentators;“ vgl. auch Frangoulis (2008) 290: „[...] il serait imprudent d’en conclure que Nonnos témoigne ici d’une foi chrétienne sincère ou d’une croyance en la mission rédemptrice de Bacchos.“

102 Vgl. Spanoudakis (2007), der diese poetische Verfahrensweise am Beispiel der Ikarios-Episode in den *Dionysiaka* veranschaulicht; siehe außerdem Hernández de la Fuente (2007a).

103 Vgl. Roberts (1985) 180: „Christianity and the classical literary tradition, transmitted as it is through the schools of late antiquity, work in unison; they are no longer felt to be at odds. For this reason it is often impossible to attribute exclusively Christian motivation to a stylistic feature or literary technique“; vgl. auch Chuvin (2014) 12–18.

104 Zu den unterschiedlichen Ebenen der Rezeption des Christentums in den *Dionysiaka* vgl. Spanoudakis (2007) 83.

Das lexikalische Material entlehnt Nonnos auch in der Ampelos-Episode teilweise aus der christlichen Sphäre, etwa das Wort φυτηκόμος, das außerhalb der Dichtungen des Nonnos vornehmlich in christlichem Kontext zu finden ist.¹⁰⁵ Bei Nonnos ist es achtmal in den *Dionysiaka* belegt, davon zweimal in der Ampelos-Episode, sowie zweimal in der *Paraphrase* (Nonn. *D.* 7,303; 11,366; 12,23; 22,90; 26,191; 42,304; 44,218; 47,66; Nonn. *P.* 18,8; 20,67).¹⁰⁶ Die beiden Stellen in der Ampelos-Episode sind jeweils im Lichte des Kommens der Weinpflanze zu lesen: In Nonn. *D.* 11,366 spendet Eros Dionysos Trost mit dem Verweis auf Ampelos' bevorstehende Metamorphose, und in Nonn. *D.* 12,23 wird Helios mit diesem Epitheton bedacht, wodurch seine Funktion als Lenker des Wachsens und Gedeihens sämtlicher Pflanzen (auch des Weines) hervorgehoben wird. Über φυτηκόμος lässt sich ein intertextueller Bezug zur *Paraphrase* herstellen: Die paradiesische Garten-Idylle, in die sich Jesus am Beginn des 18. Buches begibt, ist Vorwegnahme seiner Auferstehung; die in dieser Umgebung unmittelbar im Anschluss an die Ekphrasis stattfindende Festnahme Jesu unter Mitwirkung des Judas bildet einen starken negativen Kontrast zur positiv besetzten Naturkulisse und zugleich den Auftakt zur Passion: καὶ θρασὺς ἦδε κείνο φυτηκόμον ἄλλος Ἰούδας (Nonn. *P.* 18,8). Den Höhe- und Endpunkt erreicht die Leidensgeschichte Jesu mit seiner Auferstehung im 20. Buch, wo die Bedeutsamkeit des Geschehens vom Dichter wiederum durch φυτηκόμος markiert wird; die am Grab Jesu trauernde Maria von Magdala hält den Auferstandenen zunächst für den Gärtner: Μαρίη δ' ἐφθέγξατο φωνὴν / ἔλπομένη κήποιο φυτηκόμον ἄνδρα νοῆσαι (Nonn. *P.* 20,67). Sowohl die *Paraphrase* als auch die *Dionysiaka* arbeiten auch auf der lexikalischen Mikroebene auf die Auferstehung Christi und die Genese des Weines nach dem Tod des Ampelos hin.

Weitere Anregungen für die Konzeption seiner Ampelos-Episode erhält Nonnos auch aus der christlichen Erzähltechnik. Obwohl sowohl die heidnische als auch die christliche Literatur reichlich aus den rhetorischen Traditionen schöpfen, die über die höchst konservative Schulbildung bis in die Spätantike und darüber hinaus ins byzantinische Mittelalter vermittelt wurden, entwickelt sich aus dem biblischen Kontext heraus auch eine Rhetorik christlicher Prägung,¹⁰⁷ deren besonderes Kennzeichen die Irrelevanz logischer Schlussfolgerungen ist, wie sie noch für die klassisch-heidnische Rhetorik unabdingbar war. Biblische Passagen wie die Bergpredigt Jesu oder auch die Paulus-Briefe dienen christlichen Predigern und Homiletikern als Musterbilder, Stilprinzipien wie Vergleiche, kontrastierende Gegenüberstellungen und hymnenartige Loblieder werden einer argumentativen Beweisführung vorgezogen, die sprechende Figur wird zum Sprachrohr Gottes und soll das Publikum von dessen unantastbarer

105 Vgl. etwa ὁ πατήρ γεωργός τε καὶ φυτηκόμος (Gr. Nyss. *hom. prolog. in Cant.*), Langerbeck (1960) 10, 16f.; außerdem Gr. Nyss. *hom. 4 in Cant.*, Langerbeck (1960) 98, 4; Jo. Gaz. 2,122. – Suid. φ 877 nennt als Synonym für φυτηκόμος unter anderem φυτουργός, das ebenfalls in den *Dionysiaka* und in der *Paraphrase* gebraucht wird, vgl. dazu Spanoudakis (2007) 40.

106 Zu φυτηκόμος vgl. auch Livrea (1989) 112.

107 Vgl. Kennedy (1983) 180 – 183; Cameron Averil (1991) 48; Kennedy (1994) 258; Kennedy (1999) 142 – 147.

Autorität und Allmacht überzeugen. Die oftmals umfangreichen Reden im spätantiken Biblepos dienen der Ausgestaltung und Dramatisierung theologisch bedeutsamer Szenen.¹⁰⁸

Die logischen Inkonsistenzen in der narrativen Konzeption der Ampelos-Episode könnten zudem von der jüdisch-alttestamentarischen Tradition der Doppelerzählung inspiriert sein. Die beiden Alternativversionen der Entstehung des Weinstocks bei Nonnos erinnern an die beiden unterschiedlichen Erzählungen über die Genese des Menschen in der Genesis: (1.) die Erschaffung Adams durch das Wort Gottes (*LXX Ge.* 1,26–30), und (2.) seine Formung aus Lehm (*LXX Ge.* 2,4–7).¹⁰⁹ Das Vorhaben, ein Epos über das Leben und Wirken einer heiligen Person sowie deren Aufnahme in den Himmel zu verfassen, könnte außerdem durch das christliche Genus der Heiligenvita angeregt worden sein, das im Unterschied zur klassisch-heidnischen Geschichtsschreibung mythisch-historische Begebenheiten nicht in annalistischer oder pragmatischer, sondern in biographisch-hagiographischer Form darbietet. Dennoch ist bei solchen Interpretationen Vorsicht geboten, da in der Kaiserzeit auch in der paganen Literatur eine besondere Hochschätzung der Gattung der Biographie zu beobachten ist. Ferner darf der Bilder- und Metaphernreichtum der christlichen Sprache ebenso als Anhaltspunkt für das nonnianische Dichten angenommen werden wie die Bedeutsamkeit von Schriftlichkeit und Exegese.¹¹⁰ Die besondere Relevanz von Schrift und Schriftlichkeit, die für das Christentum insgesamt kennzeichnend ist, wird in der Ampelos-Episode an den Tafeln der Harmonia augenscheinlich.¹¹¹

Um Anlehnungen an die biblische Formsprache handelt es sich möglicherweise auch bei einigen Motiven, die an Jesu Leben, Leiden und Auferstehung erinnern: Das Bad, das Dionysos zu Beginn der Episode im Paktolos nimmt, knüpft einerseits an heidnische Badeszenen wie die des Achill oder Alexanders des Großen an, andererseits erinnert es wohl auch an die Taufe Jesu im Jordan.¹¹² Die christlich-eucharistische Symbolik der Ampelos-Episode wird zusätzlich durch die Kombination von Wasser und Wein evoziert: Vom einleitenden Bad der Satyrn im Paktolos bis zur Entstehung des Weines durch Ampelos' Metamorphose vollzieht sich in der Erzählung gleichsam eine Wandlung von Wasser zu Wein; die in der Wasser-Szene genannten Fische fügen sich gleichfalls in diese Symbolwelt. Das Wasser-Wein-Motiv findet sich auch in der Szene mit der Samariterin am Brunnen des Jacobus in Nonn. *P.* 4,13–19 wieder, welche sich ähnlich wie die erste Szene in der Ampelos-Episode in der Mittagshitze abspielt (καὶ ποδὸς ἀμβροσίου μεσημβρινὸν ἴχνος ἐπέγνων [Nonn. *P.* 4,13])¹¹³ und durch subtile

108 Vgl. Roberts (1985) 145–148.

109 Vgl. Roberts (1985) 127–130.

110 Zur Beliebtheit von Metaphern in der christlichen Literatur vgl. Cameron Averil (1991) 58–60: „Metaphor is at the heart of the Christian language“; zur christlichen Bildersprache siehe Springer (1988) 92–95; zur Exegese vgl. Springer (1988) 84–90; Haines-Eitzen (2009); zur Bedeutung von Schriftlichkeit in der Spätantike vgl. Stroumsa (2014).

111 Vgl. auch Hermes und die lateinischen Gesetzestafeln (Nonn. *D.* 41,159f.); Averincev (1988) 256.

112 Vgl. Bowersock (2011).

Anspielungen auf lexikalischer Ebene die eucharistische Symbolik des Weines vorwegnimmt (φυτοεργός Ἰακώβ [Nonn. *P.* 4,15], ἀμπελόεν πέδον [16]). Die Wandlung von Wasser zu Wein wird schließlich in der Weinwunder-Szene bei der Hochzeit zu Kana in Nonn. *P.* 2 vollzogen und findet sich auch in den *Dionysiaka* am Beginn des Indien-Krieges, wenn die indischen Krieger durch Wein kampfunfähig gemacht werden (vgl. Nonn. *D.* 14,411–437; 15,1–118).¹¹⁴ Doch auch hier ist Vorsicht geboten, da die Verwandlung von Wasser in Wein nicht notwendigerweise christlich verstanden werden muss, sondern an philosophisch-religiöse Tendenzen der Spätantike wie den Neuplatonismus anknüpfen kann.¹¹⁵ Durchaus ambivalente Bedeutung hat auch die rote Farbe des Weines: Die Farbe Rot ist zum einen in der heidnischen Literatur erotisch konnotiert, zum anderen mit christlich-theologischer Bedeutung versehen.¹¹⁶ Diese Doppelbödigkeit findet sich allenthalben in den *Dionysiaka*; die zugrunde liegende pagane Mythologie wird um eine spezifisch christliche Lesart erweitert, die die Rezeption auch durch ein christliches Publikum nahelegt.

Ein weiterer Themenkomplex, der sich sowohl in der Ampelos-Episode als auch in christlichen Kontexten findet, sind Heilungen und Wunder, Erlösungen und Auferstehungen: Wundersame Heilungen wie die durch Aristaios' Honig (Nonn. *D.* 17,357–384) oder die Auferstehung des Tylos¹¹⁷ fügen sich in die große Erzähllinie über die Wiederauferstehung und Apotheose des Dionysos.¹¹⁸ In der *Paraphrase* des Johannes-Evangeliums bildet die Wiederauferweckung des Lazarus (Nonn. *P.* 11,1–185) die Präfiguration der Auferstehung Christi. Die besondere Verfahrensweise des Nonnos lässt sich anhand der Szenen um Ampelos und Lazarus exemplifizieren:¹¹⁹ Die Auferstehungs-Thematik wird in beiden Fällen durch ein und dasselbe Adjektiv bestimmt; Atropos prophezeit Ampelos' Metamorphose mit den Worten παλινάγρετα νήματα Μοίρης (Nonn. *D.* 12,144), Lazarus erwacht aus einem παλινάγρετος ὕπνος (Nonn. *P.* 11,47) und beginnt sein Leben von neuem (παλινάγρετον ἀρχήν [Nonn. *P.* 11,164]). Das Adjektiv findet sich auch an anderen Stellen beider Werke: Schon in Nonn. *P.* 5,82 verkündet Jesus die Erlösung der Menschen (ζωγρήσας φθιμένων παλινάγρετα σώματα φωτῶν), und auch auf seine eigene Wiederauferstehung wird dadurch verwiesen (ἀναστήσω παλινάγρετον [Nonn. *P.* 6,162], παλινάγρετον [10,61]). In den *Dionysiaka*

113 Vgl. De Stefani (1999) 340f.

114 Zur Szene um die Hochzeit von Kana in der *Paraphrase* vgl. Caprara (2005) 9f.

115 Vgl. Caprara (2005) 10–15.

116 Vgl. Chuvin (2009a) 480.

117 Zu Tylos vgl. S. 238–240.

118 Vgl. Haidacher (1949) 78; Hernández de la Fuente (2008) 213–215, 221–224; Franchi (2013) 124; Accorinti (2015) 61–67; siehe auch die Zusammenstellungen in Hernández de la Fuente (2007a) 181–186 und Hernández de la Fuente (2013a); zu den Wundererzählungen in der Biblepik des Sedulius vgl. Springer (1988) 64–67.

119 Zum 11. Buch der *Paraphrase* mit der Lazarus-Szene vgl. Spanoudakis (2014b) mit Edition, englischer Übersetzung und ausführlichem Kommentar; Spanoudakis (2014b) 41 konstatiert nur lockere Assoziationen und einzelne lexikalische und typologische Entsprechungen zwischen beiden Szenen und sieht im Schicksal des Ampelos keinerlei soteriologisches Heilsgeschehen.

kommt das Adjektiv in Nonn. *D.* 3,255 in Elektras Rede über die zyklische Wiederkehr vor, ebenso bei der Erweckung des Tylos in Nonn. *D.* 25,545. Aber auch poetische Periphrasen für Tod und Wiederauferstehung sind nichts genuin Christliches,¹²⁰ sondern auch in paganen Kontexten wie im Falle des Tylos zu finden, der ähnlich wie Jesus Christus oder Ampelos in veränderter Gestalt weiterlebt und wieder zum Leben erweckt wird.

Mit derartigen Figuren kann sich der Dichter frei zwischen den unterschiedlichen Traditionen – christlichen und heidnischen – bewegen und je nach Bedarf mit mythologischen und literarischen Topoi jonglieren. Das stete Abgleichen seiner eigenen poetischen Innovationskraft mit den Dichtungstraditionen vergangener Jahrhunderte bildet den Kern seiner Poetik. Auf der Grundlage wörtlicher Zitate insbesondere aus den homerischen und hellenistischen Dichtungen sowie durch die Entlehnung traditioneller Themen und Motive gelingt ein intertextuelles Spiel mit den zu seiner Zeit schon lange zu Klassikern gewordenen Repräsentanten der griechischen Literatur. Mit den *Dionysiaka* und der *Paraphrase* tritt der Panopolitaner in eine schöpferische Konkurrenz zu literarischen Referenztexten wie *Ilias* und *Odyssee*, den *Argonautika* oder den kallimacheischen Hymnen und zugleich auch in Dialog mit zeitgenössischen Tendenzen wie den neuen religiösen Ausdrucksformen des Christentums, die in der spätantiken Dichtung ihren Niederschlag finden. Durch seine besondere Affinität zu enzyklopädisch-philologischer Gelehrsamkeit, poetologischer Reflexion und Bildhaftigkeit in der Darstellung sowie durch die Anlage eines ausgedehnten Netzes von inter- und intratextuellen Anspielungen schließt Nonnos an hellenistische Traditionen an und geht gleichzeitig auch über diese hinaus. Mit dem Aufbrechen der Gattungsgrenzen und der Aufnahme anderer Genera ins Epos erweist er sich einmal mehr als Dichter der Kaiserzeit und der Spätantike, die sich, losgelöst von der klassischen Antike und dem Hellenismus, als eigene Epoche verstanden wissen will: „Il faudrait enfin consentir à admettre que l’antiquité tardive n’est pas seulement l’ultime phase d’un développement continu; c’est une autre antiquité, une autre civilisation, qu’il faut apprendre à reconnaître dans son originalité et à juger pour elle-même et non à travers les canons des âges antérieurs.“¹²¹

Nonnos gelingt es, mit der Ampelos-Episode eine Brücke zwischen Alt und Neu zu schlagen und Altes in neuem Licht zu zeigen.¹²² Es bleibt die Aufgabe künftiger Untersuchungen, die Einbindung und Verankerung der nonnianischen Dichtungen im literarischen Schaffen der Spätantike herauszuarbeiten, um Nonnos, der bereits für seinen Übersetzer Le Comte de Marcellus im 19. Jh. als „le plus oublié des poètes grecs“¹²³ galt, endgültig den ihm gebührenden Platz in der Literaturgeschichte zuzugestehen.

¹²⁰ Vgl. Roberts (1985) 151 – 153.

¹²¹ Marrou (1977) 13.

¹²² Vgl. Miguélez Caveró (2009a) 252: „Nonnus maintains a balance between old and new.“

¹²³ Marcellus (1861) 367.

Bibliographie

Nonnos von Panopolis – Editionen, Übersetzungen und Kommentare

Die Bibliographie bietet ein Verzeichnis der Editionen der *Dionysiaka* und der *Paraphrase* des Johannes-Evangeliums, der verwendeten Primärliteratur weiterer Autoren sowie der in der Arbeit zitierten Sekundärliteratur. Die Abkürzungen der Zeitschriftentitel folgen der *Année Philologique*, die Siglen der Autoren dem Wörterbuch von Liddell – Scott – Jones und dem patristischen Lexikon von Lampe.

Dionysiaka

Accorinti (2004): *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache*, vol. IV: *canti XL–XLVIII*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e commento a cura di Domenico Accorinti, Milano (BUR Classici Greci e Latini).

Agosti (2004): *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache*, vol. III: *canti XXV–XXXIX*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e commento a cura di Gianfranco Agosti, Milano (BUR Classici Greci e Latini).

Boitet de Frauville (1625): *Les Dionysiaques ou les voyages, les amours et les conquestes de Bacchus aux Indes*, traduites du grec de Nonnus Panopolitain par Claude Boitet de Frauville, Paris.

Chrétien (1985): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome IV: *chants IX–X*, texte établi et traduit par Gisèle Chrétien, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Chuvin (1976): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome II: *chants III–V*, texte établi et traduit par Pierre Chuvin, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Chuvin (1992): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome III: *chants VI–VIII*, texte établi et traduit par Pierre Chuvin, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Chuvin u. Fayant (2006): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XV: *chants XLI–XLIII*, texte établi et traduit par Pierre Chuvin et Marie-Christine Fayant, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Cunaeus u. a. (1610): *Petri Cunaei Animadversionum liber in Nonni Dionysiaca [...], Danielis Heinsii Dissertatio de Nonni Dionysiaca et eiusdem Paraphrasi, Iosephi Scaligeri Coniectanea, ad editionem Plantini et Wecheli*, Lugduni Batavorum.

Cunaeus u. a. (1610a): *Νόννου Πανοπολίτου Διονυσιακά. Nonni Panopolitae Dionysiaca, Petri Cunaei Animadversionum liber, Danielis Heinsii Dissertatio de Nonni Dionysiaca et eiusdem Paraphrasi, Iosephi Scaligeri Coniectanea, cum vulgata versione et Gerarti Falkenburgii lectionibus*, Hanoviae.

Del Corno u. a. (1997): *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache I (canti 1–12)*, a cura di Dario Del Corno, traduzione di Maria Maletta, note di Francesco Tissoni, Milano (Biblioteca Adelphi 349).

Del Corno u. a. (1999): *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache II (canti 13–24)*, a cura di Dario Del Corno, traduzione di Maria Maletta, note di Francesco Tissoni, Milano (Biblioteca Adelphi 371).

- Del Corno u. a. (2005): *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache III (canti 25–36)*, a cura di Dario Del Corno, traduzione di Maria Maletta, note di Francesco Tissoni, Milano (Biblioteca Adelphi 470).
- Ebener (1985): *Nonnos. Werke in zwei Bänden*, aus dem Griechischen übertragen und herausgegeben von Dietrich Ebener, 2 Bde., Berlin u. Weimar (Bibliothek der Antike, Griechische Reihe).
- Falkenburg (1569): *Νόννου Πανοπολίτου Διονυσιακά. Nonni Panopolitae Dionysiaca*, nunc primum in lucem edita, ex bibliotheca Joannis Sambuci Pannonij, cum lectionibus et conjecturis Gerarti Falkenburgii Noviomagi et indice copioso, Antverpiae.
- Fayant (2000): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XVII: *chant XLVII*, texte établi et traduit par Marie-Christine Fayant, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Frangoulis (1999): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XIII: *chant XXXVII*, texte établi et traduit par Hélène Frangoulis, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Frangoulis (2006): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XII: *chants XXXV–XXXVI*, texte établi, traduit et commenté par Hélène Frangoulis, avec la collaboration de Bernard Gerlaud, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Gerbeau u. Vian (1992): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome VII: *chants XVIII et XIX*, texte établi et traduit par Joëlle Gerbeau, avec le concours de Francis Vian, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Gerlaud (1994): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome VI: *chants XIV–XVII*, texte établi et traduit par Bernard Gerlaud, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Gerlaud (2005): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XI: *chants XXXIII–XXXIV*, texte établi et traduit par Bernard Gerlaud, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Gigli Piccardi (2003): *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache*, vol. I: *canti I–XII*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e commento a cura di Daria Gigli Piccardi, Milano (BUR Classici Greci e Latini).
- Gonnelli (2003): *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache*, vol. II: *canti XIII–XXIV*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e commento a cura di Fabrizio Gonnelli, Milano (BUR Classici Greci e Latini).
- Graefe (1813): Christian Friedrich Graefe, *Νόννου τοῦ Πανοπολίτου τὰ κατὰ Ἔγμνον καὶ Νίκαιαν. Des Nonnos Hymnos und Nikaea*, Sankt Petersburg.
- Graefe (1819/1826): *Νόννου Πανοπολίτου Διονυσιακῶν βιβλία μη. Nonni Panopolitae Dionysiacorum libri XLVIII*, suis et aliorum coniecturis emendavit et illustravit Fridericus Graefe, vol. I: *libros I–XXIV complectens*, Lipsiae 1819; vol. II: *libros XXV–XLVIII complectens*, Lipsiae 1826.
- Hernández de la Fuente (2001): *Nono de Panópolis. Dionisiacas, cantos XIII–XXIV*, introducción, traducción y notas David Hernández de la Fuente, Madrid (Biblioteca clásica Gredos 286).
- Hernández de la Fuente (2004): *Nono de Panópolis. Dionisiacas, cantos XXV–XXXVI*, introducción, traducción y notas David Hernández de la Fuente, Madrid (Biblioteca clásica Gredos 319).
- Hernández de la Fuente (2008a): *Nono de Panópolis. Dionisiacas, cantos XXXVII–XLVIII*, introducción, traducción y notas David Hernández de la Fuente, Madrid (Biblioteca clásica Gredos 370).
- Hopkinson (1994b): *Greek Poetry of the Imperial Period. An Anthology*, Selected and Edited by Neil Hopkinson, Cambridge (Cambridge Greek and Latin Classics, Imperial Library).
- Hopkinson u. Vian (1994): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome VIII: *chants XX–XXIV*, texte établi et annoté par Neil Hopkinson, traduit par Francis Vian, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

- Keydell (1959): *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, recognovit Rudolfus Keydell, vol. prius libros I–XXIV continens, vol. alterum libros XXV–XLVIII continens, Berolini.
- Koechly (1857/1858): *Nonni Panopolitani Dionysiacorum libri XLVIII*, recensuit et praefatus est Arminius Koechly, accedit index nominum a F. Spirone confectus, vol. I: Lipsiae 1857; vol. II: Lipsiae 1858 (Corpus Poetarum Epicorum Graecorum 16 und 17).
- Lectius (1606): *Οἱ τῆς ἠρωικῆς ποιήσεως παλαιοὶ ποιηταὶ πάντες. Poetae Graeci veteres carminis heroici scriptores, qui extant omnes*, apposita est e regione Latina interpretatio, notae item variae lectiones margini adscriptae, cura et recensione Iacobi Lectii, accessit et index rerum et verborum locupletissimum, Aureliae Allobrogum.
- Lubin (1605): *Νόννου Πανοπολίτου Διονυσιακά. Nonni Panopolitae Dionysiaca*, nunc denuo in lucem edita et Latine reddita per Eilhardum Lubinum, ex bibliotheca Joannis Sambuci Pannonij, cum lectionibus et coniecturis Gerarti Falkenburgii Noviomagi et indice copioso, Hanoviae.
- Ludwich (1909/1911): *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, recensuit Arthurus Ludwich, vol. prius libros I–XXIV continens: Leipzig 1909; vol. alterum libros XXV–XLVIII continens: Leipzig 1911.
- Manterola u. Pinkler (1995): *Nono de Panópolis. Dionisíacas, cantos I–XII*, introducción, traducción y notas Sergio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler, Madrid (Biblioteca clásica Gredos 208).
- Marcellus (1856): *Nonnos. Les Dionysiaques ou Bacchus, poème en XLVIII chants*, grec et français, précédé d'une introduction, suivi de notes littéraires, géographiques et mythologiques, d'un tableau raisonné des corrections et des tables et index complets, rétabli, traduit et commenté par le Comte de Marcellus, Paris.
- Moser (1809): *Nonni Dionysiacorum libri sex, ab octavo ad decimum tertium, res Bacchicas ante expeditionem Indicam complectentes*, emendavit, omnium Nonni librorum argumenta et notas mythologicas adiecit Georgius Henricus Moser, praefatus est Fridericus Creuzer, Heidelbergae.
- Rouse (1940): *Nonnos. Dionysiaca*, with an English Translation by William H. D. Rouse, Mythological Introduction and Notes by H. J. Rose, Notes on Text Criticism by L. R. Lind, 3 Bde., Cambridge (Ma.) u. London (Loeb Classical Library 344/354/356).
- Simon (1999): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XIV: *chants XXXVIII–XL*, texte établi et traduit par Bernadette Simon, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Simon (2004): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XVI: *chants XLIV–XLVI*, texte établi et traduit par Bernadette Simon, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Tissoni (1998): Francesco Tissoni, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44–46), commento*, Firenze (Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'università degli studi di Milano 177, Sezione di filologia classica 7).
- Vian (1976): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome I: *chants I–II*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Vian (1990): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome IX: *chants XXV–XXIX*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Vian (1995): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome V: *chants XI–XIII*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Vian (1997): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome X: *chants XXX–XXXII*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

- Vian (2003): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XVIII: *chant XLVIII*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- Vian u. Fayant (2006): *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, tome XIX: *Index général des noms propres*, établi par Francis Vian et Marie-Christine Fayant, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).
- von Scheffer (1921/1933): *Die Dionysiaka des Nonnos*, Deutsch von Thassilo von Scheffer, 2 Bde., München (Wiesbaden 1953 [Sammlung Dietrich 98]).

Paraphrase des Johannes-Evangeliums (in Auswahl)

- Accorinti (1987): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto XIX*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Domenico Accorinti, Diss. Firenze.
- Accorinti (1996): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto XX*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Domenico Accorinti, Pisa.
- Agnosini (2012): Matteo Agnosini, *Edizione e prova di commento del canto K della Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni di Nonno di Panopoli*, Diss. Pisa.
- Agosti (2003): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto quinto*, introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di Gianfranco Agosti, Firenze (Studi e testi 22).
- Aldus (o. J.): *Νόννου ποιητοῦ Πανοπολίτου Μεταβολή τοῦ κατὰ Ἰωάννην ἀγίου εὐαγγελίου. Nonni Panopolitani Paraphrasis Evangelii secundum Ioannem Graece*, Venetiis.
- Caprara (2005): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto IV*, a cura di Mariangela Caprara, Pisa (Testi e commenti 3).
- De Stefani (2002): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto I*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Claudio de Stefani, Bologna (Eikasmos 6).
- Franchi (2013): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di San Giovanni, canto sesto*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Roberta Franchi, Bologna (Biblioteca patristica 49).
- Greco (2004): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto tredicesimo*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Claudia Greco, Alessandria (Hellenica 12).
- Livrea (1989): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto XVIII*, introduzione, testo critico, traduzione e commentario a cura di Enrico Livrea, Napoli (Speculum 9).
- Livrea (2000): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto B*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Enrico Livrea, Bologna (Biblioteca patristica 36).
- Passow (1834): *Nonni Panopolitae Metaphrasis Evangelii Joannei*, recensuit lectionumque varietate instruxit Franciscus Passowius, accessit Evangelium S. Joannis, Lipsiae.
- Savelli (1999): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto XV*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di B. Savelli, Diss. Firenze.
- Scheindler (1881): *Nonni Panopolitani Paraphrasis S. Evangelii Ioannei*, edidit Augustinus Scheindler, accedit S. Evangelii textus et index verborum, Lipsiae.
- Serra (1997): *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto IX*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di P. Serra, Diss. Firenze.
- Spanoudakis (2014b): *Nonnus of Panopolis. Paraphrasis of the Gospel of John XI*, Edited by Konstantinos Spanoudakis, Oxford (Oxford Early Christian Texts).

Editionen, Übersetzungen und Kommentare anderer Autoren

Achilleus Tatios

Garnaud (1991): *Achille Tatius d'Alexandrie. Le Roman de Leucippé et Clitophon*, texte établi et traduit par Jean-Philippe Garnaud, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Aelius Theon

Patillon (1997): *Aelius Théon. Progymnasmata*, texte établi et traduit par Michel Patillon, avec l'assistance pour l'Arménien de Giancarlo Bolognesi, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Agathias

Keydell (1967): *Agathiae Myrinaei Historiarum libri quinque*, recensuit Rudolfus Keydell, Berolini (Corpus Fontium Historiae Byzantinae 2, Series Berolinensis).

Aischylos

Radt (1985): *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, Bd. 3: *Aeschylus*, editor Stefan Radt, Göttingen.

Anakreonteen

Ciccolella (2000): *Cinque poeti bizantini, Anacreontee dal Barberiniano greco 310*, testo critico, introduzione, traduzione e note a cura di Federica Ciccolella, Alessandria (Hellenica. Testi e strumenti di letteratura greca antica, medievale e umanistica 5).

Anthologia Graeca

Beckby (1966/¹1957): *Anthologia Graeca*, Bd. 1: *Buch I–VI*, Griechisch-Deutsch, herausgegeben von Hermann Beckby, München (Tusculum Bücherei).

Beckby (1965/¹1958): *Anthologia Graeca*, Bd. 3: *Buch IX–XI*, Griechisch-Deutsch, herausgegeben von Hermann Beckby, München (Tusculum Bücherei).

Ebener (1981): *Die Griechische Anthologie in drei Bänden*, herausgegeben von Dietrich Ebener, 3 Bde., Berlin u. Weimar (Bibliothek der Antike, Griechische Reihe).

Anthologia Latina

Shackleton Bailey (1982): *Anthologia Latina I. Carmina in codicibus scripta*, recensuit David R. Shackleton Bailey, fasc. 1: *Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Stuttgartiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Aphthonios u. Ps.-Hermogenes

Patillon (2008): *Corpus Rhetoricum. Anonyme préambule à la rhétorique, Aphthonios. Progymnasmata, en annexe: Pseudo-Hermogène. Progymnasmata*, textes établis et traduits par Michel Patillon, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Apollodoros

Papathomopoulos (2010): *Ἀπολλοδώρου Βιβλιοθήκη. Apollodori Bibliotheca*, post Richardum Wagnerum recognita, εισαγωγή, κείμενο, πίνακες, Μανόλης Παπαθωμόπουλος, Αθήνα (Λόγος ελληνικός 4).

Apollonios Rhodios

Dräger (2010/¹2002): *Apollonios von Rhodos. Die Fahrt der Argonauten*, Griechisch-Deutsch, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Paul Dräger, Stuttgart (Reclams Universal-Bibliothek 18231).

Vian (1974/1980a/1981): *Apollonios de Rhodes. Argonautiques*, texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage, tome I: *chants I–II* (1974); tome II: *chant III* (1980);

tome III: *chant IV* (1981), Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Apuleius

Hijmans Jr. u. a. (1985): *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book VIII*, Text, Introduction and Commentary by B. L. Hijmans Jr. u. a., Groningen (Groningen Commentaries on Apuleius).
Zimmerman u. a. (2004): *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Books IV 28–35, V and VI 1–24: The Tale of Cupid and Psyche*, Text, Introduction and Commentary by Maaïke Zimmerman u. a., Groningen (Groningen Commentaries on Apuleius).

Arat

Erren (2009/¹1971): *Aratos. Phainomena, Sternbilder und Wetterzeichen*, Griechisch-Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Manfred Erren, Düsseldorf (Sammlung Tusculum).
Martin (1998): *Aratos. Phénomènes*, texte établi, traduit et commenté par Jean Martin, 2 Bde., Paris (Collection des Universités de France 389 und 390, Série grecque).

Aristophanes

Wilson (2007): *Aristophanis Fabulae*, recognovit brevisque annotatione critica instruit Nigel G. Wilson, tomus I: *Acharnenses, Equites, Nubes, Vespae, Pax, Aves*; tomus II: *Lysistrata, Thesmophoriazusae, Ranae, Ecclesiazusae, Plutus*, Oxonii u. a. (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Arnold, Matthew

Arnold (1849): Matthew Arnold, *The Strayed Reveller and Other Poems*, London.

Athenaios

Kaibel (1985/¹1887): *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*, vol. I: *libri I–V*, recensuit Georgius Kaibel, Stutgardiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Ausonius

Green (1999): *Decimi Magni Ausonii opera*, recognovit brevisque annotatione critica instruit R. P. H. Green, Oxonii u. a. (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Bakchylides

Maehler (1970): *Bakchylidis carmina cum fragmentis*, post Brunonem Snell edidit Herovicus Maehler, Lipsiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Bion von Smyrna

Reed (1997): *Bion of Smyrna. The Fragments and the Adonis*, Edited with Introduction and Commentary by Joseph Duffield Reed, Cambridge (Cambridge Classical Texts and Commentaries 33).

Bukolik

Beckby (1975): *Die griechischen Bukoliker. Theokrit – Moschos – Bion*, Hermann Beckby, Meisenheim am Glan (Beiträge zur Klassischen Philologie 49).

Calasso, Roberto

Calasso (1988): Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano (gli Adelphi 26).

Chorikios von Gaza

Foerster u. Richtsteig (1972/¹1929): *Choricii Gazaei opera*, recensuit Ricardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig, Stutgardiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Greco (2010): *Coricio di Gaza. Due orazioni funebri (orr. VII–VIII Foerster, Richtsteig)*,

introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Claudia Greco, Alessandria (Hellenica 36).

Christodoros von Koptos

Tissoni (2000): Francesco Tissoni, *Cristodoro. Un'introduzione e un commento*, Alessandria (Hellenica 6).

Claudius Claudianus

Charlet (2002/¹2000): *Claudien. Œuvres*, tome II, 1^{re} partie: *poèmes politiques (395–398)*, texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Charlet (2002a/¹2000a): *Claudien. Œuvres*, tome II, 2^e partie: *poèmes politiques (395–398)*, texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Demosthenes

Rennie (²1967): *Demosthenis orationes*, tomus III, recognovit brevique adnotatione critica instruxit William Rennie, Oxonii, Londini u. Novi Eboraci (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Dionysios

Livrea (1973): *Dionysii Bassaricon et Gigantiadis fragmenta, cum prolegomenis Italica versione et indicibus*, edidit Henricus Livrea, Romae (Bibliotheca Athena 12).

Dionysios Periegetes

Lightfoot (2014a): *Dionysius Periegetes. Description of the Known World*, With Introduction, Text, Translation, and Commentary by Jane L. Lightfoot, Oxford.

Dorat, Jean siehe unter *de Ronsard, Pierre*

Eratosthenes

Robert (1963/¹1878): *Eratosthenis Catasterismorum reliquiae*, recensuit Carolus Robert, accedunt prolegomena et epimetra tria, Berolini.

Rosokoki (1995): Alexandra Rosokoki, *Die Erigone des Eratosthenes. Eine kommentierte Ausgabe der Fragmente*, Heidelberg (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Reihe 2/N. F. 94).

Eselroman, griechischer

van Thiel (1972): *Abenteuer eines Esels oder die Verwandlungen des Lukios. Der griechische Eselroman*, rekonstruiert, übersetzt, erläutert von Helmut van Thiel, München.

Euripides

Mastrorade (1994): *Euripides. Phoenissae*, Edited with Introduction and Commentary by Donald J. Mastrorade, Cambridge (Cambridge Classical Texts and Commentaries 29).

Stockert (1994): *Euripides. Hippolytus*, edidit Walter Stockert, Stuttgart u. Lipsiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Eustathios Makrembolites

Marcovich (2001): *Eustathius Macrembolites. De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, edidit Miroslav Marcovich, Monachi u. Lipsiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Plepelits (1989): *Eustathios Makrembolites, Hysmine und Hysminias*, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Karl Plepelits, Stuttgart (Bibliothek der griechischen Literatur 29, Abteilung der Byzantinistik).

Fermor, Patrick Leigh

Fermor (2004/¹1958): Patrick Leigh Fermor, *Mani. Travels in the Southern Peloponnese*, London.

Galen

Kühn (1826): *Κλαυδίου Γαλήνου ἅπαντα. Claudii Galeni opera omnia*, editionem curavit D. Carolus Gottlob Kühn, tomus XII continens Claudii Galeni t. XII, Lipsiae.

Geoponika

Lelli (2010): *L'agricoltura antica. I Geoponica di Cassiano Basso*, a cura di Emanuele Lelli, con la collaborazione di Giorgia Parlato, Cristiana Bernaschi u. Francesco G. Giannachi, 2 Bde., Soveria Mannelli (Catanzaro) (Altri classici 3).

Georgios Pisides

Gonnelli (1991): Fabrizio Gonnelli, „Il De vita humana di Georgio Pisida“, *BollClass* 12, 118–138.

Gregor von Nazianz

Gallay (1978): *Grégoire de Nazianze. Discours 27–31 (discours théologiques)*, introduction, texte critique, traduction et notes par Paul Gallay, avec la collaboration de Maurice Jourjon, Paris (Sources Chrésiennes 250).

Migne (1962): *Τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τὰ εὐρισκόμενα πάντα. Sancti patris nostri Gregorii Theologi vulgo Nazianzeni, archiepiscopi Constantinopolitani, opera quae exstant omnia, ad mss. codices Gallicos, Vaticanos, Germanicos, Anglicos, nec non ad antiquiores editiones castigata, multis aucta et illustrata, cura et studio monachorum ordinis S. Benedicti e congregatione S. Mauri, accedunt variorum commentarii et scholia in omnia opera Sancti Gregorii*, accurate denuo et recognoscente Jacques-Paul Migne, tomus tertius, Lutetiae Parisiorum (Patrologiae cursus completus/Patrologia Graeca 37).

Simelidis (2009): Christos Simelidis, *Selected Poems of Gregory of Nazianzus. I.2.17; II.1.10, 19, 32*, A Critical Edition with Introduction and Commentary, Göttingen (Hypomnemata 177).

Tuilier u. a. (2004): *Saint Grégoire de Nazianze. Œuvres poétiques*, tome I, 1^{re} partie: *poèmes personnels II,1,1–11*, texte établi par André Tuilier et Guillaume Bady, traduit et annoté par Jean Bernardi, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Gregor von Nyssa

Langerbeck (1960): *Gregorii Nysseni in Canticum Cantorum*, edidit Hermannus Langerbeck, Leiden (Gregorii Nysseni opera 6).

Heinsius, Daniel

Heinsius (1618): „Daniel Heinsii Hymnus oft Lofsanck van Bacchus, waer in't gehebruyck ende misbruyck vande wijn beschreven wort“, in: ders., *Nederduytsche Poemata*, by een vergadert en uytgegeven door P(ieter) S(chrijver), Amsterdam.

Heliodor

Rattenbury (1960/¹1935): *Héliodore. Les Éthiopiennes (Théagène et Chariklée)*, tome 1, texte établi par Robert Mantle Rattenbury, révisé par Thomas Wallace Lumb et traduit par Jean Maillon, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Ps.-Hermogenes siehe unter *Aphthonios*

Herodot

Hude (?1927): *Herodoti Historiae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Carolus Hude, editio tertia, tomus prior & posterior, Oxonii (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Hesiod

Merkelbach u. West (1967): *Fragmenta Hesiodica*, ediderunt Reinhold Merkelbach u. Martin L. West, Oxonii.

Himerios

Colonna (1951): *Himerii declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*, Aristides Colonna recensuit, Romae (Scriptores Graeci et Latini, Consilio Academiae Lynceorum editi).
 Penella (2007): *Man and the Word. The Orations of Himerius*, Translation, Annotation, and Introduction by Robert J. Penella, Berkeley, Los Angeles u. London (The Transformation of the Classical Heritage).
 Völker (2003): *Himerios. Reden und Fragmente*, Einführung, Übersetzung und Kommentar von Harald Völker, Wiesbaden (Serta Graeca, Beiträge zur Erforschung griechischer Texte 17).

Historiker, griechische

Müller (1841): *Fragmenta Historicorum Graecorum Apollodori bibliotheca cum fragmentis*, auxerunt, notis et prolegomenis illustrarunt, indice plenissimo instruxerunt Carolus et Theodorus Mulleri, Bd. 1, Parisiis.

Homer

Schadewaldt (1975): *Homer. Ilias*, neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, mit zwölf antiken Vasenbildern, Frankfurt a. M. (Insel Taschenbuch 153).
 van Thiel (1991): *Homeri Odyssea*, recognovit Helmut van Thiel, Hildesheim, Zürich u. New York (Bibliotheca Weidmanniana 1).
 van Thiel (2010/¹1996): *Homeri Ilias*, iterum recognovit Helmut van Thiel, Hildesheim, Zürich u. New York (Bibliotheca Weidmanniana 2).

Homerische Hymnen

Allen u. a. (1963/¹1936): *The Homeric Hymns*, Edited by T. W. Allen, W. R. Halliday and E. E. Sikes, Amsterdam (Oxford).

Homerische Scholien

Dindorf (1855): *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, ex codicibus aucta et emendate edidit Gulielmus Dindorfius, tomus II, Oxonii.

Hygin

Boriaud (1997): *Hygin. Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Johannes Chrysostomos

Dumortier (1981): *Jean Chrysostome. Homélie sur Ozias (In illud, Vidi Dominum)*, introduction, texte critique, traduction et notes par Jean Dumortier, Paris (Sources chrétiennes 277).

Johannes von Gaza u. Paulus Silentiarios

Friedländer (1912): *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, erklärt von Paul Friedländer, mit 11 Textabbildungen und 2 Tafeln, Leipzig u. Berlin (Sammlung wissenschaftlicher Kommentare zu griechischen und römischen Schriftstellern 8).
 Lauritzen (2015): *Jean de Gaza. Description du Tableau Cosmique*, texte établi et traduit par

Delphine Lauritzen, Paris (Collection des Universités de France, publié sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Johannes Geometres

Littlewood (1972): *The Progymnasmata of Ioannes Geometres*, Edited by Anthony Robert Littlewood, Amsterdam.

van Opstall (2008): *Jean Géomètre. Poèmes en hexamètres et en distiques élégiaques*, édition, traduction, commentaire par Emilie Marlène van Opstall, Leiden u. Boston (The Medieval Mediterranean 75).

Johannes Malalas

Thurn (2000): *Ioannis Malalae Chronographia*, recensuit Ioannes Thurn, Berolini u. Novi Eboraci (Corpus fontium historiae Byzantinae, Series Berolinensis 35).

Thurn u. a. (2009): *Johannes Malalas. Weltchronik*, übersetzt von Johannes Thurn und Mischa Meier (Bearb.), mit einer Einleitung von Claudia Drosihn, Mischa Meier, Stefan Priwitzter und Erläuterungen von Claudia Drosihn, Katharina Enderle, Mischa Meier u. Stefan Priwitzter, Stuttgart (Bibliothek der griechischen Literatur 69, Abteilung Byzantinistik).

Kallimachos

Asper (2004): *Kallimachos. Werke, Griechisch und Deutsch*, herausgegeben und übersetzt von Markus Asper, Darmstadt.

Hollis (1990): *Callimachus' Hecale*, Edited with Introduction and Commentary by Adrian S. Hollis, Oxford.

Hopkinson (1984): *Callimachus. Hymn to Demeter*, Edited with an Introduction and Commentary by Neil Hopkinson, Cambridge u. a. (Cambridge Classical Texts and Commentaries 27).

Pfeiffer (1949/1953): *Callimachus*, edidit Rudolfus Pfeiffer, Bd. I: *Fragmenta*, Bd. II: *Hymni et Epigrammata*, Oxonii.

Kavafis, Konstantinos

Kavafis (2008/¹2007): *Constantine P. Cavafy. The Collected Poems*, Translated by Evangelos Sachperoglou, Greek Text Edited by Anthony Hirst, with an Introduction by Peter Mackridge, Oxford (Oxford World's Classics).

Kollouthos

Orsini (2002/¹1972): *Collouthos. L'enlèvement d'Hélène*, texte établi et traduit par Pierre Orsini, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Libanios

Gibson (2008): *Libanios's Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Translated with an Introduction and Notes by Craig A. Gibson, Atlanta (Writings from the Greco-Roman World 27).

Longos

Reeve (2001/³1994): *Longus. Daphnis et Chloe*, edidit Michael D. Reeve, editio stereotypa editionis correctioris (MCMXCIV), Monachiae et Lipsiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Lykophron

von Holzinger (1895): *Lykophron's Alexandra*, Griechisch und Deutsch mit erklärenden Anmerkungen von Carl von Holzinger, Leipzig.

Mascialino (1964): *Lycophronis Alexandra*, edidit Lorenzo Mascialino, Lipsiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Manciet, Bernard

Manciet (2007): Bernard Manciet, *Ampelos*, traduit de l'occitan par l'auteur et par Guy Latry, Poitiers (L'Escampette Éditions Poésie).

Marino, Giovanni Battista

Marino (2007): *Giovanni Battista Marino. L'Adone*, a cura di Marzio Pieri e Luana Salvarani, Lavis (Le opere di Giambattista Marino).

Menander Rhetor

Russel u. Wilson (1981): *Menander Rhetor*, Edited with Translation and Commentary by Donald Andrew Russell and Nigel G. Wilson, Oxford.

Musaïos

Kost (1971): *Musaïos. Hero und Leander*, Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar von Karlheinz Kost, Bonn (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 88).

Nikander von Kolophon

Jacques (2002): *Nicandre. Œuvres*, tome II: *Les Thériaques, fragments iologiqués antérieurs à Nicandre*, texte établi et traduit par Jean-Marie Jacques, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Jacques (2007): *Nicandre. Œuvres*, tome III: *Les Alexipharmques. Lieux parallèles du livre XIII des iatrica d'Aétius*, texte établi et traduit par Jean-Marie Jacques, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Nikolaos von Myra

Felten (1913): *Nicolai Progymnasmata*, edidit Iosephus Felten, Lipsiae (Rhetores Graeci 11).

Novum Testamentum

Nestle u. Aland (2005/¹1984): *Novum Testamentum Graece et Latine*, textum Graecum post Eberhard et Erwin Nestle communitè ediderunt Barbara et Kurt Aland et al., textus Latinus Novae Vulgatae Bibliorum Sacrorum editioni debetur. Utriusque textus apparatus criticum recensuerunt et editionem novis curis elaboraverunt Barbara et Kurt Aland una cum Instituto Studiorum Textus Novi Testamenti Monasterii Westphaliae, Stuttgart.

Opitz, Martin

Opitz (1622): *Danielis Heinsii Hymnus oder Lobgesang Bacchi, darinnen der Gebrauch und Missbrauch des Weines beschrieben wird*, aus dem Holländischen in Hochdeutsch gebracht durch Martinum Opitium, Liegnitz.

Oppian

Fajen (1999): *Oppianus. Halieutica*, Einführung, Text, Übersetzung in deutscher Sprache, ausführliche Kataloge der Meeresfauna von Fritz Fajen, Stuttgart u. Leipzig (Sammlung wissenschaftlicher Commentare).

Papathomopoulos (2003): *Oppianus Apameensis Cynegetica, Eutecnius Sophistes Paraphrasis Metro Soluta*, recensuit Manolis Papathomopoulos, Monachii u. Lipsiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Orphica

Kern (1922): *Orphicorum fragmenta*, collegit Otto Kern, Berolini.

Quandt (2005/¹1941): *Orphei hymni*, literatis curis edidit Guilelmus Quandt, Hildesheim.

Vian (1987): *Les Argonautiques Orphiques*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Ovid

Bömer (1957/1958): *P. Ovidius Naso. Die Fasten*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Franz Bömer, Bd. 1: *Einleitung, Text und Übersetzung* (1957); Bd. 2: *Kommentar* (1958), Heidelberg (Wissenschaftliche Kommentare zu lateinischen und griechischen Schriftstellern).
Tarrant (2004): *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant, Oxonii u. a. (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Pamphrepius

Livrea (1979): *Pamphrepii Panopolitani carmina* (*P. Gr. Vindob. 29788 A–C*), edidit Henricus Livrea, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Paulos Silentiarios siehe unter *Johannes von Gaza**Pausanias*

Rocha-Pereira (1973/1977/1981): *Pausaniae Graeciae descriptio, indices*, edidit Maria Helena Rocha-Pereira, vol. I: *libri I–IV* (1973); vol. II: *libri V–VIII* (1977); vol. III: *libri IX–X, indices* (1981), Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Periplus Maris Erythraei

Casson (1989): *The Periplus Maris Erythraei*, Text with Introduction, Translation, and Commentary by Lionel Casson, Princeton (N.J.) u. a.

Philostrat

Kalinka u. Schönberger (2004/¹1968): *Flavius Philostratus. Die Bilder*, Griechisch-Deutsch nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto Schönberger, Würzburg (München).

Pindar

Dönt (2007/¹1986): *Pindar. Oden*, Griechisch-Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Eugen Dönt, Stuttgart (Reclams Universal-Bibliothek 8314).
Maehler (1989): *Pindari carmina cum fragmentis*, pars II: *fragmenta, indices*, edidit Henricus Maehler, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
Snell u. Maehler (1980): *Pindari carmina cum fragmentis*, pars I: *Epinicia*, post Brunonem Snell edidit Henricus Maehler, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Platon

Eigler u. a. (2011/¹1981): *Platon. Werke in acht Bänden*, Griechisch-Deutsch, herausgegeben von Gunther Eigler, Bd. 5: *Platon. Φαίδρος, Παρμενίδης, Ἐπιστολαί* (*Phaidros, Parmenides, Briefe*), bearbeitet von Dietrich Kurz, griechischer Text von Léon Robin, Auguste Diès u. Joseph Souilhé, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher u. Dietrich Kurz, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
Schöpsdau (2011): *Platon. Werke*, Übersetzung und Kommentar von Klaus Schöpsdau, Bd. IX/2: *Nomoi* (*Gesetze*), *Buch VIII–XII*, Göttingen.

Plotin

Henry u. Schwyzer (1964): *Plotini opera*, ediderunt Paul Henry et Hans-Rudolf Schwyzer, Tomus I: *Porphyrii Vita Plotini, Enneades I–III*, Oxonii (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Poetae Graeci

Heitsch (1961/1964): *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, gesammelt und herausgegeben von Ernst Heitsch, Bd. 1: 1961; Bd. 2: 1964, Göttingen (Abhandlungen der

Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse Folge 3/49 u. 3/58).

Proklos

van den Berg (2001): *Proclus' Hymns*, Essays, Translations, Commentary by Robbert M. van den Berg, Leiden, Boston u. Köln (Philosophia Antiqua 90).

Prokopios von Gaza

Amato (2009): *Procopius Gazaeus. Opuscula rhetorica et oratoria*, omnia primum collegit, edidit, apparatu critico instruxit Eugenio Amato, adiuvante Gianluca Ventrella, cum testimoniis et fragmentis (quorum ineditum unum ex Refutatione Procli Institutionis Theologicae), accedunt Procopii et Megethii rhetoris epistulae mutuae sex, Berolini u. Novi Eboraci (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Prokopios von Kaisareia

Hauray u. Wirth (2001/¹1964): *Procopius Caesariensis. Opera omnia*, recognovit Jacobus Hauray, vol. IV: *Περὶ κτισμάτων libri VI sive De aedificiis cum duobus indicibus praefatione excerptisque Photii adiectis*, editio stereotypa correctior, addenda et corrigenda adiecit Gerhard Wirth, Monachii u. Lipsiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Prudentius

Canali (2005): *Aurelio Prudenzio Clemente. Le corone*, con testo a fronte, a cura di Luca Canali, collaborazione al testo e note di Maria Pellegrini, Firenze (Il nuvo melograno 61).

Pseudoklementinen

Rehm u. Strecker (1992/¹1953): *Die Pseudoklementinen I. Homilien*, herausgegeben von Bernhard Rehm, verbesserte Auflage von Georg Strecker, Bd. 1, Berlin (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte 42).

Wehnert (2010): Jürgen Wehnert, *Pseudoklementinische Homilien. Einführung und Übersetzung*, Göttingen (Kommentare zur apokryphen Literatur 1/1).

Quintus Smyrnaeus

Pompella (2002): *Quinti Smyrnaei Posthomericæ*, recognovit Giuseppe Pompella, Hildesheim, New York u. Zürich (Bibliotheca Weidmanniana 7).

Rhetores Latini

Halm (1863): *Rhetores Latini minores*, ex codicibus maximam partem primum adhibitis emendabat Carolus Halm, Lipsiae.

Roman, byzantinischer

Cupane (1995): *Romanzi cavallereschi bizantini. Callimaco e Crisroroe, Beltandro e Crisanza, Storia di Achille, Florio e Plaziafiore, Storia di Apollonio di Tiro, Favola consolatoria sulla Cattiva e la Buona Sorte*, a cura di Carolina Cupane, Torino (Classici Greci. Autori della tarda antichità e dell'età bizantina).

de Ronsard, Pierre u. Dorat, Jean

de Ronsard u. Dorat (1555): *Hymne de Bacus par Pierre de Ronsard, avec la version latine de Jean Dorat*, Paris.

Septuaginta

Rahlfs u. Hanhart (2006): *Ἡ παλαιὰ διαθήκη κατὰ τοὺς ἑβδομήκοντα (σ')* (*Septuaginta*). *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, edidit Alfred Rahlfs, duo volumina in uno, editio altera quam recognovit et emendavit Robert Hanhart, Stuttgart.

Servius

Thilo (1887): *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, recensuit Georgius Thilo, Lipsiae.

Sidonius Apollinaris

Loyen (2008/¹1961): *Sidoine Apollinaire*, tome I: *Poèmes*, texte établi et traduit par André Loyen, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Sophokles

Lloyd-Jones (1996): *Sophocles. Fragments*, Edited and Translated by Hugh Lloyd-Jones, Cambridge (Ma.) u. London (The Loeb Classical Library 483).

Lloyd-Jones u. Wilson (1990): *Sophoclis fabulae*, recognoverunt brevis adnotatione critica instruxerunt Hugh Lloyd-Jones u. Nigel G. Wilson, Oxonii u. a. (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Statius

Courtney (1990): *P. Papini Stati Silvae*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit Edward Courtney, Oxonii u. a. (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Strabon

Baladié (1996): *Strabon. Géographie*, tome VI: *livre IX*, texte établi et traduit par Raoul Baladié, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Suda

Adler (1933): *Suidae Lexicon*, edidit Ada Adler, Pars III: *Κ–Ο, Ω*, Lipsiae (Lexicographi Graeci 1).

Adler (1935): *Suidae Lexicon*, edidit Ada Adler, Pars IV: *Π–Ψ*, Lipsiae (Lexicographi Graeci 1).

Synesios

Lacombrade (1978): *Synésios de Cyrène*, tome I: *Hymnes*, texte établi et traduit par Christian Lacombrade, Paris (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé).

Themistios

Downey u. Norman (1971): *Themistii Orationes quae supersunt*, recensuit Henricus Schenkl, opus consummaverunt Glanville Downey et Albert Francis Norman, vol. II, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Theokrit

Ebener (1989/¹1973): *Theokrit. Sämtliche Dichtungen*, aus dem Griechischen übertragen und herausgegeben von Dietrich Ebener, Frankfurt a. M. (Leipzig) (Insel Taschenbuch 1158).

Gow (1965/¹1950): *Theocritus*, Edited with a Translation and Commentary by A. S. F. Gow, vol. I: *Introduction, Text, and Translation*; vol. II: *Commentary, Appendix, Indexes, and Plates*, Cambridge.

Triphiodor

Dubielzig (1996): *Τριφιοδώρου Ἰλίου ἄλωσις. Triphiodor, Die Einnahme Iliens*, Ausgabe mit Einführung, Übersetzung und kritisch-exegetischen Noten von Uwe Dubielzig, Tübingen (Classica Monacensia 15).

Miguélez Cavero (2013a): Laura Miguélez Cavero, *Triphiodorus. The Sack of Troy, A General Study and a Commentary*, Berlin u. Boston (Texte und Kommentare 45).

Vergil

Mynors (1990/1969): *P. Vergili Maronis opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Roger A. B. Mynors, Oxonii (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Xenophon von Ephesos

Kytzler (2001): *Im Reich des Eros. Sämtliche Liebes- und Abenteuerromane der Antike*, Bd. I, mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Bernhard Kytzler, Düsseldorf (Erstedition der Ephesiaka: *Die Waffen des Eros oder Anthia und Habrokomas*, Roman aus dem Griechischen übersetzt und eingeleitet von Bernhard Kytzler, Frankfurt a. M. u. Berlin 1968).
O'Sullivan (2005): *Xenophon Ephesius. De Anthia et Habrokome Ephesiacorum libri V*, edidit James N. O'Sullivan, Monachii et Lipsiae (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Bibliographien und Forschungsberichte

- Aringer u. a. (2011): Nina Aringer, Herbert Bannert u. Nicole Kröll, „Der Forschungsbericht. Nonnos von Panopolis, 1. Bericht: Dionysiaka, umfassend im Wesentlichen die Jahre 1980–2010“, *AAHG* 64, 1–44.
- A Hellenistic Bibliography: Martine Cuypers, „A Hellenistic Bibliography. Nonnus“ <http://sites.google.com/site/hellenisticbibliography/empire/nonnus> (Stand: 30.7.2015).
- A Hellenistic Bibliography: Martine Cuypers, „A Hellenistic Bibliography. Nonnus Recent“ <http://sites.google.com/site/hellenisticbibliography/empire/nonnus/nonnus-recent> (Stand: 30.7.2015).
- Bulletin critique (2013–2014): Delphine Lauritzen (Hg.), „Bulletin critique. La floraison des études nonniennes en Europe (1976–2013)“, *Révue des études tardo-antiques (RET)* 3, 300–302 <http://www.revue-etudes-tardo-antiques.fr/> (Stand: 30.7.2015).
- Studia Nonniana Interretica: Filip Doroszewski, „Studia Nonniana Interretica. Polish bibliography/Polska bibliografia“ http://nonniana.uksw.edu.pl/?page_id=9 (Stand: 14.9.2014).

Sekundärliteratur

- Abel-Wilmanns (1977): Barbara Abel-Wilmanns, *Der Erzählaufbau der Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*, Frankfurt a. M., Bern u. Las Vegas (Europäische Hochschulschriften, Reihe 15, klassische Sprachen und Literaturen 11).
- Accorinti (1995): Domenico Accorinti, „Hermes e Cristo in Nonno“, *Prometheus* 21, 24–32.
- Accorinti (1995–1996): Domenico Accorinti, „L'etimologia di Βηρυτός. Nonn. Dion. 41,364–7“, *Glotta* 73, 127–133.
- Accorinti (1997): Domenico Accorinti, „Note critiche ed esegetiche al canto 41 delle Dionisiache di Nonno di Panopoli“, *ByzZ* 90, 349–366.
- Accorinti (2003): Domenico Accorinti, „Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 1–24.
- Accorinti (2009): Domenico Accorinti, „Poésie et poétique dans l'œuvre de Nonnos de Panopolis“, in: Odorico u. a. (2009) 67–98.
- Accorinti (2012): Domenico Accorinti, „Musaios II“, *RAC* 25, 162–171.
- Accorinti (2013): Domenico Accorinti, „Nonnos von Panopolis“, *RAC* 25, 1107–1129.

- Accorinti (2015): Domenico Accorinti, „Nonnos und der Mythos. Heidnische Antike aus christlicher Perspektive“, in: Leppin (2015) 43–69.
- Accorinti (2016): Domenico Accorinti (Hg.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Leiden u. a. (im Druck).
- Accorinti (2016a): Domenico Accorinti, „Die Versuchung des Nonnos. Der Mythos als Brücke zwischen Heiden- und Christentum“, in: Bannert u. Kröll (2016a) (im Druck).
- Accorinti u. Chuvin (2003): Domenico Accorinti u. Pierre Chuvin (Hgg.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria (Hellenica 10).
- Adrados (2003): Francisco R. Adrados, „Dioniso erótico en Nonno. Precedentes indo-griegos y ecos latinos y españoles“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 407–413.
- Agnosini (2010): Matteo Agnosini, „Lo scudo di Dioniso (Dionysiaca XXV 380–572)“, *Maia* 62, 334–352.
- Agosti (1995): Gianfranco Agosti, „Poemi digressivi tardoantichi (e moderni)“, *Compar(a)ison* 1, 131–151.
- Agosti (1996): Gianfranco Agosti, „Ancora su Proteo in Nonno, Dion. 1.13sgg.“, *Prometheus* 22, 169–172.
- Agosti (2001): Gianfranco Agosti, „L'epica biblica nella tarda antichità greca. Autori e lettori nel IV e V secolo“, in: Francesco Stella (Hg.), *La Scrittura Infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica, atti del Convegno di Firenze, 26–28 giugno 1997, promosso dalla Fondazione Carlo Marchi, dal Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux, dalla S.I.S.M.E.L. e da „Semicerchio. Rivista di poesia comparata“*, Firenze, 67–104.
- Agosti (2004a): Gianfranco Agosti, „Alcuni problemi relativi alla cesura principale nell'esametro greco tardo antico“, in: François Spaltenstein u. Alessandra Lukinovich (Hgg.), *Autour de la césure. Actes du colloque Damon des 3 et 4 novembre 2000*, Bern (Echo, collection de l'Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité de l'Université de Lausanne) 61–80.
- Agosti (2004–2005): Gianfranco Agosti, „Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d. C.“, *Incontri triestini di filologia classica* 4, 351–374.
- Agosti (2005): Gianfranco Agosti, „L'etopea nella poesia greca tardo antica“, in: Eugenio Amato u. Jacques Schamp (Hgg.), *Ἠθοποιία. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno, 34–60.
- Agosti (2005a): Gianfranco Agosti, „Interpretazione omerica e creazione poetica nella Tarda Antichità“, in: Antje Kolde u. a. (Hgg.), *Κορυφαίω ἀνδρῶν. Mélanges offerts à André Hurst*, Genève (Recherches et rencontres 22) 19–32.
- Agosti (2006): Gianfranco Agosti, „La voce dei libri. Dimensione performative dell'epica greca tardoantica“, in: Eugenio Amato (Hg.), *Approches de la troisième sophistique. Hommages à Jacques Schamp*, Bruxelles (Collection Latomus 296) 35–62.
- Agosti (2008): Gianfranco Agosti, „Le Dionisiache e le arti figurative. Appunti per uno studio dell'estetica nonniana“, in: Audano (2008) 17–32.
- Agosti (2008a): Gianfranco Agosti, „Literariness and Levels of Style in Epigraphical Poetry of Late Antiquity“, in: Carvounis u. Hunter (2009) 191–213.
- Agosti (2009): Gianfranco Agosti, „Niveaux de styles, littérarité, poétiques. Pour une histoire du système de la poésie classicisante au VI^e siècle“, in: Odorico u. a. (2009) 99–119.
- Agosti (2009a): Gianfranco Agosti, „Cristianizzazione della poesia greca e dialogo interculturale“, *CrSt* 30, 313–335 (auch in: Brown u. Lizzi Testa [2011] 193–214).
- Agosti (2010): Gianfranco Agosti, „Saxa loquuntur? Epigrammi epigrafici e diffusione della paideia nell'Oriente tardoantico“, *AntTard* 18, 163–180.
- Agosti (2011–2012): Gianfranco Agosti, „Ancora sullo stile delle iscrizioni metriche tardo antiche“, *Incontri di Filologia* 11, 233–251.

- Agosti (2012): Gianfranco Agosti, „Greek Poetry“, in: Scott Fitzgerald Johnson (Hg.), *The Oxford Handbook of Late Antiquity*, Oxford u. a., 361–404.
- Agosti (2013a): Gianfranco Agosti, „La letteratura agiografica e le Dionisiache di Nonno. Note di lettura“, in: Lauritzen u. Tardieu (2013) 83–94.
- Agosti (2014): Gianfranco Agosti, „Contextualizing Nonnus’ Visual World“, in: Spanoudakis (2014) 141–174.
- Agosti (2014a): Gianfranco Agosti, „Greek Poetry in Late Antique Alexandria. Between Culture and Religion“, in: Guichard u. a. (2014) 287–312.
- Agosti u. Gonnelli (1995): Gianfranco Agosti u. Fabrizio Gonnelli, „Materiali per la storia dell’esametro nei poeti cristiani greci“, in: Marco Fantuzzi u. Roberto Pretagostini (Hgg.), *Struttura e storia dell’esametro greco*, Bd. 1, Roma (Studi di metrica classica 10) 289–434.
- Agosti u. Magnelli (2017): Gianfranco Agosti u. Enrico Magnelli, „Homeric Nonnus“, in: Christina-Panagiota Manolea u. Antony Makrinos (Hgg.), *Brill’s Companion to the Reception of Homer from Byzantium to the Enlightenment*, Leiden u. a. (Brill’s Companion to Classical Reception) (im Druck).
- Allen (2000): Graham Allen, *Intertextuality*, London u. New York (The New Critical Idiom).
- Allen u. Jeffreys (1996): Pauline Allen u. Elizabeth Jeffreys (Hgg.), *The Sixth Century. End or Beginning?*, Brisbane (Australian Association for Byzantine Studies, Byzantina Australiensia 10).
- Anagostakis u. Papamastorakis (2004): Ilias Anagostakis u. Titos Papamastorakis, „Ἐκμανῆς νέος Βάκχος. The Drunkenness of Noah in Medieval Art“, in: Christine G. Angelidi (Hg.), *To Βυζάντιο ὠρῖμο για ἀλλαγές. Επιλογές, ευαισθησίες και τρόποι ἔκφρασης ἀπὸ τὸν ἐνδέκατο στὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα. Byzantium Matures. Choices, Sensitivities and Modes of Expression in Byzantium (Eleventh to Fifteenth Century)*, Athens (The National Hellenic Research Foundation, Institute for Byzantine Research. International Symposium 13) 209–256.
- Andersen (2001/¹1995): Øivind Andersen, *Im Garten der Rhetorik. Die Kunst der Rede in der Antike*, aus dem Norwegischen von Brigitte Mannsperger u. Ingunn Tveide, Darmstadt (Oslo).
- Appel (1994): Włodimierz Appel, „Kalamos i Karpos. Dionysiaca XI 370–481“, *Meander* 49, 43–45.
- Argente Oliver (1979): José Luis Argente Oliver, *La villa tardoromana de Baños de Valdearados (Burgos)*, Madrid (Excavaciones arqueológicas en España 100).
- Aringer (2002): Nina Aringer, *Nonnos von Panopolis. Quellen und Vorbilder der Pentheusgesänge der Dionysiaka*, Diss. Wien.
- Aringer (2012): Nina Aringer, „Kadmos und Typhon als vorausdeutende Figuren in den Dionysiaka. Bemerkungen zur Kompositionskunst des Nonnos von Panopolis“, *WS* 125, 85–105.
- Arnulf (2004): Arwed Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, Berlin (Kunstwissenschaftliche Studien 110).
- Ashkenazi (2004): Yakov Ashkenazi, „Sophists and Priests in Late Antique Gaza according to Choricus the Rhetor“, in: Bitton-Ashkelony u. Kofsky (2004) 195–208.
- Athanassiadi (2006): Polymnia Athanassiadi, „Antiquité tardive. Construction et déconstruction d’un modèle historiographique“, *AntTard* 14 (Économie et religion dans l’antiquité tardive) 311–324.
- Athanassiadi u. Frede (2002/¹1999): Polymnia Athanassiadi u. Michael Frede (Hgg.), *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, Oxford.
- Audano (2008): Sergio Audano (Hg.), *Nonno e i suoi lettori*, Alessandria (Hellenica. Testi e strumenti di letteratura greca antica, medievale e umanistica 27).
- Auger (2003): Danièle Auger, „Le monde des rêves dans les Dionysiaques de Nonnos“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 415–432.
- Aurigemma (1954): Salvatore Aurigemma, *Die Diocletiansthermen und Museo Nazionale Romano (148 Abbildungen)*, nach der 3. italienischen Auflage, Roma (Führer durch die Museen und Kunstdenkmäler Italiens 78).

- Averincev (1988): Sergej S. Averincev, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Bologna (Collezione di testi e di studi. Linguistica e critica letteraria) (russ. Orig.: Poëtika rannevizantijskoj literatury, Moskva 1977).
- Baeumer (2006): Max L. Baeumer, *Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur*, Darmstadt.
- Bagnall (1993): Roger S. Bagnall, *Egypt in Late Antiquity*, Princeton (N.J.).
- Bagnall (2007): Roger S. Bagnall (Hg.), *Egypt in the Byzantine World (300–700)*, Cambridge.
- Bajoni (2003): Maria Grazia Bajoni, „À propos de l'αἴτιον de Beyrouth dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis“, *AC* 72, 197–202.
- Baldwin (1986): Barry Baldwin, „Nonnus and Agathias. Two Problems in Literary Chronology“, *Eranos* 84, 60f.
- Bannert (1988): Herbert Bannert, *Formen des Wiederholens bei Homer. Beispiele für eine Poetik des Epos*, Wien (Wiener Studien Beiheft 13).
- Bannert (2008): Herbert Bannert, „Proteus und die Musen. Nonnos von Panopolis, Dionysiaka 1,1–45. Ein Proömium der besonderen Art“, *WHB* 50, 46–70.
- Bannert u. Kröll (2016): Herbert Bannert u. Nicole Kröll, „Nonnus and Homer“, in: Accorinti (2016) (im Druck).
- Bannert u. Kröll (2016a): Herbert Bannert u. Nicole Kröll, *Nonnus of Panopolis in Context II. Poetry, Religion, and Society*, Leiden (Brill's Late Ancient Literature. A Suppl. to Mnemosyne) (im Druck).
- Bär (2012): Silvio Bär, „Museum of Words. Christodorus, the Art of Ekphrasis and the Epyllic Genre“, in: Baumbach u. Bär (2012) 447–471.
- Bargelotes (2002): Leonidas C. Bargelotes, „Divinized and De-Divinized Conceptions of the World and of Cosmos“, in: De Girolami Cheney u. Hendrix (2002) 13–32.
- Barthel (2014): Christian Barthel, „Eine Origo Gentis Blemmyorum in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, *Tyche* 29 (2014) 1–15.
- Bartsch u. Elsner (2007): Shadi Bartsch u. Jaś Elsner, „Ekphrasis. Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis“, *CPh* 102 (= Shadi Bartsch u. Jaś Elsner [Hgg.], *Special Issues on Ekphrasis*, Chicago) I–VI.
- Basson (1996): André Basson, „A Transformation of Genres in Late Latin Literature. Classical Literary Tradition and Ascetic Ideals in Paulinus of Nola“, in: Ralph W. Mathisen u. Haguth S. Sivan (Hgg.), *Shifting Frontiers in Late Antiquity*, Aldershot, 267–276.
- Baumbach (2007): Manuel Baumbach, „Die Poetik der Schilde. Form und Funktion von Ekphrasis in den Posthomera des Quintus Smyrnaeus“, in: Baumbach u. Bär (2007) 107–142.
- Baumbach u. Bär (2007): Manuel Baumbach u. Silvio Bär (Hgg.), *Quintus Smyrnaeus. Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin u. New York (Millennium-Studien/Millennium Studies 17).
- Baumbach u. Bär (2012): Manuel Baumbach u. Silvio Bär (Hgg.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, Leiden u. Boston 2012.
- Beatrice (2007/¹1983): Pier Franco Beatrice, „Nonno di Panopoli“, in: Angelo Di Bernardino (Hg.), *Nuovo dizionario patristico e di antichità cristiane*, Bd. 2: F–O, Genova, 3530–3533.
- Beaujour (1981): Michel Beaujour, „Some Paradoxes of Description“, *Yale French Studies* 61, 27–59.
- Belayche (2004): Nicole Belayche, „Pagan Festivals in Fourth-Century Gaza“, in: Bitton-Ashkelony u. Kofsky (2004) 5–22.
- Benaissa (2012): Amin Benaissa, „Greek Language, Education, and Literary Culture“, in: Riggs (2012) 526–542.
- Bergk (1872/1883/1884/1887): Theodor Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, aus dem Nachlass herausgegeben von Gustav Hinrichs u. Rudolf Peppmüller, Bd. 1 (1872), Bd. 2 (1883), Bd. 3 (1884), Bd. 4 (1887), Berlin.

- Bergson (1981): Leif Bergson, „Nachklassische und spätantike griechische Literatur“, in: *Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt*, Bd. 1: *Die Welt der Antike, 1200 v. Chr.–600 n. Chr.*, Frankfurt a. M. u. a., 485–508.
- Bettini u. Pellizer (2003): Maurizio Bettini u. Ezio Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino (Saggi 853, serie mythologica).
- Bezdechi (1940): Ștefan Bezdechi, „Symbolisme erotique dans les Dionysiaques de Nonnos“, *Τεσσαρακονταετηρίς Θεοφίλου Βορέα* 1, 379–396.
- Bingen (2007): Jean Bingen, *Hellenistic Egypt. Monarchy, Society, Economy, Culture*, Edited with an Introduction by Roger S. Bagnall, Edinburgh.
- Bitton-Ashkelony u. Kofsky (2004): Brouria Bitton-Ashkelony u. Aryeh Kofsky (Hgg.), *Christian Gaza in Late Antiquity*, Leiden u. Boston (Jerusalem Studies in Religion and Culture 3).
- Bitton-Ashkelony u. Kofsky (2006): Brouria Bitton-Ashkelony u. Aryeh Kofsky, *The Monastic School of Gaza*, Leiden u. Boston (Supplements to Vigiliae Christianae 78).
- Bittrich (2005): Ursula Bittrich, *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie. Mit Ausblicken auf motifgeschichtlich verwandte Dichtungen*, Berlin u. New York (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 75).
- Blázquez (1993): José María Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Madrid.
- Boeder (1996): Maria Boeder, *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*, Frankfurt a. M. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 268).
- Boehm u. Pfothenhauer (1995): Gottfried Boehm u. Helmut Pfothenhauer (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München (Bild und Text).
- Bogner (1931): Hans Bogner, Rez. „Viktor Stegemann, Astrologie und Universalgeschichte. Studien und Interpretationen zu den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, *Gnomon* 7, 177–194.
- Bogner (1934): Hans Bogner, „Die Religion des Nonnos von Panopolis“, *Philologus* 89, 320–333.
- Böhm (1948): Josef Böhm, *Die Leibesübungen im Dionysosepos des Nonnos von Panopolis*, Diss. Wien.
- Böhm (1960): Josef Böhm, „Die Leibesübungen in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, in: Rudolf Jahn (Hg.), *Zur Weltgeschichte der Leibesübungen. Festgabe für Erwin Mehl zum 70. Geburtstag*, Frankfurt a. M., 84–96.
- Boned Cólera (1998): María del Pilar Boned Cólera, „La descripción de un jardín. Motivo poético en Nonno y Homero“, in: Francisco R. Adrados u. Alfonso Martínez Díez (Hgg.), *IX congreso español de estudios clásicos, Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995*, Bd. 4: *Literatura griega*, Madrid, 77–80.
- Bonner (1954): Campbell Bonner, „Two Notes“, *JEA* 40, 15–18.
- Borgeaud (2011): Philippe Borgeaud, „Dionysos, the Wine and Ikarios. Hospitality and Danger“, in: Schlesier (2011) 161–172.
- Boscarino (1997): Francesco Boscarino, „L'autore della Gigantomachia greca attribuita a Claudiano e i suoi rapporti con Nonno“, *Helikon* 17, 178–192.
- Bowersock (1990): Glen W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Ann Arbor (Mi.) (Thomas Spencer Jerome Lectures 18).
- Bowersock (1994): Glen W. Bowersock, „Dionysus as an Epic Hero“, in: Hopkinson (1994) 156–166.
- Bowersock (1996): „Late Antique Alexandria“, in: *Alexandria and Alexandrianism. Papers Delivered at a Symposium Organized by The J. Paul Getty Museum and the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Held at the Museum April 22–25, 1993*, Malibu, 263–272.
- Bowersock (2006): Glen W. Bowersock, *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam*, Cambridge (Ma.) u. London (Revealing Antiquity 16).
- Bowersock (2011): Glen W. Bowersock, „Infant Gods and Heroes in Late Antiquity. Dionysos' First Bath“, in: Schlesier (2011) 3–12.
- Bowersock u. a. (1999): Glen W. Bowersock, Peter Brown u. Oleg Grabar (Hgg.), *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Cambridge (Ma.) u. London.

- Bowman (1996/¹1986): Alan K. Bowman, *Egypt after the Pharaohs 332 B.C.–A.D. 642. From Alexander to the Arab Conquest*, London.
- Braden (1974): Gordon Braden, „Nonnos' Typhoon. Dionysiaca Books I and II“, *Texas Studies in Literature and Language* 15, 851–879.
- Braden (1978): Gordon Braden, *The Classics and English Renaissance Poetry. Three Case Studies*, New Haven (Ct.) u. a. (Yale Studies in English 187).
- Brakke u. a. (2012): David Brakke, Deborah Deliyannis u. Edward Watts (Hgg.), *Shifting Cultural Frontiers in Late Antiquity*, Farnham (GB) u. Burlington (Vt.).
- Braun (1915): Franz Braun, *Hymnen bei Nonnos von Panopolis*, Diss. Königsberg.
- Braune (1935): Julius Braune, *Nonnos und Ovid*, Greifswald (Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung 11).
- Braune (1948): Julius Braune, „Nonno e Claudiano“, *Maia* 1, 176–193.
- Brioso Sánchez (1994–1995): Máximo Brioso Sánchez, „De la epica como crónica a la epica subjetiva. Nonno de Panópolis“, *ExcPhilol* 4–5, 9–30.
- Britova (1960): Nadja N. Britova, „L'art attique à l'époque hellénistique (torse de jeune homme au Musée Pouchkine des Beaux-Arts)“, *Travaux du Musée Pouchkine des Beaux-Arts*, 32–42.
- Brommer (1959): Frank Brommer, *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin.
- Brown (1978): Peter Brown, *The Making of Late Antiquity*, Cambridge (Ma.) u. London (The Carl Newell Jackson Lectures 1976).
- Brown (1980): Peter Brown, „Art and Society in Late Antiquity“, in: Weitzmann (1980) 17–27.
- Brown (1992): Peter Brown, *Power and Persuasion in Late Antiquity. Towards A Christian Empire*, Madison (Wi.) u. London (The Curti Lectures 1988).
- Brown (1995): Peter Brown, *Die letzten Heiden. Eine kleine Geschichte der Spätantike*, mit einem Vorwort von Paul Veyne, aus dem Englischen von Holger Fließbach, Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch 12287) (engl. Orig.: *The Making of Late Antiquity*, Cambridge [Ma.] u. London 1978 [The Carl Newell Jackson Lectures 1976]).
- Brown (1998): Peter Brown, *Autorität und Heiligkeit. Aspekte der Christianisierung des Römischen Reiches*, aus dem Englischen übersetzt von Dieter Eibach, Stuttgart (Reclams Universal-Bibliothek 9709) (engl. Orig.: *Authority and the Sacred. Aspects on the Christianisation of the Roman World*, Cambridge u. a. 1995).
- Brown u. Lizzi Testa (2011): Peter Brown u. Rita Lizzi Testa (Hgg.), *Pagans and Christians in the Roman Empire. The Breaking of a Dialogue (IVth–VIth Century A.D.)*, *Proceedings of the International Conference at the Monastery of Bose (October 2008)*, Wien u. a. (Christianity and History 9).
- Bull (1998): Malcom Bull, „Poussin and Nonnos“, *The Burlington Magazine* 140/1148, 724–738.
- Bury (1889): John B. Bury, *A History of the Later Roman Empire. From Arcadius to Irene (395 A.D. to 800 A.D.)*, 2 Bde., London u. New York (Nachdruck Amsterdam 1966).
- Bury (1958/¹1923): John B. Bury, *History of the Later Roman Empire. From the Death of Theodosius I. to the Death of Justinian*, 2 Bde., New York (London).
- Buxton (1994): Richard Buxton, *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*, Cambridge u. a.
- Byre (1976): Calvin S. Byre, *Ekphrasis of Works of Art and Places in the Greek Epic from Homer to Nonnus*, Diss. Chicago.
- Calame (1999): Claude Calame, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Translated by Janet Lloyd, Princeton (N.J.).
- Cameron Alan (1965): Alan Cameron, „Wandering Poets. A Literary Movement in Byzantine Egypt“, *Historia* 14, 470–509 (auch in: Cameron Alan [1985] I; sowie in: Nagy [2001] 14–54).
- Cameron Alan (1970): Alan Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford.
- Cameron Alan (1982): Alan Cameron, „The Empress and the Poet. Paganism and Politics at the Court of Theodosius II“, *YCIS* 27, 217–289 (auch in: Cameron Alan [1985] III).

- Cameron Alan (1985): Alan Cameron, *Literature and Society in the Early Byzantine World*, London (Variorum Collected Studies Series CS 209).
- Cameron Alan (2000): Alan Cameron, „The Poet, the Bishop, and the Harlot“, *GRBS* 41, 175–188.
- Cameron Alan (2004): Alan Cameron, „Poetry and Literary Culture in Late Antiquity“, in: Swain u. Edwards (2004) 327–354.
- Cameron Alan (2007): Alan Cameron, „Poets and Pagans in Byzantine Egypt“, in: Bagnall (2007) 21–46.
- Cameron Alan (2011): Alan Cameron, *The Last Pagans of Rome*, Oxford u. a.
- Cameron Averil (1991): Averil Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire. The Development of Christian Discourse*, Berkeley u. a. (Sather Classical Lectures 55).
- Cameron Averil (2004): Averil Cameron, „History and the Individuality of the Historian. The Interpretation of Late Antiquity“, in: Carole Straw u. Richard Lim (Hgg.), *The Past Before Us. The Challenge of Historiographies of Late Antiquity*, Turnhout (Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 6) 69–77.
- Cameron Averil (2006): Averil Cameron, „New Themes and Styles in Greek Literature. A Title Revisited“, in: Johnson S. (2006) 11–28.
- Cameron Averil (2009): Averil Cameron, „Old and New Rome. Roman Studies in Sixth-Century Constantinople“, in: Rousseau u. Papoutsakis (2009) 15–36.
- Cameron Averil (2010): Averil Cameron, *The Byzantines*, Oxford (The Peoples of Europe).
- Cameron Averil (2012/¹1993): Averil Cameron, *The Mediterranean World in Late Antiquity A.D. 395–700*, London u. New York (Routledge History of the Ancient World).
- Capra (2012): Raymond L. Capra, „On the Poetics of Dioscoros of Aphrodito. The Encomium on Duke Kallinikos (P. Cair. Masp. III 67315)“, in: Brakke u. a. (2012) 129–138.
- Caprara (1999): Mariangela Caprara, „Nonno e gli Ebrei. Note a Par. IV 88–121“, *SIFC* (Ser. 3) 17, 195–215.
- Caprara (2008): Mariangela Caprara, „La ‚vite parlante‘ di Par. XV 1–19“, in: Audano (2008) 57–66.
- Carpenter (1997): Thomas H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford (Oxford Monographs on Classical Archaeology).
- Carpenter u. Faraone (1993): Thomas H. Carpenter u. Christopher A. Faraone (Hgg.), *Masks of Dionysus*, Ithaca (N.Y.) u. London (Myth and Poetics).
- Carvounis (2016): Katerina Carvounis (2016), „Dionysus, Ampelus, and Mythological Examples in Nonnos' Dionysiaca“, in: Bannert u. Kröll (2016a) (im Druck).
- Carvounis u. Hunter (2009): Katerina Carvounis u. Richard Hunter (Hgg.), *Signs of Life? Studies in Later Greek Poetry*, Victoria 2009 (= *Ramus* 37/1+2 [2008]).
- Cataudella (1936): Quintino Cataudella, „Sulla poesia di Nonno di Panopoli“, *A&R* 38, 176–184.
- Cazzaniga (1963): Ignazio Cazzaniga, „Temi poetici Alessandrini in Nonno Panopolitano. Tradizione diretta e indiretta“, in: *Miscellanea di Studi Alessandrini in memoriam di Augusto Rostagni*, Torino, 626–646.
- Cerutti (2010): Maria Cerutti, „Pagan Monotheism? Towards A Historical Typology“, in: Mitchell u. Van Nuffelen (2010) 15–32.
- Chamberlayne (1916): Lewis P. Chamberlayne, „A Study of Nonnos“, *SPh* 13, 40–68.
- Champion (2014): Michael W. Champion, *Explaining the Cosmos. Creation and Cultural Interaction in Late-Antique Gaza*, Oxford u. a. (Oxford Studies in Late Antiquity).
- Charlet (1988): Jean-Louis Charlet, „Aesthetic Trends in Late Antique Poetry (325–410)“, *Philologus* 132, 74–85.
- Charlet (1997): Jean-Louis Charlet, „Die Poesie. Eine Dichtung im ästhetischen und gesellschaftlichen Spannungsfeld“, in: Lodewijk J. Engels u. Heinz Hofmann (Hgg.), *Spätantike. Mit einem Panorama der byzantinischen Literatur*, Wiesbaden (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 4) 495–564.

- Chuvin (1986): Pierre Chuvin, „Nonnos de Panopolis entre paganisme et christianisme“, *BAGB*, 387–396.
- Chuvin (1991): Pierre Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, avec une préface d'Ernest Will, Clermont-Ferrand (Vates 2).
- Chuvin (1994): Pierre Chuvin, „Local Traditions and Classical Mythology in the Dionysiaca“, in: Hopkinson (1994) 167–176.
- Chuvin (2006): Pierre Chuvin, „Nonnos de Panopolis et la ‚déconstruction‘ de l'épopée“, in: Egbert J. Bakker u. a. (Hgg.), *La poésie épique grecque. Métamorphoses d'un genre littéraire, Vandœuvres-Genève, 22–26 août 2004, huit exposés suivis de discussions*, Genève u. Vandœuvres (Entretiens sur l'antiquité classique 52) 249–268.
- Chuvin (2009/¹1990): Pierre Chuvin, *Chronique des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien*, Paris (Histoire).
- Chuvin (2009a): Pierre Chuvin, „Homère christianisé. Esthétique profane et symbolique chrétienne dans l'œuvre de Paul le Siléntaire“, *CrSt* 31, 471–481 (auch in: Brown u. Lizzi Testa [2011] 215–224).
- Chuvin (2014): Pierre Chuvin, „Revisiting Old Problems. Literature and Religion in the Dionysiaca“, in: Spanoudakis (2014) 3–18.
- Chuvin (2016): „Nonnus, from Our Time to His. A Retrospective Glance at Nonnian Studies (notably the Dionysiaca) since the 1930s“, in: Bannert u. Kröll (2016a) (im Druck).
- Cimok (2000): Fatih Cimok (Hg.), *Antioch Mosaics*, Istanbul.
- Clark (1957): Donald Lemen Clark, *Rhetoric in Greco-Roman Education*, New York.
- Collart (1930): Paul Collart, *Nonnos de Panopolis. Études sur la composition et le texte des Dionysiaques*, Le Caire (Recherches d'archéologie de philologie et d'histoire 1).
- Combe (1818): Taylor Combe, *A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum, with Engravings*, Bd. 3, London.
- Connor (1993): Peter Connor, „Epic in Mind. Claudian's De Raptu Proserpinae“, in: Anthony James Boyle (Hg.), *Roman Epic*, London u. New York, 237–260.
- Consolino (2003): Franca Ela Consolino, „Metri, temi e forme letterarie nella poesia di Ausonio“, in: Franca Ela Consolino (Hg.), *Forme letterarie nella produzione latina di IV–V secolo. Con un sguardo Bisanzio*, Roma (Studi e testi tardoantichi 1) 147–194.
- Cribiore (2001): Raffaella Cribiore, *Gymnastics of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton (N.J.).
- Cribiore (2007): Raffaella Cribiore, *The School of Libanius in Late Antique Antioch*, Princeton (N.J.) u. a.
- Cribiore (2007a): Raffaella Cribiore, „Higher Education in Early Byzantine Egypt. Rhetoric, Latin, and the Law“, in: Bagnall (2007) 47–66.
- Cuartero i Iborra (2003): Francesc J. Cuartero i Iborra, „Mitos en Nono de Panópolis y otros poetas del Alto Egipto“, in: Juan A. López Férez (Hg.), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial. VI Coloquio Internacional de Filología Griega, Mar. 22–25, 1995 Universidad Nacional de Educación a Distancia*, Madrid (Estudios de filología griega 8) 175–195.
- Cupane (2006): Carolina Cupane, „Künstliche Paradiese. Ortsbeschreibungen in der vulgärsprachlichen Dichtung des späten Byzanz“, in: Ratkowsch (2006) 221–245.
- Dalby (2005): Andrew Dalby, *Bacchus. Aus dem Leben eines Gottes*, übersetzt von Sebastian Wohlfeil, Berlin (engl. Orig.: *Bacchus. A Biography*, London 2003).
- Dällenbach (1977): Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Diss. Paris.
- Danek (1998): Georg Danek, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien (Wiener Studien Beiheft 22).

- Daniélou (1992): Alain Daniélou, *Gods of Love and Ecstasy. The Traditions of Shiva and Dionysus*, Rochester (Vt.) (= Alain Daniélou, *Shiva and Dionysos. The Religion of Nature and Eros*, Translation by K. F. Hurry, New York 1984; frz. Orig.: *Shiva et Dionysos. La religion de la nature et de l'éros, de la préhistoire à l'avenir*, Paris 1979 [Documents spirituels 21]).
- Daraki (1985): Maria Daraki, *Dionysos*, Paris.
- Daszewski (1965): Wiktor A. Daszewski, *Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern*, Mainz am Rhein (Trierer Beiträge zur Altertumskunde 2, Kulturgeschichte der antiken Welt, Sonderband).
- David u. d'Hancarville (1787): François-Anne David u. Pierre d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, tome II, Paris.
- Davidson (2007): James Davidson, *The Greeks and Greek Love. A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*, London.
- de Francisco Heredero u. a. (2014): Ana de Francisco Heredero, David Hernández de la Fuente u. Susana Torres Prieto (Hgg.), *New Perspectives on Late Antiquity in the Eastern Roman Empire*, Newcastle upon Tyne.
- De Gaetano (2009): Miryam De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, Alessandria (Quaderni, Centro internazionale di studi sulla poesia greca e latina in età tardo-antica e medievale 4).
- De Girolami Cheney u. Hendrix (2002): Liana De Girolami Cheney u. John Hendrix (Hgg.), *Neoplatonism and the Arts*, Lewiston u. a. (Studies in Art History 5).
- de Jong (2007): Irene J. F. de Jong, „Introduction. Narratological Theory on Time“, in: dies. u. René Nünlist (Hgg.), *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Bd. 2, Leiden u. Boston (Mnemosyne Suppl. 291) 1–14.
- de Jong (2012): Irene J. F. de Jong (Hg.), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden u. Boston (Mnemosyne Suppl. 339).
- de Jong (2012a): Irene J. F. de Jong, „Introduction. Narratological Theory on Space“, in: de Jong (2012) 1–18.
- de Jong (2012b): Irene J. F. de Jong, „The Homeric Hymns“, in: de Jong (2012) 39–53.
- Delavaud-Roux (2009): Marie-Hélène Delavaud-Roux, „La danse dionysiaque, un modèle d'expression pour les personnes âgées? (Nonnos, Dionysiaques, XIX,159–224)“, *LEC 77* (= Marie-Thérèse Cam u. Paul Pietquin [Hgg.], *Modèles littéraires et iconographiques de l'antiquité. Actes de la journée d'étude du 26 octobre 2006 à Brest*, Namur) 3–22.
- Demandt (2007/¹1989): Alexander Demandt, *Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian, 284–565 n. Chr.*, vollständig bearbeitete und erweiterte Neuauflage, München (Handbuch der Altertumswissenschaft, Abteilung 3/6).
- Demandt (2013): Alexander Demandt, „Spät Römisches Hochschulwesen“, in: Alexander Demandt, *Zeitenwende. Aufsätze zur Spätantike*, Berlin u. Boston (Beiträge zur Altertumskunde 311) 238–275.
- Demoen (1996): Kristoffel Demoen, *Pagan and Biblical Exempla in Gregory Nazianzen. A Study in Rhetoric and Hermeneutics*, Turnhout (Corpus Christianorum, lingua patrum 2).
- Dennerlein (2009): Katrin Dennerlein, *Narratologie des Raumes*, Berlin u. New York (Narratologia, Contributions to Narrative Theory 22).
- Desbordes (1996): Françoise Desbordes, *La rhétorique antique. L'art de persuader*, Paris (Hachette université, langues et civilisations anciennes).
- De Stefani (1999): Claudio De Stefani, „Nonniana“, *Philologus* 143, 336–343.
- De Stefani (2005–2006): Claudio De Stefani, „La poesia didascalica di Nicandro. Un modello prosastico?“, *Incontri triestini di filologia classica* 5, 55–72.
- De Stefani (2014): Claudio De Stefani, „The End of the ‚Nonnian School‘“, in: Spanoudakis (2014) 375–402.
- Detienne (1992): Marcel Detienne, *Dionysos. Göttliche Wildheit*, aus dem Französischen von Gabriele und Walter Eder, München.

- Dihle (1989): Albrecht Dihle, *Die griechische und lateinische Literatur der Kaiserzeit. Von Augustus bis Justinian*, München.
- Dijkstra (2003): Jitse H. F. Dijkstra, „A World Full of the Word. The Biblical Learning of Dioscorus“, in: MacDonald u. a. (2003) 135–146.
- D'Ippolito (1962): Gennaro D'Ippolito, „Draconzio, Nonno e gli ‚idromimi‘“, *A&R* 7, 1–14.
- D'Ippolito (1964): Gennaro D'Ippolito, *Studi Nonniani. L'epillio nelle Dionisiache*, Palermo (Quaderni dell'istituto di filologia greca dell'Università di Palermo 3).
- D'Ippolito (1991): Gennaro D'Ippolito, „Nonno e Virgilio“, in: Antonino Buttitta u. a. (Hgg.), *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Bd. 1, Palermo, 527–532.
- D'Ippolito (1994): Gennaro D'Ippolito, „Nonno e Gregorio di Nazianzo“, in: Francesco del Franco u. a. (Hgg.), *Storia poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli (Saggi bibliopolis 46) 197–208.
- D'Ippolito (2003): Gennaro D'Ippolito, „Sulle tracce di una koinè formulare nell'epica tardo greca“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 501–520.
- D'Ippolito (2013): Gennaro D'Ippolito, „Ancora sulla formularità nell'epica tardo greca. Nonno e il campo fisionomico“, in: Lauritzen u. Tardieu (2013) 283–295.
- Di Segni (2007): Leah Di Segni, *Late-antique Gaza. Hilarion, Choricus, Giraffes, Mimes and Ecphrasis*, Ann Arbor (Mi.) (aus: *Journal of Roman Archaeology* 20, 644–655).
- Dodds (1985): Eric R. Dodds, *Heiden und Christen in einem Zeitalter der Angst. Aspekte religiöser Erfahrung von Mark Aurel bis Konstantin*, übersetzt von Hinrich Fink-Eitel, Frankfurt a. M. (engl. Orig.: *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge 1965).
- Döpp (1988): Siegmund Döpp, „Die Blütezeit der lateinischen Literatur in der Spätantike (350–430 n. Chr.). Charakteristika einer Epoche“, *Philologus* 132, 19–52.
- Doppelfeld (1967): Otto Doppelfeld, *Das Dionysos-Mosaik am Dom zu Köln*, Köln (Schriftenreihe der Archäologischen Gesellschaft Köln 8).
- Dostálová-Jenišťová (1955): Růžena Dostálová-Jenišťová, „Der Name Nonnos. Nonnosforschungen I“, in: *Studia Antiqua Antonio Salač septuagenario oblata*, Praha, 102–109.
- Dostálová-Jenišťová (1956): Růžena Dostálová-Jenišťová, „Die Sagen über den Eponymen der Blemmyer bei Nonnos aus Panopolis“, *LF N. F.* 4, 174–177.
- Dostálová-Jenišťová (1958): Růžena Dostálová-Jenišťová, „Poznámky k životopisu Nonnoa z Panopole (Bemerkungen zur Biographie des Nonnos aus Panopolis)“, *LF N. F.* 4, 46–55 (mit deutscher Zusammenfassung).
- Dostálová-Jenišťová (1962): Růžena Dostálová-Jenišťová, „Nonnos und der griechische Roman“, in: Ferdinand Stiebitz u. Radislav Hosek (Hgg.), *Charisteria F. Novotny octogenario oblata*, Praha (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Fac. Philos. 90) 203–207.
- Downey (1958): Glanville Downey, „The Christian Schools of Palestine. A Chapter in Literary History“, *HLB* 12, 297–319.
- Downey (1959): Glanville Downey, „Ekphrasis“, *RAC* 4, 921–944.
- Downey (1963): Glanville Downey, *Ancient Antioch*, Princeton (N.J.).
- Downey (1969): Glanville Downey, *The Late Roman Empire*, New York u. a. (Berkshire Studies in History).
- du Bourguet (1967): Pierre du Bourguet S.J., *Die Kopten*, aus dem Französischen von Eva Rapsilber, Baden-Baden (Kunst der Welt, ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen, zweite Serie: Die Kulturen des Abendlandes).
- Duc (1990): Thierry Duc, „La question de la cohérence dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis“, *RPh* 64, 181–191.
- Duc (1994): Thierry Duc, *De raptu Proserpinae de Claudien. Réflexions sur une actualisation de la mythologie*, Bern u. a. (Publications universitaires européennes. Série 15, philologie et littérature classiques 67).

- Dunbabin (1978): Katherine M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford (Oxford Monographs on Classical Archaeology).
- Dunbabin (1999): Katherine M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge u. a.
- Dupuis (1847): Charles-François Dupuis, *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, nouvelle édition, revue et corrigée, augmentée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Dupuis, Paris.
- Edwards (2004): Mark J. Edwards, „Pagan and Christian Monotheism in the Age of Constantine“, in: Swain u. Edwards (2004) 211–234 (auch in: Mark J. Edwards, *Christians, Gnostics and Philosophers in Late Antiquity*, Farnham [GB] u. Burlington [Vt.] 2012 [Variorum Collected Studies Series CS 1014] VI).
- Effe (1977): Bernd Effe, *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*, München (Zetemata 69).
- Egberts u. a. (2002): Arno Egberts, Brian Paul Muhs u. Joep van der Vliet (Hgg.), *Perspectives on Panopolis. An Egyptian Town from Alexander the Great to the Arab Conquest. Acts from an International Symposium Held in Leiden in 16, 17 and 18 December 1998*, Leiden u. a. (Papyrologica Lugduno-Batava 31).
- Egetashvili (2013): Nestan Egetashvili, *Mytho-poetic Models and Iconic Symbols in Dionysiaca by Nonnus of Panopolis*, Diss. Tbilisi (georgisch mit englischer Zusammenfassung).
- Eich (2010): Peter Eich, „Theismus und Fanatismus. Überlegungen zur Entstehung, Bedeutung und Konfliktrichtigkeit des sogenannten heidnischen Monotheismus im zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr.“, in: Pedro Barceló (Hg.), *Religiöser Fundamentalismus in der römischen Kaiserzeit*, Stuttgart (Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 29) 99–118.
- Elliger (1975): Winfried Elliger, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin u. New York (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 15).
- Elsner (1995): Jaś Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge (Ma.) (Cambridge Studies in New Art History and Criticism).
- Elsner (2002): Jaś Elsner (Hg.), *The Verbal and the Visual. Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, Victoria (= *Ramus* 31/1+2).
- Elsner (2002a): Jaś Elsner, „Introduction. The Genres of Ekphrasis“, in: Elsner (2002) 1–18.
- Elsner (2007): Jaś Elsner, „Viewing Ariadne. From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World“, *CPh* 102 (= Shadi Bartsch u. Jaś Elsner [Hgg.], *Special Issues on Ekphrasis*, Chicago) 20–44.
- Espinar Ojeda (2002): José Luis Espinar Ojeda, *La adjetivación en las Dionisiacas de Nono de Panópolis. Tradición e innovación, hapax absolutos y no absolutos*, Diss. Malaga.
- Espinar Ojeda (2005): José Luis Espinar Ojeda, „Algunas notas sobre las metamorfosis en las Dionisiacas de Nono de Panópolis“, in: *Actas del XI congreso español de estudios clásicos*, Bd. 2, Madrid, 269–276.
- Espinar Ojeda u. Hernández de la Fuente (2002): José Luis Espinar Ojeda u. David Hernández de la Fuente, „BIOTÉS PALINAGRETON ARCHËN. El mito de Tilo y la resurrección de los muertos en Nono de Panópolis“, *AMal* 12 (<http://www.anmal.uma.es/numero12/ESPINAR.htm>, Stand: 30. 7. 2015).
- Evans S. (2001): Steven Evans, *Hymn and Epic. A Study of their Interplay in Homer and the Homeric Hymns*, Turku (Turun Yliopiston Julkaisuja/Annales Universitatis Turkuensis, Ser. B/244).
- Evans T. V. (2012): Trevor V. Evans, „Latin in Egypt“, in: Riggs (2012) 516–525.
- Faber (2004): Riemer Faber, „The Description of Staphylos' Palace (Dionysiaca 18,69–86) and the Principle of ΠΟΙΚΙΛΙΑ“, *Philologus* 148, 245–254.
- Fauth (1981): Wolfgang Fauth, *Eidos Poikilon. Zur Thematik der Metamorphose und zum Prinzip der Wandlung aus dem Gegensatz in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*, Göttingen (Hypomnemata 66).
- Fayant (1998): Marie-Christine Fayant, „Hermès dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis“, *REG* 111, 145–159.

- Fayant (2001): Marie-Christine Fayant, „La musique dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis“, in: Georges-Jean Pinault (Hg.), *Musique et Poésie dans l'Antiquité. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 23 mai 1997*, Clermont-Ferrand (Collection ERGA) 71–84.
- Fayant (2003a): Marie-Christine Fayant, „Achille Tatios chez Nonnos de Panopolis“, *Littérales* 31, 33–43.
- Fayant (2012): Marie-Christine Fayant, „Ampélos, Carpos et Hylas. Nonnos face à Théocrite et Apollonios Rhodios“, *Aitia 2 (La tradition épique d'Apollonios de Rhodes à Nonnos de Panopolis, hommage à Francis Vian)* (<http://aitia.revues.org/449>, Stand: 30.7.2015).
- Fernández-Galiano (1984a): Dimas Fernández-Galiano, *Complutum*, Bd. 1: *excavaciones*, Bd. 2: *mosaicos*, Madrid (Excavaciones arqueológicas en España 258/1+2).
- Ferrari (2011): Anna Ferrari, „La rilettura cristiana dei miti pagani“, *AntTard* 19, 209–222.
- Fincher (2016): Josh Fincher, „The Tablets of Harmonia and the Role of Poet and Reader in the Dionysiaca“, in: Bannert u. Kröll (2016a) (im Druck).
- Fontaine (1982): Jacques Fontaine, „Christentum ist auch Antike. Einige Überlegungen zu Bildung und Literatur in der lateinische Spätantike“, *JbAC* 25, 5–21.
- Forbes Irving (1990): Paul M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford (Oxford Classical Monographs).
- Formisano (2007): Marco Formisano, „Towards An Aesthetic Paradigm of Late Antiquity“, *AntTard* 15, 277–284.
- Foucher (1963): Louis Foucher, *La Maison de la Procession Dionysiaque à El Jem*, Paris (Publications de l'Université de Tunis, faculté des lettres, 1^{er} serie: archéologie, histoire 11).
- Foucher (1981): Louis Foucher, „Le culte de Bacchus sous l'empire romain“, *ANRW* II 17/2, 684–702.
- Fournet (1999): Jean-Luc Fournet, *Hellénisme dans l'Égypte du VI^e siècle. La bibliothèque et l'œuvre de Dioscore d'Aphrodité*, 2 Bde., Le Caire (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire 115).
- Fournet (2003): Jean-Luc Fournet, „Théodore, un poète chrétien alexandrine oublié. L'hexamètre au service de la cause chrétienne“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 521–539.
- Fournet (2003a): Jean-Luc Fournet, „Between Literary Tradition and Cultural Change. The Poetic and Documentary Production of Dioscorus of Aphrodite“, in: MacDonald u. a. (2003) 101–114.
- Fowden (1993a): Garth Fowden, *Empire to Commonwealth. Consequences of Monotheism in Late Antiquity*, Princeton (N.J.).
- Fowler D. (1991): Don P. Fowler, „Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis“, *JRS* 81, 25–35.
- Fowler R. (2014): *Plato in the Third Sophistic*, Edited by Ryan C. Fowler, Boston u. Berlin (Millennium-Studien/Millennium Studies 50).
- Franchi (2011): Roberta Franchi, „La simbologia del monte e l'importanza del verbo 'ὑψώω' nella Parafrasi del Vangelo di San Giovanni di Nonno di Panopoli“, *Augustinianum* 51, 473–499.
- Francis (2009): James A. Francis, „Visual and Verbal Representation. Image, Text, Person, and Power“, in: Rousseau (2009) 285–305.
- Francis (2012): James A. Francis, „Late Antique Visuality. Blurring the Boundaries Between Word and Image, Pagan and Christian“, in: Brakke u. a. (2012) 139–149.
- Frangoulis (1995): Hélène Frangoulis, „Nonnos transposant Homère. Étude du chant 37 des Dionysiaques de Nonnos de Panopolis“, *RPh* 69, 145–168.
- Frangoulis (2000): Hélène Frangoulis, „Dionysos dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis. Dieu ou Sorcier?“, in: Alain Moreau u. Jean-Claude Turpin (Hgg.), *La magie. Actes du colloque international de Montpellier 25–27 mars 1999*, Bd. 2: *La magie dans l'antiquité grecque tardive. Les mythes*, Montpellier (Publications de la recherche Université Paul-Valéry, Montpellier 3) 143–151.

- Frangoulis (2003a): Hélène Frangoulis, „Les pierres magiques dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 433–445.
- Frangoulis (2006a): Hélène Frangoulis, „Un discours chez Nonnos ou la transposition du roman grec“, in: Bernard Pouderon, Jocelyne Peigney u. Cécile Bost-Pouderon (Hgg.), *Discours et débats dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21–23 octobre 2004*, Lyon (Collection de la maison de l'orient et de la méditerranée 36, série littéraire et philosophique 10) 41–50.
- Frangoulis (2008): Hélène Frangoulis, „L'eau et le vin dans le mythe d'Ampélos“, in: Danièle Auger u. Étienne Wolff (Hgg.), *Culture classique et christianisme. Mélanges offerts à Jean Bouffartigue*, Paris (Textes, histoire et monuments de l'Antiquité et du Moyen Âge) 285–291.
- Frangoulis (2009): Hélène Frangoulis, „Passion et narration. Nonnos et le roman“, in: Bernard Pouderon u. Cécile Bost-Pouderon (Hgg.), *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 19–21 octobre 2006, organisé par l'Université François-Rabelais de Tours et l'UMR 5189, Histoire et Sources des Mondes Antiques*, Lyon (Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 42, série littéraire et philosophique 14) 367–376.
- Frangoulis (2011): Hélène Frangoulis, „Réécritures parodiques et humoristiques d'Homère chez Nonnos de Panopolis“, in: Benjamin Acosta-Hughes, Christophe Cusset, Yannick Durbec u. Didier Pralon (Hgg.), *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques, actes du colloque international, Aix-en-Provence 30–31 octobre 2008*, Besançon, 95–106.
- Frangoulis (2012): Hélène Frangoulis, „Nonnos et les combats singuliers de Dionysos“, *Aitia 2 (La tradition épique d'Apollonios de Rhodes à Nonnos de Panopolis, hommage à Francis Vian)* (<http://aitia.revues.org/466>, Stand: 30.7.2015).
- Frangoulis (2013): Hélène Frangoulis, „Annonces et présages chez Nonnos ou le destin annoncé de Cadmos“, in: Lauritzen u. Tardieu (2013) 179–189.
- Frangoulis (2014): Hélène Frangoulis, *Du roman à l'épopée. Influence du roman grec sur les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis*, Besançon (Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité EA 4011 – Université de Franche-Comté).
- Frankfurter (1998): David Frankfurter, *Religion in Roman Egypt*, Princeton (N.J.) (Mythos).
- Frede (2002): Michael Frede, „Monotheism and Pagan Philosophy in Later Antiquity“, in: Athanassiadi u. Frede (2002) 41–67.
- Frendo (2006): David Frendo, „Wine for Immortality and Immortality for Wine. Reflections on the Dionysiaka of Nonnos of Panopolis“, in: Jeffreys (2006) 275–289.
- Friedländer (1912a): Paul Friedländer, „Die Chronologie des Nonnos von Panopolis“, *Hermes* 47, 43–59.
- Friedländer (1931): Paul Friedländer, „Vorklassisch und Nachklassisch“, in: Werner Jaeger (Hg.), *Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge, gehalten auf der Fachtagung der Klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930*, Leipzig u. Berlin, 33–46.
- Fuchs (1969): Hermann Fuchs, *Die Hylasgeschichte bei Apollonios Rhodios und Theokrit*, Diss. Würzburg.
- Fuhrmann (1967): Manfred Fuhrmann, „Die lateinische Literatur der Spätantike. Ein literarhistorischer Beitrag zum Kontinuitätsproblem“, *A&A* 13, 56–79.
- García-Gasco (2007): Rosa García-Gasco Villarubia, *Orfeo y el Orfismo en las Dionisiacas de Nono*, Diss. Madrid.
- García-Gasco (2010): Rosa García-Gasco Villarubia, „Un ritual dionisiaco. Dionisiacas de Nono 9.111–131, *Res Pública Litterarum. Documentos de trabajo del Grupo de Investigación ‚Nomos‘* (http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/7599/ritual_garcia_RPL_2010.pdf?sequence=5, Stand: 30.7.2015).
- García-Gasco (2011): Rosa García-Gasco, „Dionysism in Late Antiquity. The Three Dionysos in the Dionysiaca“, in: Hernández de la Fuente (2011) 367–379.

- García-Gasco u.a. (2013): *The Theodosian Age (A.D. 379–455). Power, Place, Belief and Learning at the End of the Western Empire*, Edited by Rosa García-Gasco, Sergio González Sánchez u. David Hernández de la Fuente, Oxford (BAR International Series 2493).
- García-Gasco (2014): Rosa García-Gasco, „Nonnus' Mystic Vocabulary Revisited. Mystis in Dionysiaca 9,111–31“, in: Spanoudakis (2014) 211–227.
- García y Bellido (1951): Antonio García y Bellido, „El puteal baquico del Museo del Prado“, *AEA* 24, 117–154.
- Gärtner Th. (2008): Thomas Gärtner, „Die hellenistische Katalogdichtung des Phanokles über homosexuelle Liebesbeziehungen. Untersuchungen zur tendenziellen Gestaltung und zum literarischen Nachleben“, *Mnemosyne* 61, 18–44.
- Gärtner U. (2008): Ursula Gärtner, „Vom Rausch des praeco immodicus zur Literaturkritik. Heinsius und seine Dissertatio zu Nonnos“, in: Eckard Lefèvre u. Eckart Schäfer (Hgg.), *Daniel Heinsius. Klassischer Philologe und Poet*, Tübingen, 57–73.
- Garzya (1984): Antonio Garzya, „Retorica e realtà nella poesia tardoantica“, in: *La poesia tardo-antica. Tra retorica, teologia e politica, presso il Centro di cultura scientifica ‚E. Majorana‘, 6–12 dicembre 1981*, Messina (Atti del V corso della Scuola Superiore di Archeologia e Civiltà Medievali 5) 11–49.
- Gelzer (1967): Thomas Gelzer, „Bemerkungen zu Sprache und Text des Epikers Musaios“, *MH* 24, 129–148.
- Gelzer (1968): Thomas Gelzer, „Bemerkungen zu Sprache und Text des Epikers Musaios (Schluss)“, *MH* 25, 11–47.
- Gelzer (1993): Thomas Gelzer, „Heidnisches und Christliches im Platonismus der Kaiserzeit und der Spätantike“, *Riggisberger Berichte* 1, 33–48.
- Gemeinhardt (2007): Peter Gemeinhardt, *Das lateinische Christentum und die antike pagane Bildung*, Tübingen (Studien und Texte zu Antike und Christentum 41).
- Gentili (1959): Gino Vinicio Gentili, *La Villa Erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, tavole a cura di Annibale Belli, Roma (Collana d'arte sidera 8).
- Gerstinger (1928): Hans Gerstinger, *Pamprepios von Panopolis. Eidyllion auf die Tageszeiten und Enkomion auf den Archon Theagenes von Athen nebst Bruchstücken anderer epischer Dichtungen und zwei Briefe des Gregorios von Nazianz im Pap. Gr. Vindob. 29788 A–C*, Wien (Sitzungsberichte, Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse 208/3).
- Gerstinger (1943–1947): Hans Gerstinger, „Zur Frage der Komposition, literarischen Form und Tendenz der Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, *WS* 61–62, 71–87.
- Giannoulis (2010): Markos Giannoulis, *Die Moiren. Tradition und Wandel des Motivs der Schicksalsgöttinnen in der antiken und byzantinischen Kunst*, Münster (JbAC, Ergänzungsbd., Kleine Reihe 6).
- Giardina (2013): Andrea Giardina, „Explosion of Late Antiquity“, Translation by Rowan Dorin, in: Averil Cameron (Hg.), *Late Antiquity on the Eve of Islam*, Farnham (GB) u. Burlington (Vt.) (The Formation of the Classical Islamic World 1) 1–23 (ital. Orig.: „Esplosione di tardoantico“, *StudStor* 40 [1999] 157–180).
- Gigli Piccardi (1985): Daria Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze (Studi e testi 7).
- Gigli Piccardi (1993): Daria Gigli Piccardi, „Nonno, Proteo e l'Isola di Faro“, *Prometheus* 19, 230–234.
- Gigli Piccardi (1998): Daria Gigli Piccardi, „Nonno e l'Egitto“, *Prometheus* 24, 61–82, 161–181.
- Gigli Piccardi (2003a): Daria Gigli Piccardi, „Zagreos Semele Dioniso. Morte e rinascita nelle Dionisiache di Nonno“, in: Francesco Benedetti u. Simonetta Grandolini (Hgg.), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Bd. 1, Napoli (Studi e ricerche di filologia classica) 359–380.

- Gigli Piccardi (2011): Daria Gigli Piccardi, „John of Gaza and the Greek Ekphrastic Poetry“, in: Hernández de la Fuente (2011) 288–304.
- Gigli Piccardi (2016): Daria Gigli Piccardi, „Nonnus and Pindar“, in: Bannert u. Kröll (2016a) (im Druck).
- Giraudet (2005): Vincent Giraudet, „Les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis. Un poème sous le signe de Protée“, *BAGB* 2, 75–98.
- Giraudet (2012): Vincent Giraudet, „Temps et récit dans la Paraphrase de l'Évangile selon Jean de Nonnos de Panopolis“, *Aitia 2 (La tradition épique d'Apollonios de Rhodes à Nonnos de Panopolis, hommage à Francis Vian)* (<http://aitia.revues.org/528>, Stand: 30.7.2015).
- Goeken (2010): Johann Goeken (Hg.), *La rhétorique de la prière dans l'antiquité grecque*, Turnhout (Recherches sur les rhétoriques religieuses 11).
- Goldhill (2001): Simon Goldhill (Hg.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge u. a.
- Goldhill (2007): Simon Goldhill, „What is Ekphrasis for?“, *CPh* 102 (= Shadi Bartsch u. Jaś Elsner [Hgg.], *Special Issues on Ekphrasis*, Chicago) 1–19.
- Goldhill u. Osborne (1994): Simon Goldhill u. Robin Osborne (Hgg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge (Cambridge Studies in New Art History and Criticism).
- Golega (1930): Joseph Golega, *Studien über die Evangeliendichtung des Nonnos von Panopolis. Ein Beitrag zur Geschichte der Bibeldichtung im Altertum*, Breslau (Breslauer Studien zur historischen Theologie 15).
- Graf (1993): Fritz Graf, „Dionysian and Orphic Eschatology. New Texts and Old Questions“, in: Carpenter u. Faraone (1993) 239–258.
- Graf (1995): Fritz Graf, „Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: Boehm u. Pfothner (1995) 143–155.
- Greco (2007): Claudia Greco, „Ἄκαρπα δένδρα. Retorica, eredità culturale e descrizioni di giardini in Coricio Gazeo“, *MEG* 7, 97–117.
- Green (2006): Roger P. H. Green, *Latin Epics of the New Testament. Juvenius, Sedulius, Arator*, Oxford u. a.
- Guardia (1989): Milagros Guardia, „El ciclo dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del bajo imperio“, *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Arte* 15, 53–76.
- Guettel Cole (1993): Susan Guettel Cole, „Voices from Beyond the Grave. Dionysus and the Dead“, in: Carpenter u. Faraone (1993) 276–295.
- Guichard u. a. (2014): Luis Arturo Guichard, Juan Luis García Alonso u. María Paz de Hoz (Hgg.), *The Alexandrian Tradition. Interactions between Science, Religion, and Literature*, Bern (IRIS Ricerche di cultura europea/Forschungen zur europäischen Kultur 28).
- Gutteridge (2006): Adam Gutteridge, „Some Aspects of Social and Cultural Time in Late Antiquity“, in: William Bowden, Adam Gutteridge u. Carlos Machado (Hgg.), *Social and Political Life in Late Antiquity*, Leiden u. Boston (Late Antique Archaeology 3/1) 569–601.
- Haas (1997): Christopher Haas, *Alexandria in Late Antiquity. Topography and Social Conflict*, Baltimore (Md.) u. London (Ancient Society and History).
- Haas (2004): Christopher Haas, „Hellenism and Opposition to Christianity in Alexandria“, in: William V. Harris u. Giovanni Ruffini (Hgg.), *Ancient Alexandria between Egypt and Greece*, Leiden u. Boston (Columbia Studies in the Classical Tradition 26) 217–229.
- Hackländer (1996): Nele Hackländer, *Der archaische Dionysos. Eine archäologische Untersuchung zur Bedeutung archaischer Kunst in hellenistischer und römischer Zeit*, Frankfurt a. M. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 38, Archäologie 57).
- Hadjittofi (2007): Fotini Hadjittofi, „Res Romanae. Cultural Politics in Quintus Smyrnaeus' Posthomerica and Nonnus' Dionysiaca“, in: Baumbach u. Bär (2007) 357–378.
- Hadjittofi (2008): Fotini Hadjittofi, „The Death of Love in Nonnus' Dionysiaca. The Rapes of Nicaea and Aura“, in: Carvounis u. Hunter (2009) 114–135.

- Hadjittofi (2011): Fotini Hadjittofi, „Nonnus' Unclassical Epic. Imaginary Geography in the Dionysiaca“, in: Christopher Kelly, Richard Flower u. Michael Stuart Williams (Hgg.), *Unclassical Traditions*, Bd. 2: *Perspectives from East and West in Late Antiquity*, Cambridge (Cambridge Classical Journal Suppl.) 29–42.
- Haidacher (1949): Helmut Haidacher, *Quellen und Vorbilder der Dionysiaca des Nonnos von Panopolis*, Diss. Graz.
- Haines-Eitzen (2009): Kim Haines-Eitzen, „Textual Communities in Late Antique Christianity“, in: Rousseau (2009) 246–257.
- Hall u. Wyles (2008): Edith Hall u. Rosie Wyles (Hgg.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford.
- Hamdorf (1986): Friedrich Wilhelm Hamdorf, *Dionysos – Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*, München.
- Hanfmann (1951): George M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 2 Bde., Cambridge (Ma.) (Dumbarton Oaks Studies 2).
- Hannah (2002): Robert Hannah, „Imaging the Cosmos. Astronomical Ekphrasis in Euripides“, in: Elsner (2002) 19–32.
- Harder (2012): M. Annette Harder, „Callimachus“, in: de Jong (2012) 77–98.
- Harries (1994): Byron Harries, „The Pastoral Mode in the Dionysiaca“, in: Hopkinson (1994) 63–85.
- Harries (2006): Byron Harries, „The Drama of Pastoral in Nonnus and Colluthus“, in: Marco Fantuzzi u. Theodore Papanghelis (Hgg.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden u. Boston, 515–547.
- Heath (1989): Malcom Heath, *Unity in Greek Poetics*, Oxford u. a.
- Hebert (1983): Bernhard D. Hebert, *Spätantike Beschreibung von Kunstwerken. Archäologischer Kommentar zu den Ekphrasisen des Libanios und Nikolaos*, Graz (Dissertationen der Karl-Franzens-Universität Graz 60).
- Hehn (⁴1883): Victor Hehn, *Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa. Historisch-linguistische Skizzen*, Berlin.
- Henderson (1824): Alexander Henderson, *The History of Ancient and Modern Wines*, London.
- Henderson (1975): Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven (Ct.) u. London.
- Henrichs (2011): Albert Henrichs, „Göttliche Präsenz als Differenz. Dionysos als epiphanischer Gott“, in: Schlesier (2011) 105–116.
- Hernández de la Fuente (2001a): David Hernández de la Fuente, „Las Dionisiacas de Nono de Panópolis. La apoteosis tardía del dionisismo“, *Estudios clásicos* 120, 17–34.
- Hernández de la Fuente (2001b): David Hernández de la Fuente, „ΣΠΑΡΑΓΜΟΣ und cefaloforía en Las Bacantes y Las Dionisiacas. El mito de Penteo en Eurípides y Nono“, *CFC(G)* 11, 79–99.
- Hernández de la Fuente (2002): David Hernández de la Fuente, „Elementos Órficos en el Canto VI de la Dionisiacas. El Mito di Dioniso Zagreo en Nono de Panópolis“, *Revista de Ciencias de las Religiones* 7, 19–50.
- Hernández de la Fuente (2006): David Hernández de la Fuente, „Nonos y las Dionisiacas en España“, *Faventia* 28, 147–174.
- Hernández de la Fuente (2007): David Hernández de la Fuente, „Nonnus, Peacock and Shelley. A Note on the First English Translations of the Dionysiaca“, *RPL* 30, 188–198.
- Hernández de la Fuente (2007a): David Hernández de la Fuente, „Nonnus' Paraphrase of the Gospel of St. John. Pagan Models for Christian Literature“, in: Juan Pedro Monferrer-Sala (Hg.), *Eastern Crossroads. Essays on Medieval Christian Legacy*, Piscataway (N.J.) (Gorgias Eastern Christianity Studies 1) 169–189.
- Hernández de la Fuente (2008): David Hernández de la Fuente, *„Bakkhos Anax.“ Un estudio sobre Nono de Panópolis*, Madrid (Nueva Roma 30).

- Hernández de la Fuente (2011): David Hernández de la Fuente (Hg.), *New Perspectives on Late Antiquity*, Newcastle upon Tyne.
- Hernández de la Fuente (2011a): David Hernández de la Fuente, „The One and the Many and the Circular Motion. Neo-Platonism and Poetics in Nonnus of Panopolis“, in: Hernández de la Fuente (2011) 305–326.
- Hernández de la Fuente (2013): David Hernández de la Fuente, „Weissagung und Propaganda im griechischen Epos der Kaiserzeit“, in: Peter Eich u. Eike Faber (Hgg.), *Religiöser Alltag in der Spätantike*, Stuttgart (Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 44) 243–255.
- Hernández de la Fuente (2013a): David Hernández de la Fuente, „Parallels between Dionysos and Christ in Late Antiquity. Miraculous Healings in Nonnus' *Dionysiaca*“, in: Alberto Bernabé u. a. (Hgg.), *Redefining Dionysos*, Berlin u. Boston (MythosEikonPoesis 5) 464–487.
- Hernández de la Fuente (2014): David Hernández de la Fuente, „Neoplatonic Form and Content in Nonnus. Towards a New Reading of Nonnian Poetics“, in: Spanoudakis (2014) 229–255.
- Hernández de la Fuente (2014a): David Hernández de la Fuente, „Poetry and Philosophy at the Boundaries of Byzantium (5th–7th centuries). Some Methodological Remarks“, in: de Francisco Heredero u. a. (2014) 81–100.
- Herrero de Jáuregui (2010): Miguel Herrero de Jáuregui, *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, Berlin u. New York (Sozomena, Studies in the Recovery of Ancient Texts 7).
- Herrero de Jáuregui (2010a): Miguel Herrero de Jáuregui, „Orphic God(s). Theogonies and Hymns as Vehicles of Monotheism“, in: Mitchell u. Van Nuffelen (2010) 77–99.
- Herrero de Jáuregui u. a. (2011): Miguel Herrero de Jáuregui u. a. (Hgg.), *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments in Honor of Alberto Bernabé*, Berlin u. Boston (Sozomena, Studies in the Recovery of Ancient Texts 10).
- Hershkowitz (1998): Debra Hershkowitz, *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford (Oxford Classical Monographs).
- Herter (1981): Hans Herter, „Ovidianum quintum. Das Diluvium bei Ovid und Nonnos“, *ICS* 6, 318–355.
- Herzog (1975): Reinhart Herzog, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung*, Bd. 1, München (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 37).
- Herzog (1987): Reinhart Herzog, „Wir leben in der Spätantike. Eine Zeiterfahrung und ihre Impulse für die Forschung“, in: Peter Habermehl (Hg.), *Reinhart Herzog, Spätantike. Studien zur römischen und lateinisch-christlichen Literatur*, mit einem Beitrag von Manfred Fuhrmann, Göttingen (Hypomnemata Suppl. 3) 321–348 (auch in: *Thyssen-Vorträge, Auseinandersetzungen mit der Antike* 4, Bamberg 1987, 3–28).
- Hollis (1976): Adrian Hollis, „Some Allusions to Earlier Hellenistic Poetry in Nonnus“, *CQ* N. F. 26, 142–150.
- Hollis (1994): Adrian Hollis, „Nonnus and Hellenistic Poetry“, in: Hopkins (1994) 43–62.
- Hollis (2006): Adrian Hollis, „The Hellenistic Epyllion and Its Descendants“, in: Johnson S. (2006) 141–157.
- Hopkinson (1994): Neil Hopkins (Hg.), *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*, Cambridge (The Cambridge Philological Society, Supplementary Volume 17).
- Hopkinson (1994a): Neil Hopkins, „Nonnus and Homer“, in: Hopkins (1994) 9–42.
- Hose (2004): Martin Hose, *Poesie aus der Schule. Überlegungen zur spätgriechischen Dichtung, vorgetragen in der Sitzung vom 9. Januar 2004*, München (Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Jahrgang 2004/1).
- Hübner (1862): Emil Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin.
- Hughes Fowler (1989): Barbara Hughes Fowler, *The Hellenistic Aesthetic*, Madison (Wi.) (Wisconsin Studies in Classics).
- Hunter (1996): Richard Hunter, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge.

- James (2008): Edward James, „The Rise and Function of the Concept of Late Antiquity“, *Journal of Late Antiquity* 1, 20–30.
- Jeffreys (2006): Elizabeth Jeffreys (Hg.), *Byzantine Style, Religion, and Civilization. In Honour of Sir Steven Runciman*, Cambridge u. a.
- Jeffreys (2006a): Elizabeth Jeffreys, „Writers and Audiences in the Early Sixth Century“, in: Johnson S. (2006) 127–139.
- Johnson A. (2013): Aaron P. Johnson, *Religion and Identity in Porphyry of Tyre. The Limits of Hellenism in Late Antiquity*, Cambridge u. a. (Greek Culture in the Roman World).
- Johnson S. (2006): Scott Fitzgerald Johnson (Hg.), *Greek Literature in Late Antiquity. Dynamism, Didacticism, Classicism*, Aldershot u. a.
- Jones A. H. M. (1986/¹1964): A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire, 284–602. A Social, Economic, and Administrative Survey*, 2 Bde., Baltimore (Md.).
- Jones Ch. (2014): Christopher P. Jones, *Between Pagan and Christian*, Cambridge (Ma.) u. London.
- Jones Hall (2004): Linda Jones Hall, *Roman Berytus. Beirut in Late Antiquity*, London u. New York.
- Jüthner u. Brein (1965/1968): Julius Jüthner, *Die athletischen Leibesübungen der Griechen*, herausgegeben von Friedrich Brein, Bd. 1: *Geschichte der Leibesübungen*, Wien 1965; Bd. 2: *Einzelne Sportarten. Lauf-, Sprung- und Wurfbewerbe*, Wien 1968 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 249, 1. und 2. Abhandlung).
- Kahlos (2007): Maijastina Kahlos, *Debate and Dialogue. Christian and Pagan Cultures c. 360–430*, Aldershot u. a. (Ashgate New Critical Thinking in Religion, Theology and Biblical Studies).
- Kaldellis (2007): Anthony Kaldellis, *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge u. a. (Greek Culture in the Roman World).
- Kennedy (1983): George A. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton (N.J.) (A History of Rhetoric 3).
- Kennedy (1984): George A. Kennedy, *New Testament Interpretation through Rhetorical Criticism*, Chapel Hill (N.C.) u. London (Studies in Religion).
- Kennedy (1994): George A. Kennedy, *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton (N.J.).
- Kennedy (1999/¹1980): George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill (N.C.) u. London.
- Kerényi (1994/¹1976): Karl Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Stuttgart (Wien) (Karl Kerényi, Werke in Einzelausgaben).
- Keydell (1927): Rudolf Keydell, „Zur Komposition der Bücher 13–40 der Dionysiaca des Nonnos“, *Hermes* 62, 339–434 (auch in: Keydell [1982] 443–484).
- Keydell (1931): Rudolf Keydell, „Die griechische Poesie der Kaiserzeit (bis 1929)“, *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft (Bursians Jahresbericht)* 230, 41–161 (auch in: Keydell [1982] 73–193).
- Keydell (1932): Rudolf Keydell, „Eine Nonnos-Analyse“, *AC* 1, 173–202 (auch in: Keydell [1982] 485–514).
- Keydell (1936): Rudolf Keydell, „Nonnos“, *RE* 17/1 (33. Halbband) 904–920.
- Keydell (1953): Rudolf Keydell, „Wortwiederholung bei Nonnos“, *ByzZ* 46, 1–17 (auch in: Keydell [1982] 533–549).
- Keydell (1955): Rudolf Keydell, „Kulturgeschichtliches in den Dionysiaka des Nonnos“, in: *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 12–14 απριλίου 1953*, Bd. 2, Athen, 486–492 (auch in: Keydell [1982] 516–522).
- Keydell (1961): Rudolf Keydell, „Mythendeutung in den Dionysiaka des Nonnos“, in: *Gedenkschrift für Georg Rohde*, Tübingen (Aparchai 4) 105–114 (auch in: Keydell [1982] 523–532).
- Keydell (1982): Rudolf Keydell, *Kleine Schriften zur hellenistischen und spätgriechischen Dichtung (1911–1976)*, zusammengestellt von Werner Peek, Leipzig (Opuscula 14).

- Klein (1921): Wilhelm Klein, *Vom antiken Rokoko*, Wien.
- Knape (2007): Joachim Knape (Hg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden (Saecula spiritalia 45).
- Knape (2007a): Joachim Knape, „Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes“, in: Knape (2007) 9–36.
- Knox (1988): Peter E. Knox, „Phaethon in Ovid and Nonnus“, *CQ* 38, 536–551.
- Koch u. Sichtermann (1982): Guntram Koch u. Hellmut Sichtermann, *Römische Sarkophage*, mit einem Beitrag von Friederike Sinn-Henninger, München (Handbuch der Archäologie).
- Koehler (1853): Reinhold Koehler, *Über die Dionysiaka des Nonnus von Panopolis*, Halle.
- Köhnken (1965): Adolf Köhnken, *Apollonios Rhodios und Theokrit. Die Hylas- und die Amykosgeschichten beider Dichter und die Frage der Priorität*, Göttingen (Hypomnemata 12).
- Kondoleon (1995): Christine Kondoleon, *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos*, Ithaca (N.Y.) u. New York.
- Konstan (1994): David Konstan, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton (N.J.).
- Koortbojian (1995): Michael Koortbojian, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley u. a.
- Krafft (1975): Peter Krafft, „Erzählung und Psychagogie in Nonnos' Dionysiaka“, in: Christian Gnilka u. Willy Schetter (Hgg.), *Studien zur Literatur der Spätantike*, Bonn (Antiquitas Reihe 1, Abhandlungen zur Alten Geschichte 23) 91–137.
- Krause u. Hoheisel (2001): Martin Krause u. Karl Hoheisel, „Ägypten II (literaturgeschichtlich)“, *RAC Suppl. I: Aaron-Biographie II*, 14–88.
- Kröll (2008): Nicole Kröll, *Zwischen Dichterepos und Mythentradition. Odysseus in der Ilias*, Diplomarb. Wien.
- Kröll (2011): Nicole Kröll, „Aphrodite am Webstuhl. Das Leukos-Lied in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, *WHB* 53, 33–58.
- Kröll (2013): Nicole Kröll, „Schwimmen mit Dionysos. Wasser und Badeszenen als Kompositionselemente in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, *WS* 126, 67–100.
- Kröll (2013a): Nicole Kröll, „Ekphrasis im spätantiken Epos. Die Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, *Graeco-Latina Brunensia* 18, 117–130.
- Kröll (2013b): Nicole Kröll, „Καὶ Σάτυροι παίζοντες. Zur Eingangsszene der Ampelos-Episode in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, in: Victoria Zimmerl-Panagl (Hg.), *Dulce Melos II. Akten des 5. internationalen Symposiums. Lateinische und griechische Dichtung in Spätantike, Mittelalter und Neuzeit*, Wien, 25.–27. November 2010, Pisa (...et alia. Studi di filologia classica e tardoantica 3) 221–234.
- Kröll (2014): Nicole Kröll, „Rhetorical Elements in the Ampelus-Episode. Dionysus' Speech to Ampelus (Nonn. Dion. 10,196–216)“, in: Spanoudakis (2014) 251–263.
- Kröll (2016): Nicole Kröll, „Literarische Orte in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis. Athen als Fluchtpunkt kultureller Identifikation in der Spätantike“, in: Elisabeth Klecker, Georg Danek u. Raimund Merker (Hgg.), *Trilogie. Epos – Drama – Epos. Festschrift für Herbert Bannert dargebracht von Kollegen, Schülern und Freunden*, Wien (im Druck).
- Kuhlmann (1999): Peter Kuhlmann, „Zeus in den Dionysiaka des Nonnos. Die Demontage einer epischen Götterfigur“, *RhM* 142, 392–417.
- Kustas (1971): George L. Kustas, „The Function and Evolution of Byzantine Rhetoric“, *Viator* 1, 55–73 (auch in: Nagy [2001] 179–198).
- Labarre (2009): Sylvie Labarre, „Le projet poétique des auteurs latins d'épopées bibliques. La place des ekphraseis“, in: Perrine Galand-Hallyn u. Vincent Zarini (Hgg.), *Manifestes littéraires dans la latinité tardive. Poétique et rhétorique, actes du colloque international de Paris, 23–24 mars 2007*, Paris (Collection des Études Augustiniennes, série antiquité 188) 35–50.
- Lane Fox (1994): Robin Lane Fox, „Literacy and Power in Early Christianity“, in: Alan K. Bowman u. Greg Woolf (Hgg.), *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge, 126–148.

- Lasek (2006): Anna Maria Lasek, „Nonnos’ Spiel mit den Gattungen in den Dionysiaka (dargestellt anhand von 1,362–534)“, *Eos* 93, 303–316.
- Lasek (2009): Anna Maria Lasek, *Nonnos’ Spiel mit den Gattungen in den Dionysiaka*, Poznań (Posener Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften, philologisch-philosophische Abteilung, Veröffentlichungen des Philologischen Komitees 62).
- Lasek (2012): Anna Maria Lasek, „ΠΟΙΚΙΛΙΑ w Dionysiaka Nonnosa“, *Collectanea Philologica* 15, 23–34.
- Lasky (1978): Edward D. Lasky, „Encomiastic Elements in the Dionysiaca of Nonnus“, *Hermes* 106, 357–376.
- Lattke (1991): Michael Lattke, *Hymnus. Materialien zu einer Geschichte der antiken Hymnologie*, Freiburg u. Göttingen (Novum Testamentum et orbis antiquus 19).
- Lauritzen (2011): Delphine Lauritzen, „Exegi monumentum. L’ekphrasis autonome de Jean de Gaza“, *ByzSlav* 3, 61–79.
- Lauritzen (2014): Delphine Lauritzen, „Nonnus in Gaza. The Expansion of Modern Poetry from Egypt to Palestine in the Early Sixth Century CE“, in: Spanoudakis (2014) 421–433.
- Lauritzen u. Tardieu (2013): Delphine Lauritzen u. Michel Tardieu (Hgg.), *Le voyage des légendes. Hommages à Pierre Chuvin*, Paris (CNRS Editions Alpha).
- Lausberg (⁴2008): Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart.
- Leppin (2015): Hartmut Leppin (Hg.), *Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike*, Berlin u. a. (Millennium-Studien/Millennium Studies 54).
- Lesky (1971/¹1957–1958): Albin Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Bern u. München.
- Létoublon (1993): Françoise Létoublon, *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d’aventure et d’amour*, Leiden u. a. (Mnemosyne Suppl. 123).
- Liebeschuetz (1972): John H. W. G. Liebeschuetz, *Antioch. City and Imperial Administration in the Later Roman Empire*, Oxford.
- Liebeschuetz (1990): John H. W. G. Liebeschuetz, *Barbarians and Bishops. Army, Church and State in the Age of Arcadius and Chrysostom*, Oxford.
- Liebeschuetz (1992): John H. W. G. Liebeschuetz, „The End of the Ancient City“, in: John Rich (Hg.), *The City in Late Antiquity*, London u. New York (Leicester-Nottingham Studies in Ancient Society 3) 1–49.
- Liebeschuetz (1996): John H. W. G. Liebeschuetz, „The Use of Pagan Mythology in the Christian Empire with Particular Reference to the Dionysiaca of Nonnus“, in: Allen u. Jeffreys (1996) 75–91.
- Liebeschuetz (2001): John H. W. G. Liebeschuetz, *The Decline and Fall of the Roman City*, Oxford.
- Liebeschuetz (2001a): John H. W. G. Liebeschuetz, „Berytus“, *RAC* Suppl. I: *Aaron–Biographie II*, 1027–1042.
- Liebeschuetz (2004): John H. W. G. Liebeschuetz, „The Birth of Late Antiquity“, *AntTard* 12 (Tissus et vêtements dans l’antiquité tardive) 253–261 (auch in: John H. W. G. Liebeschuetz [2006] XV).
- Liebeschuetz (2006): John H. W. G. Liebeschuetz, *Decline and Change in Late Antiquity. Religion, Barbarians and Their Historiography*, Aldershot (Variorum Collected Studies Series CS 846).
- Lightfoot (1998): Jane L. Lightfoot, „The Bonds of Cypris. Nonnus’ Aura“, *GRBS* 39, 293–306.
- Lightfoot (2014): Jane L. Lightfoot, „Oracles in the Dionysiaca“, in: Spanoudakis (2014) 39–54.
- Lind (1934): Levi Robert Lind, „The Date of Nonnos of Panopolis“, *CPh* 29, 69–73.
- Lindsay (1965): Jack Lindsay, *Leisure and Pleasure in Roman Egypt*, London.
- Livrea (1987): Enrico Livrea, „Il poeta ed il vescovo. La questione nonniana e la storia“, *Prometheus* 13, 97–123.
- Livrea (2000a): Enrico Livrea, „La Gigantomachia greca di Claudiano. Tradizione manoscritta e critica testuale“, *Maia* 52, 415–452.

- Livrea (2003): Enrico Livrea, „The Nonnus Question Revisited“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 447–455.
- Livrea (2014): Enrico Livrea, „Nonnus and the Orphic Argonautica“, in: Spanoudakis (2014) 55–76.
- Loehr (1996): Johanna Loehr, *Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischer Dichtung*, Stuttgart u. Leipzig (Beiträge zur Altertumskunde 74).
- López (2013): Ariel G. López, *Shenoute of Atripe and the Uses of Poverty. Rural Patronage, Religious Conflict, and Monasticism in Late Antique Egypt*, Berkeley u. a. (Transformation of the Classical Heritage 50).
- López Monteagudo (1999): Guadalupe López Monteagudo, „The Triumph of Dionysus on two Mosaics in Spain“, *Assaph* 4, 35–60.
- Lot (1996/¹1931): Ferdinand Lot, *The End of the Ancient World*, Translated by Philip Leon and Mariette Leon, London u. New York (The History of Civilization).
- Lovatt (2013): Helen Lovatt, *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, Cambridge u. a.
- Lozano (2010/¹2005): Arminda Lozano, „Asia Menor en época helenístico-romana. Panorama religioso“, in: Jaime Alvar u. a. (Hgg.), *Cristianismo primitivo y religiones mistericas*, Madrid, 115–155.
- Lukas (1982): Gerhard Lukas, *Der Sport im alten Rom*, Berlin.
- Maas (1921–1923): Paul Maas, „Nonniana“, *Byzantinisch-neugriechisches Jahrbuch* 2 (1921) 442–444 (I–III); 3 (1922) 130–134 (IV–XVI); 4 (1923) 12f. (XVII), 265–269 (XVIII–XX) (auch in: Maas [1973] 154–168).
- Maas (1973): Paul Maas, *Kleine Schriften*, herausgegeben von Wolfgang Buchwald, München.
- MacCoull (2003): Leslie S. B. MacCoull, „Nonnus (and Dioscorus) at the Feast. Late Antiquity and After“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 489–500.
- MacCoull (2007): Leslie S. B. MacCoull, „Philosophy in Its Social Context“, in: Bagnall (2007) 67–82.
- MacDonald u. a. (2003): Alaisdair A. MacDonald, Michael W. Twomey u. Gerrit J. Reinink (Hgg.), *Learned Antiquity. Scholarship and Society in the Near-East, the Greco-Roman World, and the Early Medieval West*, Leuven u. a. (Groningen Studies in Cultural Change 5).
- Maciver (2012): Calum Alasdair Maciver, *Quintus Smyrnaeus' Posthomerica. Engaging Homer in Later Antiquity*, Leiden u. Boston (Mnemosyne Suppl. 343).
- Magaña Orúe (1997): Emilio Magaña Orúe, „Una nueva fuente latina de Nono de Panópolis. Nemesiano“, *CFC(L)* 13, 83–89.
- Maguire (1974): Henry Maguire, „Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art“, *DOP* 28, 111–140.
- Maguire (1981): Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton (N.J.).
- Malamud (1989): Martha A. Malamud, *A Poetics of Transformation. Prudentius and Classical Mythology*, Ithaca (N.Y.) u. London (Cornell Studies in Classical Philology 49).
- Manakidou (1993): Flora Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik*, Stuttgart (Beiträge zur Altertumskunde 36).
- Manfrini-Aragno (1987): Ivonne Manfrini-Aragno, *Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains. Les artisans et leur répertoire*, Lausanne (Cahiers d'archéologie romande 34).
- Marcellus (1861): Le Comte de Marcellus, *Les Grecs anciens et les Grecs modernes*, Paris.
- Marrou (1937): Henri-Iréné Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris.
- Marrou (1948): Henri-Iréné Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Bd. 2: *Le monde romain*, Paris (L'univers historique).
- Marrou (1977): Henri-Iréné Marrou, *Décadence romaine ou Antiquité tardive? III^e–VI^e siècle*, Paris.
- Martínez (2007): Marcos Martínez, „Historias de amor y erotismo en Las Dionisiacas de Nono“, *Fortunatae* 18, 69–94.

- Matz (1969): Friedrich Matz (Hg.), *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 4/3: *Die dionysischen Sarkophage*, bearbeitet von Friedrich Matz, dritter Teil: *Die Denkmäler 162–245*, Berlin.
- Mau (1928): August Mau, *Führer durch Pompeji*, bearbeitet von Albert Ippel, mit 140 Abbildungen und 4 Plänen, Leipzig.
- Mauerhofer (2004): Kenneth Mauerhofer, *Der Hylas-Mythos in der antiken Literatur*, München u. Leipzig (Beiträge zur Altertumskunde 208).
- Mazza (2012): Daniele Mazza, *La fortuna della poesia ellenistica nelle Dionisiache di Nonno di Panopoli*, Diss. Rom u. Thessaloniki (Tesi dottorale di filologia e storia del mondo antico, 24 ciclo).
- Mazzarino (1951): Santo Mazzarino, *Aspetti sociali del quarto secolo. Ricerche di storia tardo-romana*, Roma (Problemi e ricerche di storia antica 1).
- Mazzarino (1961): Santo Mazzarino, *Das Ende der antiken Welt*, München (Sammlung Piper) (ital. Orig.: *La fine del mondo antico*, Milano 1959).
- McLynn (2009): Neil McLynn, „Pagans in a Christian Empire“, in: Rousseau (2009) 572–587.
- Mehl (1927): Erwin Mehl, *Antike Schwimmkunst*, München.
- Mehl (1931): Erwin Mehl, „Schwimmen“, *RE Suppl.* V, 847–864.
- Ménard (1878): René Ménard, *La mythologie dans l'art ancien et moderne*, suivie d'un appendice sur les origines de la mythologie par Eugène Véron, Paris.
- Merkelbach (1988): Reinhold Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart.
- Miguélez Caveró (2008): Laura Miguélez Caveró, *Poems in Context. Greek Poetry in the Egyptian Thebaid. 200–600 A.D.*, Berlin (Sozomena, Studies in the Recovery of Ancient Texts 2).
- Miguélez Caveró (2009): Laura Miguélez Caveró, „The Appearance of the Gods in the Dionysiaca of Nonnus“, *GRBS* 49, 557–583.
- Miguélez Caveró (2009a): Laura Miguélez Caveró, „Gesture and Gestuality in the Dionysiaca of Nonnus“, *Journal of Late Antiquity* 2, 251–273.
- Miguélez Caveró (2010): Laura Miguélez Caveró, „Invective at the Service of Encomium in the Dionysiaca of Nonnus of Panopolis“, *Mnemosyne* 63, 23–42.
- Miguélez Caveró (2013): Laura Miguélez Caveró, „Cosmic and Terrestrial Personifications in Nonnus' Dionysiaca“, *GRBS* 53, 350–378.
- Miguélez Caveró (2013a): Laura Miguélez Caveró, „Rhetoric of Novelty in the Dionysiaca of Nonnus of Panopolis“, in: García-Gasco u.a. (2013) 191–195.
- Miguélez Caveró (2014): Laura Miguélez Caveró, „Personifications at the Service of Dionysus. The Bacchic Court“, in: Spanoudakis (2014) 175–191.
- Miguélez Caveró (2014a): Laura Miguélez Caveró, „Nonnus' Natural Histories. Anything to Do with Dionysus?“, in: Guichard u. a. (2014) 245–286.
- Mitchell u. Van Nuffelen (2009): Stephen Mitchell u. Peter Van Nuffelen (Hgg.), *Monotheism between Pagans and Christians in Late Antiquity*, Leuven u. Walpole (Ma.) (Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 12).
- Mitchell u. Van Nuffelen (2010): Stephen Mitchell u. Peter Van Nuffelen (Hgg.), *One God. Pagan Monotheism in the Roman Empire*, Cambridge u. a.
- Mommsen (1895): Tycho Mommsen, *Beiträge zu der Lehre von den griechischen Präpositionen*, Berlin.
- Müller G. M. (2011): Gernot Michael Müller, *Lectiones Claudianae. Studien zu Poetik und Funktion der politisch-zeitgeschichtlichen Dichtungen Claudians*, Heidelberg (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften N. F., 2. Reihe/133).
- Müller K. O. (1848): Karl Otfried Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, 3., nach dem Handexemplar des Verfassers vermehrte Auflage, mit Zusätzen von Friedrich Gottlieb Welcker, Breslau.

- Murr (1969/¹1890): Josef Murr, *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Groningen (Innsbruck).
- Nagy (2001): Gregory Nagy (Hg.), *Greek Literature*, Bd. 9: *Greek Literature in the Byzantine Period*, New York u. London.
- Newbold (2001): Ronald F. Newbold, „Character and Content of Water in Nonnus and Claudian“, *Ramus* 30, 169–189.
- Newbold (2003): Ronald F. Newbold, „The Power of Sound in Nonnus' Dionysiaca“, in: Accorinti u. Chuvin (2003) 457–468.
- Newbold (2003–2005): Ronald Newbold, „Life and Death in Nonnus' Dionysiaca. Filling the Void and Bridging the Gap“, *Ramus* 32, 148–170.
- Nizzola (2012): Paolo Nizzola, *Testo e macrotesto nelle Dionisiache di Nonno di Panopoli*, Reggio Calabria (Collana di ricerche e studi universitari Gli allorio 2).
- Noetzel (1960): Heinz Noetzel, *Christus und Dionysos. Bemerkungen zum religionsgeschichtlichen Hintergrund von Johannes 2,1–11*, Stuttgart (Arbeiten zur Theologie 1).
- Odorico u. a. (2009): Paolo Odorico, Panagiotis A. Agapitos u. Martin Hinterberger (Hgg.), *„Doux remède ...“ Poésie et poétique à Byzance, actes du IV^e colloque international philologique EPMHNEIA, Paris, 23–24–25 février 2006 organisé par l'E.H.E.S.S. et l'Université de Chypre*, Paris (Dossiers byzantins 9).
- Otlewska-Jung (2014): Marta Otlewska-Jung, „Orpheus and Orphic Hymns in the Dionysiaca“, in: Spanoudakis (2014) 77–96.
- Otto (2011/¹1933): Walter F. Otto, *Dionysos*, mit einem Nachwort von Alessandro Stavru, Frankfurt a. M. (Klostermann Rote Reihe 43).
- Ouwaroff (1817): Sergej Ouwaroff, *Nonnos von Panopolis der Dichter. Ein Beytrag zur Geschichte der griechischen Poesie*, Sankt Petersburg.
- Parrish (1984): David Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma (Archaeologica 46).
- Parrish (1995): David Parrish, „The Mosaic of Aion and the Seasons from Haïdra (Tunisia). An Interpretation of its Meaning and Importance“, *AntTard* 3, 167–191.
- Parrish (2004): David Parrish, „Dionysos and his Circle in Mosaics of Late Antiquity“, in: Catherine Balmelle, Pascale Chevalier u. Gisela Ripoll (Hgg.), *Mélanges d'antiquité tardive. Studiola in honorem Noël Duval*, Turnhout (Bibliothèque de l'antiquité tardive 5) 75–84.
- Parsons (1988): Peter J. Parsons, „Eine neugefundene griechische Liebeselegie“, *MH* 45, 65–74.
- Paschalis (2014): Michael Paschalis, „Ovidian Metamorphosis and Nonnian poikilon eidos“, in: Spanoudakis (2014) 97–122.
- Pernot (1993): Laurent Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 Bde., Paris (Collections des Études Augustiniennes 137 u. 138).
- Petropoulos (2003): John C. B. Petropoulos, *Eroticism in Ancient and Medieval Greek Poetry*, London.
- Picard (1990/¹1959): Gilbert-Charles Picard, *La civilisation de l'Afrique romaine*, Paris.
- Pitte (2009): Jean-Robert Pitte, *Le désir du vin à la conquête du monde*, Paris.
- Pochmarski (1990): Erwin Pochmarski, *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Wien (Sonderschriften, Österreichisches Archäologisches Institut 19).
- Pritchard (2013): David M. Pritchard, *Sports, Democracy and War in Classical Athens*, Cambridge u. a.
- Pyykkö (1991): Vappu Pyykkö, *Die griechischen Mythen bei den großen Kappadokiern und bei Johannes Chrysostomos*, Turku (Turun Yliopiston Julkaisuja/Annales Universitatis Turkuensis, Ser. B/193).

- Ratkowitsch (2006): Christine Ratkowitsch (Hg.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 725).
- Reinach (1897): Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Bd. 1, Paris.
- Rengakos (2006): Antonios Rengakos, „Du würdest Dich in Deinem Sinn täuschen lassen.“ Zur Ekphrasis in der hellenistischen Poesie“, in: Ratkowitsch (2006) 7–16.
- Richardson (1985): Nicholas J. Richardson, „Pindar and Later Literary Criticism in Antiquity“, *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5, 383–401.
- Riemschneider (1957): Margarete Riemschneider, „Der Stil des Nonnos“, *Berliner Byzantinistische Arbeiten* 5, 46–70.
- Riggs (2012): Christina Riggs (Hg.), *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, Oxford.
- Robert (1983): Louis Robert, „Zeus Ampélitès“, *BCH* 107, 529–542 (auch in: ders., *Documents d'Asie Mineure*, Athènes u. Paris 1987 [Bibliothèques des Écoles Françaises d'Athènes et Rome] 373–386).
- Robert u. Robert (1974): Jeanne Robert u. Louis Robert, „Bulletin Épigraphique“, *REG* 87, 186–340.
- Roberts (1985): Michael Roberts, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool (ARCA Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 16).
- Roberts (1989): Michael Roberts, *The Jewelled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca (N.Y.) u. London.
- Roberts (2007): Michael Roberts, „Bringing Up The Rear. Continuity and Change in the Latin Poetry of Late Antiquity“, in: Wim Verbaal, Yanick Maes u. Jan Papy (Hgg.), *Latinitas Perennis*, Bd. 1: *The Continuity of Latin Literature*, Leiden u. Boston (Brill's Studies in Intellectual History 144) 141–167.
- Rohde (1914/¹1876): Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig.
- Rosenberg (2007): Raphael Rosenberg, „Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs“, in: Knappe (2007) 271–282.
- Rousseau (2009): Philip Rousseau (Hg.), *A Companion to Late Antiquity*, Chichester (Blackwell Companions to the Ancient World).
- Rousseau u. Papoutsakis (2009): Philip Rousseau u. Manolis Papoutsakis (Hgg.), *Transformations of Late Antiquity. Essays for Peter Brown*, Farnham (GB) u. Burlington (Vt.).
- Ruíz Pérez (2002): Angel Ruíz Pérez, „La mántica como factor de cohesión en las Dionisiacas de Nono de Panópolis. Los mitos tebanos“, *Habis* 33, 521–551.
- Salanitro (1997): Giovanni Salanitro, „Nemesiano e Nonno di Panopoli“, *Silenos* 23, 273f.
- Saliou (2005): Catherine Saliou (Hg.), *Gaza dans l'antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire. Actes du colloque international de Poitiers (6–7 mai 2004)*, Salerno (Cardo 2).
- Salzman (2008): Michele R. Salzman, „Pagans and Christians“, in: Susan Ashbrook Harvey u. David G. Hunter (Hgg.), *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*, Oxford u. a., 186–202.
- Scanlon (2002): Thomas F. Scanlon, *Eros and Greek Athletics*, Oxford u. a.
- Schefold (1957): Karl Schefold, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin.
- Scheindler (1880): August Scheindler, „Zu Nonnos von Panopoli“, *WS* 2, 33–46.
- Schlesier (2011): Renate Schlesier (Hg.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism. Papers Presented at an International Conference Held in March 2009 at the Pergamon Museum in Berlin*, Berlin u. Boston.
- Schmalzriedt (1976): Egidius Schmalzriedt, „Nonnos aus Panopoli“, in: *Hauptwerke antiker Literaturen. Einzeldarstellungen und Interpretationen zur griechischen, lateinischen und biblisch-patristischen Literatur*, München.
- Schmeling (1980): Gareth L. Schmeling, *Xenophon of Ephesus*, Boston (Twayne's World Authors Series 613, Greece).

- Schmid u. Stählin (1980/⁶1924): Wilhelm Schmid u. Otto Stählin (Hgg.), *Geschichte der griechischen Literatur von Wilhelm von Christ*, Zweiter Teil: *Die nachklassische Periode der griechischen Literatur*, Zweite Hälfte: *von 100 bis 530 nach Christus*, mit alphabetischem Register, München (Handbuch der Altertumswissenschaft 7/2/2).
- Schmiel (1992): Robert Schmiel, „Nonnus' Typhonomachy. An Analysis of the Structure of Dionysiaca II“, *RhM* 135, 369–375.
- Schmiel (1993): Robert Schmiel, „The Story of Aura (Nonnos, Dionysiaka 48,238–978)“, *Hermes* 121, 470–483.
- Schmiel (1998): Robert Schmiel, „The Style of Nonnos' Dionysiaca. The Rape of Europa (1,45–136) and the Battle at the Hydaspes (22,1–24,143)“, *RhM* 141, 393–406.
- Schmiel (1998a): Robert Schmiel, „Repetition in Nonnos' Dionysiaca“, *Philologus* 142, 326–334.
- Schmitz (2005): Thomas A. Schmitz, „Nonnos und seine Tradition“, in: Stefan Alkier u. Richard B. Hays (Hgg.), *Die Bibel im Dialog der Schriften. Konzepte intertextueller Bibellektüre*, Tübingen (Neutestamentliche Entwürfe zur Theologie 10) 195–216.
- Schönberger (1995): Otto Schönberger, „Die ‚Bilder‘ des Philostratos“, in: Boehm u. Pfothenauer (1995) 157–176.
- Schulze (1965): Joachim-Friedrich Schulze, „Zur Geschichte von Dionysos und Pallene bei Nonnos (Dion. 48,90–237)“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 14, 101–104.
- Schulze (1966): Joachim-Friedrich Schulze, „Zur Geschichte von Dionysos und Aura bei Nonnos“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 15, 369–374.
- Schulze (1971): Joachim-Friedrich Schulze, „Ägypten und Nonnos“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 20, 97–106.
- Schulze (1985): Joachim-Friedrich Schulze, „Nonnos' Dionysiaka 11,356–359 und Ovids Remedia 483–486“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 34, 78–82.
- Schütze (1938): Kurt Schütze, „Warum kannten die Griechen keine Schwimmwettkämpfe?“, *Hermes* 3, 355–357.
- Scourfield (2007): J. H. D. Scourfield, „Textual Inheritances and Textual Relations in Late Antiquity“, in: ders. (Hg.), *Texts and Culture in Late Antiquity. Inheritance, Authority, and Change*, Swansea, 1–32.
- Segal (1981): Charles Segal, „Death by Water. A Narrative Pattern in Theocritus (Idylls 1, 13, 22, 23)“, in: Charles Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays in Theocritus and Virgil*, Princeton (N.J.) (Princeton Series of Collected Essays) 47–65.
- Settis (1975): Salvatore Settis, „Per l'interpretazione di Piazza Armerina“, *Mélanges de l'école française de Rome, Antiquité* 87/2, 873–994.
- Ševčenko (1980): Ihor Ševčenko, „A Shadow Outline of Virtue. The Classical Heritage of Greek Christian Literature (Second to Seventh Century)“, in: Weitzmann (1980) 53–73.
- Shorrock (2001): Robert Shorrock, *The Challenge of Epic. Allusive Engagement in the Dionysiaca of Nonnus*, Leiden u. a. (Mnemosyne Suppl. 210).
- Shorrock (2005): Robert Shorrock, „Nonnus“, in: John Miles Foley (Hg.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden (Ma.) u. a. (Blackwell Companions to the Ancient World, Literature and Culture) 374–385.
- Shorrock (2007): Robert Shorrock, „Nonnus, Quintus and the Sack of Troy“, in: Baumbach u. Bär (2007) 379–391.
- Shorrock (2009): Robert Shorrock, „The Politics of Poetics. Nonnus' Dionysiaca and the World of Late Antiquity“, in: Carvounis u. Hunter (2009) 99–113.

- Shorrock (2011): Robert Shorrock, *Myth of Paganism. Nonnus, Dionysus and the World of Late Antiquity*, London (Classical Literature and Society).
- Shorrock (2013): Robert Shorrock, „Crossing the Hydaspes. Nonnus' Dionysiaca and the Boundaries of Epic“, in: Marios Skempis u. Ioannis Ziogas (Hgg.), *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic*, Berlin u. Boston (Trends in Classics Suppl. 22) 209–222.
- Sittl (1895): Karl Sittl, *Archäologie der Kunst. Nebst einem Anhang über die antike Numismatik*, München (Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft 6).
- Skempis (2010): Marios Skempis, *„Kleine Leute‘ und große Helden in Homers Odyssee und Kallimachos' Hekale*, Berlin u. New York (Beiträge zur Altertumskunde 274).
- Skempis u. Ziogas (2009): Marios Skempis u. Ioannis Ziogas, „Arete's Words. Etymology, Ehoie-Poetry and Gendered Narrative in the Odyssey“, in: Jonas Grethlein u. Antonios Rengakos (Hgg.), *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin u. New York (Trends in Classics Suppl. 4) 213–240.
- Smith A. H. (1904): Arthur Hamilton Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, Bd. 3, London.
- Smolak (1984): Kurt Smolak, „Beiträge zur Erklärung der Metabole des Nonnos“, *JÖByz* 34, 1–14.
- Spanoudakis (2007): Konstantinos Spanoudakis, „Icarius Jesus Christ? Dionysiac Passion and Biblical Narrative in Nonnus' Icarus Episode (Dion. 47,1–264)“, *WS* 120, 35–92.
- Spanoudakis (2012): Konstantinos Spanoudakis, „Αἰῶνος λιπαί (Nonn. Dion. 7,1–109)“, *Aitia 2 (La tradition épique d'Apollonios de Rhodes à Nonnos de Panopolis, hommage à Francis Vian)* (<http://aitia.revues.org/505>, Stand: 30.7.2015).
- Spanoudakis (2013): Konstantinos Spanoudakis, „The Resurrections of Tylus and Lazarus in Nonnus of Panopolis (Dion. XXV,451–552 and Par. A)“, in: Lauritzen u. Tardieu (2013) 191–208.
- Spanoudakis (2014): Konstantinos Spanoudakis (Hg.), *Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World*, Berlin u. Boston (Trends in Classics Suppl. 24).
- Spanoudakis (2014a): Konstantinos Spanoudakis, „The Shield of Salvation. Dionysus' Shield in Nonnus' Dionysiaca 25.380–572“, in: Spanoudakis (2014) 333–371.
- Spira (2007): Andreas Spira, „The Impact of Christianity on Ancient Rhetoric“, in: Hubertus R. Drobner (Hg.), *Andreas Spira. Kleine Schriften zu Antike und Christentum, Menschenbild – Rhetorik – Gregor von Nyssa*, Frankfurt a. M. (Patrologia, Beiträge zum Studium der Kirchenväter 17) 201–218.
- Springer (1988): Carl P. E. Springer, *The Gospel as Epic in Late Antiquity. The Carmen Paschale of Sedulius*, Leiden u. a. (Supplements to Vigiliae Christianae 2).
- Stegemann (1930): Viktor Stegemann, *Astrologie und Universalgeschichte. Studien und Interpretationen zu den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis, mit einer Sternkarte*, Leipzig u. Berlin (Stoicheia 9).
- Stenger (2008): Jan Stenger, „Pindarum quisquis studet aemulari. Himerius' 38. Rede und die Epinikiendichtung“, *Hermes* 136, 348–367.
- String (1966): Martin String, *Untersuchungen zum Stil der Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*, Diss. Hamburg.
- Stroumsa (2014): Guy G. Stroumsa, „On the Status of Books in Early Christianity“, in: Carol Harrison, Caroline Humfress u. Isabella Sandwell (Hgg.), *Being Christian in Late Antiquity. A Festschrift for Gillian Clark*, Oxford u. a., 57–73.
- Swain (1996): Simon Swain, *Hellenism and Empire. Language, Classicism, and Power in the Greek World A.D. 50–250*, Oxford u. a.
- Swain u. Edwards (2004): Simon Swain u. Mark J. Edwards (Hgg.), *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Later Empire*, Oxford u. New York.

- Thomas (2000): Thelma K. Thomas, *Late Antique Egyptian Funerary Sculpture. Images for This World and the Next*, Princeton (N.J.).
- Thomas u. Webb (1994): Carol G. Thomas u. Edward Kent Webb, „From Orality to Rhetoric. An Intellectual Transformation“, in: Ian Worthington (Hg.), *Persuasion. Greek Rhetoric in Action*, London u. New York, 3–25.
- Thraede (1962): Klaus Thraede, „Epos“, *RAC* 5, 983–1042.
- Török (2005): László Török, *Transfigurations of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250–700*, Leiden u. Boston (Probleme der Ägyptologie 23).
- Traversari (1960): Gustavo Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma.
- Trombley (1995/1993): Frank R. Trombley, *Hellenic Religion and Christianization c. 370–529*, 2 Bde., Leiden u. a. (Religions in the Greco-Roman World 115, 1/2).
- Trypanis (1981): Constantine A. Trypanis, *Greek Poetry. From Homer to Seferis*, London u. Boston.
- Tsitsibakou-Vasalos (2007): Evanthia Tsitsibakou-Vasalos, *Ancient Poetic Etymology. The Pelopids, Fathers and Sons*, Stuttgart (Palingenesia 89).
- Turcan (1961): Robert Turcan, „Dionysiaca“, *RA* 1, 151–166.
- Turcan (1966): Robert Turcan, *Les Sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 210).
- Turcan (2011): Robert Turcan, *Ouranopolis. La vocation universaliste de Rome. Contributions aux Séminaires internationaux „Da Roma alla Terza Roma“*, Rom u. Paris (De Rome à la Troisième Rome, documents et études, études 1).
- van der Horst (2012): Pieter W. van der Horst, „Cyrus. A Forgotten Poet“, *G&R* 59, 193–201.
- van Opstall (2013): Emilie Marlène van Opstall, „The Golden Flower of Youth. Baroque Metaphors in Nonnus and Marino“, *Classical Receptions Journal* 12. Nov. (http://www.academia.edu/5080522/The_golden_flower_of_youth_baroque_metaphors_in_Nonnus_and_Marino, Stand: 30.7.2015).
- Van Rengen (2013): Wilfried Van Rengen, „Panopolis“, *The Encyclopedia of Ancient History*, Bd. IX: *Ne-Pl*, Malden (Ma.) u. a., 5028–5030.
- van Tress (2004): Heather van Tress, *Poetic Memory. Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Leiden u. Boston (Mnemosyne Suppl. 258).
- Vavřínek u. a. (2011): Vladimír Vavřínek, Paolo Odorico u. Vlastimil Drbal (Hgg.), *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires*, Praha (Byzantinoslavica 69/3 Suppl.).
- Verhelst (2013): Berenice Verhelst, „Looking from the Walls in Nonnus' Dionysiaca (39.14–23)“, *Mnemosyne* 66, 769–776.
- Veyne (2009): Paul Veyne, *Die Kunst der Spätantike. Geschichte eines Stilwandels*, aus dem Französischen übersetzt von Ursula Blank-Sangmeister unter Mitarbeit von Anna Raupach, Stuttgart (frz. Orig.: „Pourquoi l'art gréco-romain a-t-il pris fin?“, in: ders., *L'Empire gréco-romain*, Paris 2005, 749–865).
- Vian (1980): Francis Vian, „L'épopée grecque“, *BAGB* (= *Actes du X^e congrès de l'Association Guillaume Budé, Toulouse, 8–12 avril 1978*, Paris) 49–81.
- Vian (1986): Francis Vian, „L'épopée grecque de Quintus de Smyrne à Nonnos de Panopolis“, *BAGB*, 333–343.
- Vian (1988): Francis Vian, „La théomachie de Nonnos et ses antécédents“, *REG* 101, 275–292 (auch in: Vian [2005] 423–438).
- Vian (1988a): Francis Vian, „Les cultes païens dans les Dionysiaques de Nonnos. Études de vocabulaire“, *REA* 90, 399–410 (auch in: Vian [2005] 439–455).
- Vian (1991): Francis Vian, „Nonno ed Homero“, *Koinonia* 15, 5–18 (auch in: Vian [2005] 469–482).
- Vian (1993): Francis Vian, „Préludes cosmiques dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis“, *Prometheus* 19, 39–52 (auch in: Vian [2005] 483–496).

- Vian (1994): Francis Vian, „Dionysos. Πρώτος εὐρετής de la vigne en Asie Mineure (Nonnos, Dion. 12,172–397)“, *REG* 107, X–XI.
- Vian (1994a): Francis Vian, „Dionysus in the Indian War. A Contribution to a Study of the Structure of the Dionysiaca“, in: Hopkinson (1994) 86–98.
- Vian (1995a): Francis Vian, „L' 'invention' de la vigne chez Nonnos“, in: Luigi Belloni, Guido Milanese u. Antonietta Porro (Hgg.), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano (Bibliotheca di aevum antiquum 7) 199–214 (auch in: Vian [2005] 551–564).
- Vian (2005): Francis Vian, *L'épopée posthomérique. Recueil d'études*, édité par Domenico Accorinti, Alessandria (Hellenica 17).
- Vida (1822): Vida, „On the Poetry of Nonnus“, *The London Magazine* 6 (Oct.) 336–340.
- Vida (1822a): Vida, „Story of Ampelus. From the Dionysiacs of Nonnus (Concluded)“, *The London Magazine* 6 (Nov.) 440–444.
- Viljamaa (1968): Toivo Viljamaa, *Studies in Greek Encomiastic Poetry of the Early Byzantine Period*, Helsinki (Commentationes Humanarum Litterarum, Societas Scientiarum Fennica 42/4).
- Villarrubia (1994–1995): Antonio Villarrubia, „Nono de Panópolis y la intervención del Aedo Leuco de Lesbos“, *ExcPhilol* 4–5, 123–128.
- Villoison (1782): Jean Baptiste Gaspard d'Ansse de Villoison, „Iohannis Baptistae Casparis d'Ansse de Villoison Ad serenissimam principem Annam Amaliam epistola de quibusdam Nonni Dionysiacorum locis ope notarum nunc primum editarum emendatis“, in: ders., *Epistolae Vinarienses in quibus multa Graecorum scriptorum loca emendantur ope librorum ducalis bibliothecae*, Turici.
- Wacht (1969): Manfred Wacht, *Aeneas von Gaza als Apologet. Seine Kosmologie im Verhältnis zum Platonismus*, Bonn (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 21).
- Walters (1903): Henry Beauchamp Walters, *Catalogue of Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London.
- Wandhoff (2003): Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin u. New York (Trends in Medieval Philology 3).
- Ware (2012): Catherine Ware, *Claudian and the Roman Epic Tradition*, Cambridge u. New York.
- Wasył (2011): Anna Maria Wasył, *Genres Rediscovered. Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-barbaric Age*, Kraków.
- Webb (1997): Ruth Webb, „Memoire et imagination. Les limites de l'energeia dans la théorie rhétorique grecque“, in: Carlos Lévy u. Laurent Pernot (Hgg.), *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, Paris u. a. (Cahiers de philosophie ancienne et du langage de l'Université de Paris XII – Val-de-Marne 2) 229–248.
- Webb (1997a): Ruth Webb, „Poetry and Rhetoric“, in: Stanley E. Porter (Hg.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B.C.–A.D. 400*, Leiden u. a., 339–369.
- Webb (2008): Ruth Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Ma.) u. London.
- Webb (2009): Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham (GB) u. Burlington (Vt.).
- Weber (1995): Brigitte Weber, *Der Hylas des Dracontius. Romulea 2*, Stuttgart u. Leipzig (Beiträge zur Altertumskunde).
- Weiler (1981): Ingomar Weiler, *Der Sport bei den Völkern der Alten Welt*, mit dem Beitrag „Sport bei den Naturvölkern“ von Christoph Ulf, Darmstadt.
- Weinreich (1948): Otto Weinreich, *Epigrammstudien I. Epigramm und Pantomimus, nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus*, Heidelberg (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1944–1948, 1. Abhandlung).

- Weiss (2014): Zeev Weiss, *Public Spectacles in Roman and Late Antique Palestine*, Cambridge (Ma.) u. London (Revealing Antiquity 21).
- Weitzmann (1980): Kurt Weitzmann (Hg.), *Age of Spirituality. A Symposium, Held at the Metropolitan Museum of Art, New York, November 19, 1977–February 12, 1978*, New York.
- West (1983): Martin L. West, *The Orphic Poems*, Oxford.
- West (2002): Martin L. West, „Towards Monotheism“, in: Athanassiadi u. Frede (2002) 21–40.
- Whitby (1994): Mary Whitby, „From Moschus to Nonnus. The Evolution of the Nonnian Style“, in: Hopkinson (1994) 99–155.
- Whitby (1998): Mary Whitby (Hg.), *The Propaganda of Power. The Role of Panegyric in Late Antiquity*, Leiden u. a. (Mnemosyne Suppl. 183).
- Whitby (2013): Mary Whitby, „Writing in Greek. Classicism and Compilation, Interaction and Transformation“, in: Christopher Kelly (Hg.), *Theodosius II. Rethinking the Roman Empire in Late Antiquity*, Cambridge (Cambridge Classical Studies) 195–218.
- Whitby (2016): Mary Whitby, „Christodorus of Coptus on the Statues in the Baths of Zeuxippus at Constantinople. Text and Context“, in: Bannert u. Kröll (2016a) (im Druck).
- Whitmarsh (2001): Tim Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford.
- Whitmarsh (2001a): Tim Whitmarsh, „‘Greece is the World.’ Exile and Identity in the Second Sophistic“, in: Goldhill (2001) 269–305.
- Wifstrand (1933): Albert Wifstrand, *Von Kallimachos zu Nonnos, Metrisch-stilistische Untersuchungen zur späteren griechischen Epik und zu verwandten Dichtungsgattungen*, Lund (Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund 16).
- Wild (1885–1886): Georg Wild, „Die Vergleiche bei Nonnus“, *Programm zum Jahresbericht über das K. neue Gymnasium zu Regensburg 1885–1886*, Regensburg.
- Willers (1992): Dietrich Willers, „Dionysos und Christus. Ein archäologisches Zeugnis zur ‚Konfessionsangehörigkeit‘ des Nonnos“, *MH* 49, 141–151.
- Willers (1993): Dietrich Willers, „Zur Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten“, *Riggisberger Berichte* 1, 11–19.
- Willis (1941): William Hailey Willis, „Athletic Contests in the Epic“, *TAPhA* 72, 392–417.
- Zanker G. (1981): Graham Zanker, „Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry“, *RhM* 124, 297–311.
- Zanker P. (1998): Paul Zanker, *Eine Kunst für die Sinne. Zur hellenistischen Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*, Berlin (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 62).
- Zanker u. Ewald (2004): Paul Zanker u. Björn Christian Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München.
- Zeitlin (2013): Froma I. Zeitlin, „Figure. Ekphrasis“, *G&R* 60, 17–31.
- Zuenelli (2013): Simon Zuenelli, *Problemorientierter Kommentar zum 12. Buch der Dionysiaka des Nonnos*, Diss. Innsbruck.
- Zuntz (1991): Günther Zuntz, *ΑΙΩΝ im Römerreich. Die archäologischen Zeugnisse*, Heidelberg (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 3).
- Zuntz (1992): Günther Zuntz, *Aion in der Literatur der Kaiserzeit*, Wien (Arbeiten zur antiken Religionsgeschichte 2, Wiener Studien Beiheft 17).

Stellenregister

A.

- *Fr.* 36–42 Radt: 94 Anm. 98
- *Pr.* 83: 56 Anm. 62
- Ach. Tat.
- 1,4: 162 Anm. 59
- 1,4,2–5: 136
- 1,4,3: 51, 129 Anm. 78, 136
- 1,6,5: 136 Anm. 109
- 1,12: 137, 139
- 1,12,5: 139
- 1,13: 137, 139
- 1,13,2: 139
- 1,13,4–6: 139
- 1,14: 137
- 1,14,2 f.: 139
- 1,15,2: 135 Anm. 105
- 1,15,3 f.: 135 Anm. 105
- 1,15,4: 136 Anm. 105
- 1,19,1: 129 Anm. 78, 137 Anm. 115
- 2,1: 165 Anm. 68
- 2,1,2: 137 Anm. 115
- 2,1,3: 51, 129 Anm. 78, 136
- 2,2: 135 Anm. 105
- 2,2,2–6: 134 Anm. 93
- 2,3: 135 Anm. 100
- 2,3,3: 136 Anm. 114
- 2,11: 135 Anm. 103
- 2,11,4–8: 135 Anm. 103
- 2,11,4: 135
- 2,14: 135
- 2,14,9: 135 Anm. 105
- 2,22,2: 137 Anm. 115
- 2,38,3 f.: 136 Anm. 110
- 2,38,5: 136 Anm. 111
- 3,10: 139 Anm. 121
- 4,4: 135 Anm. 103
- 4,7,4: 136 Anm. 113
- 4,9: 134 Anm. 93
- 4,17: 134 Anm. 93
- 4,18: 134 Anm. 93
- 5,3 f.: 135
- 5,11,2: 139 Anm. 121
- 5,13,1: 129 Anm. 78
- 6,17,4: 136 Anm. 112
- Agath.
- 4,23,5: 3

AL

- 210 Shackleton Bailey: 82 Anm. 51
- 259 Shackleton Bailey: 82 Anm. 51
- 260 Shackleton Bailey: 82 Anm. 51

AP

- 2,1,269: 32 Anm. 45
- 3,10: 122 Anm. 67
- 4,1: 77, 81 Anm. 49
- 4,2: 77
- 5,56,1: 129 Anm. 78
- 5,62,3 f.: 129 Anm. 78
- 5,65: 88 Anm. 68
- 5,74: 81 Anm. 49
- 5,144: 81 Anm. 49, 136 Anm. 108
- 5,147: 77, 81 Anm. 49
- 6,56,1: 234 Anm. 108
- 9,77: 85
- 9,198: 3 f.
- 9,231: 166 Anm. 70
- 9,375: 166 Anm. 70
- 11,34: 81 Anm. 49
- 11,76: 81 Anm. 49
- 11,298,6 f.: 122 Anm. 67
- 11,330: 88 Anm. 68
- 11,407: 88 Anm. 68
- 12,37,133: 88
- 12,37,254: 88
- 12,75–78: 67 Anm. 4
- 12,128: 77
- 12,220 f.: 88 Anm. 68
- 13,28: 224 Anm. 77
- 65,69: 88

Aphth.

- *Prog.* 2,5: 165
- 8: 162 Anm. 57
- 8,2: 165 Anm. 67
- 10,1: 158
- 12,1: 178 Anm. 105 u. 106

Apollod.

- 1,3,3: 74
- 3,1,2: 93 Anm. 93
- 3,9,2: 108 Anm. 38
- 3,10,3: 74
- 3,13,2: 108 Anm. 38

Apul.

- *met.* 6,24: 224
- 8,7: 231 Anm. 101

A. R.

- 1,1: 215
- 1,504: 185
- 1,721-768: 196 Anm. 156
- 1,1135: 149 Anm. 157
- 1,1207-1272: 90
- 1,1207-1210: 92
- 1,1229-1232: 90 Anm. 82
- 1,1240-1260: 90 Anm. 84, 123
- 1,1263-1272: 91
- 1,1263 f.: 91
- 1,1265-1272: 91
- 1,1266: 91 Anm. 87
- 2,44: 73
- 2,676 f.: 52, 68
- 2,678 f.: 68
- 3,300: 33
- 3,520: 73
- 3,1043-1045: 34
- 3,1043: 34
- 4,601: 67 Anm. 5
- 4,771: 67 Anm. 5
- 4,810: 215
- 4,907 f.: 149 Anm. 157
- 4,1366: 67 Anm. 7
- 4,1479 f.: 69 Anm. 13

Ar.

- *Pax* 894-898: 106 Anm. 30
- *Th.* 988: 234 Anm. 108

Arat.

- 96 f.: 194
- 147-151: 35
- 304: 73
- 307: 73
- 540: 73
- 667: 73

Ath.

- II,3 Kaibel S. 84,7-11: 224

Auson.

- *Mos.* 169-188: 116

B.

- *Fr.* *20B,8: 185 Anm. 134

Bion

- I,1f. Beckby: 128
- I,1 Beckby: 133
- I,5 Beckby: 128
- I,7-9 Beckby: 129
- I,7 Beckby: 128, 129, 131
- I,9-11 Beckby: 128
- I,16f. Beckby: 186 Anm. 136

- I,18f. Beckby: 123 Anm. 70
 - I,21 Beckby: 132 Anm. 84
 - I,27f. Beckby: 186 Anm. 136
 - I,28 Beckby: 133 Anm. 85
 - I,29f. Beckby: 128
 - I,31-35 Beckby: 132
 - I,31 Beckby: 133 Anm. 85
 - I,33 Beckby: 132 Anm. 84
 - I,34 Beckby: 128, 129, 131
 - I,36 Beckby: 132 Anm. 84
 - I,37f. Beckby: 128, 186 Anm. 136
 - I,37 Beckby: 133 Anm. 85
 - I,39 Beckby: 133 Anm. 85
 - I,42 Beckby: 132 Anm. 84
 - I,51f. Beckby: 129
 - I,52f. Beckby: 131
 - I,54f. Beckby: 129
 - I,60f. Beckby: 129
 - I,61 Beckby: 128
 - I,63f. Beckby: 186 Anm. 136
 - I,63 Beckby: 128, 133 Anm. 85
 - I,64-66: 131
 - I,67 Beckby: 128
 - I,68 Beckby: 131
 - I,69f. Beckby: 186 Anm. 136
 - I,70f. Beckby: 128
 - I,71 Beckby: 125, 128
 - I,77 Beckby: 128
 - I,79 Beckby: 128
 - I,85f. Beckby: 186 Anm. 136
 - I,86 Beckby: 133 Anm. 85
 - I,87-90 Beckby: 129
 - I,89 Beckby: 133 Anm. 85
 - I,90 Beckby: 133 Anm. 85
 - I,92 Beckby: 128
 - I,93 Beckby: 133 Anm. 85
 - I,97f. Beckby: 131
 - III,1 Beckby: 78, 125, 128 Anm. 77
 - III,9,5 Beckby: 132
 - III,12 Beckby: 77 Anm. 39
- Call.
- *Aet. fr.* 67,3 Pfeiffer (= 79,3 Asper): 107
Anm. 36
 - 110,53 Pfeiffer (= 126,11 Asper): 74 Anm. 26
 - *Cer.* 70f.: 139 Anm. 120
 - *Dian.* 242f.: 133 Anm. 86
 - *Epigr.* 52 Pfeiffer (= 6 Asper = AP 12,230): 87
 - *Hec.* 260,57 Pfeiffer (= 251,16 Asper): 214
Anm. 43
 - 277 Pfeiffer (= 279 Asper): 21 Anm. 4

- *Lav. Pall.* 218 Anm. 53
 – 5,55–69: 36 f.
 – 5,70–74: 36
 Chor.
 – VIII (= *Or.* 7) Foerster u. Richtsteig: 159
 Anm. 45
 – XIII (= *Dial.* 7) Foerster u. Richtsteig: 37
 Anm. 64
 – XVI (= *Dial.* 9) Foerster u. Richtsteig: 165, 256
 Anm. 84
 – XXXIX (= *Dial.* 24) Foerster u. Richtsteig: 165,
 256 Anm. 84
 Chrys.
 – *hom.* 2,1,52 *in Is.* 6,1 (Dumortier): 67 Anm. 5
 Claud.
 – *rapt. Pros.* 2,128–136: 81 Anm. 49
 – *Stil.* 2,424–476: 224 Anm. 80
 Colluth.
 – 1,24: 69 Anm. 9
 [D.]
 – *Or.* 61,10: 52 Anm. 52
 D. P.
 – 830–846: 34
 Drac.
 – *laud. dei* 3,739 f.: 249 f. Anm. 54
 E.
 – *Ba.* 235 f.: 51 Anm. 48
 – 455–457: 51 Anm. 48
 – *Cycl.* 563: 149 Anm. 156
 – *El.* 713: 149 Anm. 160
 – *Hipp.* 1213–1248: 141, 148
 – *IA* 152: 149 Anm. 160
 – *Ion* 46: 149 Anm. 160
 – 114: 149 Anm. 160
 – 161: 149 Anm. 160
 – 228: 149 Anm. 160
 – *Ph.* 308 f.: 28 Anm. 31
 – 558: 56 Anm. 62
 – 1123–1127: 94 Anm. 98
 – *Suppl.* 64: 149 Anm. 160
 Eratosth.
 – *Cat.* 26: 89 Anm. 74
 – *Erig. fr.* 3 u. 4: 149
 Eustathios Makrembolites
 – *Hysmine und Hysminias* 4,11: 44
 – 4,18,8: 44 Anm. 15
 Ev. Jo.
 – 6,55: 258
 – 11,25: 258
 – 12,28: 258
Floros und Plaziaflore 805–811: 51 Anm. 48
 [Georg. Gramm.]
 – 1–6: 166 Anm. 71
 Georgios Pisides
 – *De vita humana* 90: 24 Anm. 15
 Gp.
 – 11,29: 234
 Gr. Naz.
 – *carm.* 2. 2 (poem.), 4 u. 6: 247
 – *or.* 4 u. 5: 196 Anm. 157
 – *or.* 31,31–33: 159 Anm. 45
 – *or.* 39,4: 247
 Gr. Nyss.
 – *hom. prolog. in Cant.* 260 Anm. 105
 – *hom.* 4 *in Cant.* 260 Anm. 105
 Hdt.
 – 5,101: 22 Anm. 9
 Hecat.
 – *FGrH* 1 fr. 15 Jacoby (= *Ath.* II 35 AB): 40
 Anm. 3
 Hermog.
 – *Prog.* 7: 162 Anm. 57
 – 7,1: 165 Anm. 67
 – 7,14: 165 Anm. 67
 – 8,3: 160 Anm. 50
 – 10,1: 178 Anm. 106
 – 10,6: 186 Anm. 138
 Hes.
 – *Fr.* 171,8 Merkelbach u. West: 68 Anm. 8
 – 252 Merkelbach u. West: 51
 – *Sc.* 53: 185 Anm. 134
 – *Th.* 154–210: 189
 – 275: 69 Anm. 9
 – 453–506: 189
 – 518: 69 Anm. 9
 h. Hom.
 – 2 *Cer.* 91: 185 Anm. 134
 – 113: 215
 – 316: 185 Anm. 134
 – 396: 185 Anm. 134
 – 3 *Ap.* 282: 185
 – 3 *Ap.* 134: 68 Anm. 8
 – 4 *Merc.* 478: 69 Anm. 9
 – 5 *Ven.* 202–212: 84
 – 220: 185 Anm. 134
 – 26 *Bacch.* 1: 234 Anm. 108
 Him.
 – *Or.* 8: 40 Anm. 6
 – 9,19: 224 Anm. 80
 – 18,2: 40 Anm. 6

- 27: 40 Anm. 6
- 44,3: 40 Anm. 6
- 44,4: 158 Anm. 45
- 45,4: 41
- 47,6: 40 Anm. 6
- 48: 196
- 68: 224 Anm. 80
- 68,5: 40 Anm. 6, 224
- 68,6: 224 Anm. 80
- 68,9: 40 Anm. 6
- Hld.
- 4,1,1: 106 Anm. 31
- 4,2,1–4,4,2: 113 Anm. 44
- 5,8,5: 69 Anm. 13
- 10,31,1–10,32,2: 102 Anm. 24
- Hom.
- ll. 1,397: 185 Anm. 134
- 2,44: 67 Anm. 6
- 2,465: 32
- 2,561: 63 Anm. 69
- 3,184: 63 Anm. 69
- 4,104–147: 235
- 4,148–181: 235
- 4,193–219: 235
- 5,265–267: 84
- 5,500: 215
- 5,749: 224
- 6,145: 223 Anm. 73
- 6,146–149: 223 Anm. 73
- 8,393: 224
- 8,433: 224
- 8,555–559: 69 Anm. 13
- 9,152: 63 Anm. 69
- 9,241: 62 Anm. 68
- 9,294: 63 Anm. 69
- 9,505–507: 148
- 10,22: 67 Anm. 6
- 11,599 f.: 52 Anm. 52
- 13,754: 185
- 14,348: 77 Anm. 37
- 16,110: 52 Anm. 52
- 16,680: 125 Anm. 75
- 16,737–749: 115 Anm. 50
- 16,745–749: 115 Anm. 50
- 18,349–353: 125 Anm. 75
- 19,23–33: 139 Anm. 122
- 19,38 f.: 125 Anm. 75
- 19,91 f.: 148
- 19,350: 68 Anm. 9
- 20,39: 67
- 21,7–28: 115
- 21,8: 118
- 21,9: 118
- 21,10: 118
- 21,11: 115 Anm. 49, 118
- 21,15: 118
- 21,21: 119
- 21,25: 118
- 21,26: 118
- 21,463–466: 223 Anm. 73
- 22,163 f.: 105
- 22,401 f.: 28 Anm. 31
- 22,402 f.: 124
- 22,405: 124
- 23: 101, 102
- 23,186 f.: 125 Anm. 75
- 23,332: 215
- 23,688 f.: 52 Anm. 52
- 23,700–707: 102
- 23,701: 106
- 23,702: 105
- 23,708 f.: 102
- 23,709: 107
- 23,710–732: 102
- 23,711: 104
- 23,714 f.: 104
- 23,714: 104
- 23,715: 104
- 23,716: 104
- 23,724: 104
- 23,723: 107
- 23,725–727: 104
- 23,725 f.: 107
- 23,725: 104
- 23,726: 104
- 23,727 f.: 104
- 23,730: 104
- 23,731: 104
- 23,733–739: 102
- 23,736: 104
- 23,739: 104
- 23,740–797: 110
- 23,740–753: 111
- 23,754–777: 111
- 23,754–759: 111
- 23,760–763: 111
- 23,761: 112
- 23,762: 112
- 23,766 f.: 112
- 23,768–777: 113

- 23,768–771: 112
- 23,771–777: 112
- 23,778–783: 111
- 23,784: 112
- 23,785–797: 111
- 23,798–825: 101 Anm. 21
- 23,880: 52 Anm. 52
- 23,884–897: 101 Anm. 21
- 23,885: 105
- 24,1: 119
- 24,587–590: 125 Anm. 75
- *Od.* 3,440: 105
- 4,223: 56 Anm. 62
- 5,313–463: 115
- 5,344: 115 Anm. 49
- 5,375: 115 Anm. 49
- 5,399: 115 Anm. 49
- 5,439: 115 Anm. 49
- 6,231: 77 Anm. 37
- 7,276: 115 Anm. 49
- 7,280: 115 Anm. 49
- 8,105–255: 101
- 8,193f.: 112
- 8,250: 149 Anm. 157
- 8,256–380: 101
- 8,383: 149 Anm. 157
- 9,552: 185 Anm. 134
- 12,413: 115 Anm. 50
- 13,279f.: 133
- 14,352: 115 Anm. 49
- 19,338: 185
- 21: 101
- 21,85: 56 Anm. 62
- 23,158: 77 Anm. 37
- 23,233: 115 Anm. 49
- 23,237: 115 Anm. 49
- Hom. Clem.*
- 5,9,3: 43
- 5,15,1–3: 43
- Hom. Schol. Od.*
- 11,521: 89
- Hyg.*
- *fab.* 129: 238 Anm. 122
- 250: 94 Anm. 98
- 273,11: 94 Anm. 98
- Jo. Gaz.*
- 1,119: 32 Anm. 44
- 1,273: 32 Anm. 45
- 1,278: 69 Anm. 13
- 1,314–360: 187 Anm. 140
- 1,352: 67 Anm. 5
- 2,1–6: 256 Anm. 86
- 2,19: 67 Anm. 7
- 2,96: 28 Anm. 30
- 2,122: 260 Anm. 105
- 2,259–313: 187 Anm. 140
- 2,283–296: 225
- 2,316: 32 Anm. 44
- *anacr.* 4 u. 5: 166
- Jo. Mal.*
- *chron.* 7,7 Thurn (= 178–180 Dind.): 37 Anm. 64
- 12,3 Thurn (= 285 Dind.): 37
- Lib.*
- *Prog.* 12,7 Gibson: 225
- *Prog. Enkom.* 9 Gibson: 165
- *Prog. Invec.* 8 Gibson: 166, 175
- Longus*
- 1,9: 135 Anm. 101
- 1,18,1: 51, 136
- 1,23: 135 Anm. 101
- 2,1: 135 Anm. 101
- 2,10,1: 136 Anm. 109
- 3,3: 135 Anm. 101
- 3,12: 135 Anm. 101
- 3,24: 135 Anm. 101
- 4,2,3: 234 Anm. 107
- 4,2,5: 135 Anm. 105
- 4,7f.: 136
- LXX (Septuaginta)*
- *Ge.*
- 1,26–30: 261
- 2,4–7: 261
- 9,20–27: 39
- Lyc.*
- *Alex.* 40–42: 89 Anm. 77, 107 Anm. 33
- Men. Rh.*
- 2,369,18–2,370,8: 166
- 2,370,9–28: 163 Anm. 60
- 2,371,14–17: 162 Anm. 57
- 2,372,12–2,376,24: 164 Anm. 63
- 2,372,21–25: 160 Anm. 49
- 2,368–377: 161 Anm. 55
- 2,377,9–30: 165 Anm. 66
- Mimn.*
- *fr.* 2,1f.: 223 Anm. 73
- 2,7: 223 Anm. 73
- 2,9: 223 Anm. 73
- 2,15: 223 Anm. 73

Mosch.

- II,63–71 Beckby: 77, 81 Anm. 49
- III,1–25 Beckby: 132
- III,1 Beckby: 133 Anm. 85
- III,3–8 Beckby: 77, 125 Anm. 74
- III,5 Beckby: 132 Anm. 84
- III,6 Beckby: 133 Anm. 85
- III,8 Beckby: 132 Anm. 84
- III,13 Beckby: 132 Anm. 84
- III,14 Beckby: 133 Anm. 85
- III,15 Beckby: 132 Anm. 84
- III,19 Beckby: 132 Anm. 84
- III,25 Beckby: 132 Anm. 84
- III,27–29 Beckby: 123 Anm. 70
- III,36 Beckby: 132 Anm. 84
- III,45 Beckby: 132 Anm. 84
- III,49 Beckby: 132 Anm. 84
- III,50 Beckby: 132 Anm. 84
- III,57 Beckby: 132 Anm. 84
- III,64 Beckby: 132 Anm. 84
- III,69a Beckby: 132 Anm. 84
- III,75 Beckby: 132 Anm. 84
- III,85 Beckby: 132 Anm. 84
- III,98 Beckby: 132 Anm. 84
- III,99 Beckby: 133 Anm. 85
- III,108 Beckby: 132 Anm. 84
- III,113 Beckby: 132 Anm. 84
- III,114 Beckby: 132 Anm. 84
- III,115–126 Beckby: 131

Musae.

- 55–66: 51 Anm. 45, 256
- 57: 256
- 58: 256
- 59: 256
- 60: 256
- 62: 256

Nic.

- *Alex.* 629: 68 Anm. 9
- *Ther.* 30: 144
- 158: 196 Anm. 155
- 200: 144
- 238: 196 Anm. 155
- 303: 196 Anm. 155
- 538: 144
- 901–906: 74 Anm. 27
- 901: 144

Nicol.

- *Prog.* 47–58 Felten: 162 Anm. 57
- 50,7 Felten: 162 Anm. 57
- 59–63 Felten: 158 Anm. 44

- 68,12–17 Felten: 178 Anm. 106
Nonn.

D. 1–5: 99, 156

- 1,17: 63 Anm. 71
- 1,31: 71 Anm. 20
- 1,33: 63 Anm. 71
- 1,37: 99
- 1,41–44: 95 Anm. 100
- 1,131f.: 91
- 1,137–320: 219 Anm. 59
- 1,187: 71 Anm. 20
- 1,224: 220
- 1,252: 69 Anm. 13
- 1,318: 67 Anm. 7
- 1,355: 73
- 1,358: 73
- 1,378–397: 146 Anm. 137
- 1,385: 254
- 1,398–407: 146 Anm. 137
- 1,409–534: 121
- 1,495: 32 Anm. 45
- 1,528: 63 Anm. 71
- 2,1–712: 219 Anm. 59
- 2,81–83: 78 Anm. 41
- 2,126: 32 Anm. 44, 67 Anm. 5
- 2,176: 220
- 2,197: 63 Anm. 71
- 2,259: 32 Anm. 45
- 2,270: 221 Anm. 65
- 2,328: 220 Anm. 64
- 2,575: 32 Anm. 44
- 2,619: 74 Anm. 26
- 2,636: 69 Anm. 13
- 2,704: 220
- 3,1: 119
- 3,67: 149 Anm. 157
- 3,124–183: 178 Anm. 109
- 3,138: 69 Anm. 13
- 3,153f.: 78 Anm. 42
- 3,162f.: 78 Anm. 42
- 3,218: 32 Anm. 44
- 3,248–256: 223
- 3,248: 223 Anm. 73
- 3,249–252: 223 Anm. 73
- 3,255: 263
- 3,259: 83 Anm. 55
- 3,263: 186
- 3,381: 220 Anm. 64
- 3,406: 185 Anm. 134
- 4,2: 67 Anm. 5, 71 Anm. 20

- 4,87: 67 Anm. 4
- 4,126–142: 51
- 4,126f.: 136 Anm. 108
- 4,130: 196 Anm. 155
- 4,133f.: 78 Anm. 43
- 4,137: 68 Anm. 8
- 4,238–241: 67 Anm. 4
- 4,252: 255
- 4,348–355: 230 Anm. 99
- 5,1–34: 230 Anm. 99
- 5,49: 119
- 5,103–107: 94 Anm. 95
- 5,135–189: 135 Anm. 103, 177
- 5,184: 69 Anm. 13
- 5,270–273: 230 Anm. 99
- 5,287–551: 147 Anm. 148
- 5,304–325: 26 Anm. 21
- 5,362: 74 Anm. 26
- 5,476–488: 26 Anm. 21
- 5,562–565: 19f. Anm. 2
- 5,585–589: 26 Anm. 21
- 5,601–610: 26 Anm. 21
- 6: 156
- 6,1–108: 219
- 6,7: 67 Anm. 7
- 6,17: 28 Anm. 31
- 6,43: 74 Anm. 26
- 6,84: 194
- 6,102: 194
- 6,107: 32 Anm. 44
- 6,148: 149 Anm. 157
- 6,163–205: 40
- 6,169–173: 82
- 6,184: 67 Anm. 7
- 6,229–388: 218
- 7–12: 156
- 7,1–109: 220
- 7,1–3: 218
- 7,7–21: 222
- 7,11: 222
- 7,13: 222
- 7,17: 222
- 7,18: 222
- 7,29–66: 222
- 7,71–105: 237
- 7,73–105: 58f., 222
- 7,76–78: 61, 87 Anm. 65
- 7,77: 60
- 7,84: 60
- 7,86: 60
- 7,87: 60, 63 Anm. 71
- 7,89: 60
- 7,90: 60
- 7,91: 60
- 7,92: 61
- 7,100: 60, 63 Anm. 71, 233 Anm. 107
- 7,104: 60
- 7,118: 91
- 7,129–135: 60f.
- 7,132: 61, 63 Anm. 71
- 7,133: 61
- 7,134f.: 87 Anm. 65
- 7,135: 61
- 7,161–170: 230 Anm. 99
- 7,171–279: 26 Anm. 21
- 7,178f.: 220
- 7,222–224: 51
- 7,228: 28 Anm. 30
- 7,236–252: 51
- 7,241: 33 Anm. 54
- 7,303: 260
- 7,325–328: 61
- 7,327: 61, 63 Anm. 71, 233 Anm. 107
- 7,334: 61
- 7,335: 61
- 7,337f.: 87 Anm. 65
- 7,338: 61
- 7,339: 61, 63 Anm. 71
- 7,341: 61 Anm. 66, 233 Anm. 107
- 7,345: 61
- 7,384: 33 Anm. 54
- 8,5f.: 220
- 8,10: 63 Anm. 71
- 8,12: 63 Anm. 71
- 8,32f.: 220
- 8,91–102: 85
- 9,11–15: 189, 221
- 9,12: 63 Anm. 71
- 9,25: 28
- 9,93: 67 Anm. 6
- 9,111–131: 62, 226 Anm. 92
- 9,116: 62
- 9,117: 62
- 9,118: 62
- 9,119: 62
- 9,120–124: 62
- 9,120: 62
- 9,121: 109 Anm. 41
- 9,122: 63 Anm. 71, 233 Anm. 107
- 9,123: 62

- 9,126: 62
- 9,127: 62
- 9,130: 62
- 9,131: 62
- 9,195: 74 Anm. 26
- 9,243–321: 20
- 9,263: 63 Anm. 71
- 9,275–289: 238 Anm. 126
- 9,283–289: 56 Anm. 61
- 9,286: 56 Anm. 61
- 9,287: 186
- 9,308: 32 Anm. 44
- 10,1–138: 20
- 10,120–125: 20
- 10,126–138: 20
- 10,139–174: 19, 69, 90, 135 Anm. 105, 166, 179, 199, 231
- 10,139–142: 205
- 10,139–141: 20
- 10,139: 135, 201
- 10,140: 21, 29
- 10,141–174: 202
- 10,141–147: 21
- 10,141–146: 73
- 10,141–144: 29
- 10,141f.: 35, 205, 208
- 10,141: 21, 28, 32, 71 Anm. 19
- 10,142f.: 36
- 10,143: 33
- 10,144f.: 23
- 10,144: 29, 135
- 10,145: 29, 31
- 10,146: 28, 118
- 10,147: 29
- 10,148–174: 232
- 10,148–168: 23f.
- 10,148f.: 24
- 10,148: 30
- 10,149: 29, 30, 32
- 10,150–152: 24
- 10,150: 29, 30, 31, 118
- 10,151: 29
- 10,152: 29, 30, 34
- 10,153–157: 24
- 10,153: 29
- 10,154: 29
- 10,155: 29, 30
- 10,156: 29
- 10,157: 28, 29
- 10,158–163: 24
- 10,158: 29, 30
- 10,160: 24 Anm. 15, 29
- 10,161: 29, 30
- 10,162: 29, 30
- 10,163: 29, 31
- 10,164–168: 24
- 10,164: 29
- 10,165: 29, 30
- 10,167: 29, 30
- 10,166: 29, 30
- 10,168: 29, 30
- 10,169–174: 24f.
- 10,169: 25, 30
- 10,170: 29, 30
- 10,171–174: 29
- 10,171f.: 201, 255
- 10,171: 28, 29, 118
- 10,172f.: 220
- 10,172: 28
- 10,173: 29, 71 Anm. 19
- 10,174: 28, 30, 119
- 10,175–321: 199
- 10,175–192: 50, 54, 69, 136, 162, 173 Anm. 80, 180, 214, 229, 256
- 10,175–187: 217
- 10,175–177: 50, 201
- 10,176: 50, 54 Anm. 56, 214, 234, 256
- 10,177: 54 Anm. 58, 234
- 10,178–192: 202
- 10,178: 50, 51, 55 Anm. 60, 136, 162, 180, 214
- 10,179f.: 51, 214
- 10,179: 28, 52, 90, 128, 173 Anm. 80, 180, 214, 234
- 10,180: 256
- 10,181–187: 51
- 10,181–184: 236
- 10,181: 51, 136, 163, 180, 214, 234
- 10,182: 51, 54 Anm. 56, 163, 180, 214
- 10,184: 71, 214
- 10,185–192: 52 Anm. 52
- 10,185: 54 Anm. 56, 69, 214, 256
- 10,186f.: 69
- 10,186: 180, 214
- 10,187: 69 Anm. 13, 214, 256
- 10,188: 51, 52, 136, 163, 214, 236, 256
- 10,189f.: 51
- 10,189: 51, 136, 214
- 10,190: 52, 136, 163, 214, 255
- 10,191f.: 51, 69
- 10,191: 206 Anm. 18

- 10,192: 69, 214
- 10,193–216: 52, 71, 163
- 10,196–216: 11, 67, 156, 157 Anm. 39
- 10,196–202: 163
- 10,198–200: 67
- 10,198: 206 Anm. 18
- 10,199: 67, 122
- 10,200: 67 Anm. 4
- 10,203f.: 67
- 10,203: 206 Anm. 18
- 10,204: 67
- 10,205–207: 67
- 10,205: 67
- 10,206: 67
- 10,207: 67
- 10,208–211: 163
- 10,208f.: 163
- 10,208 u. 213: 206 Anm. 18
- 10,209: 163
- 10,210–213: 206
- 10,210: 163
- 10,211: 163
- 10,212: 163
- 10,213: 163
- 10,214–216: 81
- 10,214: 163
- 10,217–277: 37, 95
- 10,217–249: 164
- 10,219–277: 201
- 10,220: 164, 206 Anm. 18, 226
- 10,221: 206 Anm. 18
- 10,222: 206 Anm. 18
- 10,222–225: 227
- 10,223: 164
- 10,224: 164, 228
- 10,226–229: 91
- 10,226: 202, 206 Anm. 18
- 10,230–242: 121
- 10,230–234: 95
- 10,230: 91, 164, 206 Anm. 18
- 10,231f.: 227
- 10,232: 201
- 10,234: 149 Anm. 157
- 10,235: 206 Anm. 18
- 10,238–242: 146
- 10,238–241: 227
- 10,238f.: 164
- 10,238: 206 Anm. 18
- 10,293: 55 Anm. 60
- 10,242: 90 Anm. 78
- 10,243: 206 Anm. 18
- 10,245: 90 Anm. 78, 122
- 10,250–263: 84
- 10,250–259: 95
- 10,250–255: 74, 85
- 10,250f.: 164, 201
- 10,250: 201, 228
- 10,251: 228
- 10,256–263: 83, 158 Anm. 43
- 10,256–259: 85
- 10,257: 201
- 10,260–263: 85, 203
- 10,261: 83
- 10,262: 83
- 10,263: 55 Anm. 60, 83
- 10,264–266: 14
- 10,266: 136 Anm. 109
- 10,267–269: 162
- 10,267: 206 Anm. 18
- 10,269: 206 Anm. 18
- 10,274f.: 206 Anm. 18
- 10,278–289: 122f., 162
- 10,278–288: 121 Anm. 63
- 10,287: 123
- 10,286: 55 Anm. 60
- 10,288: 90 Anm. 78
- 10,290: 201
- 10,292–320: 146, 156
- 10,292: 146
- 10,293: 201, 206
- 10,294: 205
- 10,295: 206
- 10,297: 206
- 10,307: 201
- 10,302: 146
- 10,304: 146
- 10,309–320: 85, 86
- 10,309: 146
- 10,310–320: 206
- 10,310f.: 206
- 10,311: 214 Anm. 43
- 10,312: 121
- 10,314: 146
- 10,317: 55 Anm. 60
- 10,318: 201
- 10,320: 86, 146
- 10,321–430: 164
- 10,321–11,55: 199
- 10,322–11,55: 235
- 10,322–325: 121

- 10,325–329: 201
- 10,326: 214 Anm. 43
- 10,327 f.: 206 Anm. 18
- 10,327: 201
- 10,329: 206 Anm. 18, 228
- 10,330–382: 136 Anm. 110
- 10,330–338: 105
- 10,330–332: 102, 202
- 10,330: 206 Anm. 18, 214 Anm. 43
- 10,333–338: 102
- 10,335: 105 Anm. 28, 149 Anm. 157, 227 Anm. 93
- 10,336–338: 80, 255
- 10,336: 104, 106
- 10,337 f.: 108
- 10,337: 71 Anm. 19, 122
- 10,338: 106
- 10,339–430: 101
- 10,339–372: 102, 103 f.
- 10,339: 104, 105, 106
- 10,340: 104, 229
- 10,341: 104
- 10,342: 104
- 10,343: 104
- 10,344: 104
- 10,345 f.: 106
- 10,346: 104
- 10,347–350: 207
- 10,348–350: 229
- 10,351–356: 104
- 10,352–354: 107
- 10,352: 106
- 10,353: 55 Anm. 60
- 10,354 f.: 104
- 10,354: 106
- 10,356: 24 Anm. 15
- 10,357 f.: 108
- 10,357: 106
- 10,358: 106, 202
- 10,360: 106
- 10,364: 105 Anm. 28, 106, 108
- 10,366: 107
- 10,368: 71 Anm. 19
- 10,369 f.: 167
- 10,369: 109, 229
- 10,372: 104
- 10,373–382: 102
- 10,373–378: 89 Anm. 77
- 10,373: 107, 206 Anm. 18
- 10,374–377: 107
- 10,376: 24 Anm. 15
- 10,378–382: 109
- 10,379: 227 Anm. 93
- 10,380–382: 202, 216
- 10,380: 104
- 10,382: 104, 109
- 10,383–412: 110 f., 216
- 10,383–397: 111
- 10,386–392: 228
- 10,386: 112, 122
- 10,387: 112
- 10,388: 112
- 10,390 f.: 112
- 10,390: 71 Anm. 19
- 10,393–397: 112, 203
- 10,394: 217
- 10,396: 217
- 10,397: 201, 228
- 10,398–412: 111
- 10,399: 146
- 10,400–430: 233
- 10,400–405: 216
- 10,400: 217 Anm. 52
- 10,401: 55 Anm. 60, 217 Anm. 52, 233
- 10,402–412: 203
- 10,402–409: 111
- 10,405: 217 Anm. 52
- 10,407: 217
- 10,410–412: 112
- 10,411: 112
- 10,412: 69 Anm. 13
- 10,413–424: 113 f.
- 10,413: 55 Anm. 60
- 10,414: 90 Anm. 78, 114, 123
- 10,416: 55 Anm. 60
- 10,418: 217 Anm. 52
- 10,422 f.: 233
- 10,422: 217
- 10,423: 217
- 10,424: 55 Anm. 60, 217
- 10,425–430: 114
- 10,425 f.: 112
- 10,427–430: 111
- 10,427 f.: 90 Anm. 78, 123
- 10,427: 233
- 11,1–55: 26, 101, 116–118, 164
- 11,1–6: 227
- 11,2: 227
- 11,3: 204
- 11,6: 227

- 11,7–42: 157 Anm. 39
- 11,10: 56 Anm. 60
- 11,11: 203
- 11,14–16: 206
- 11,14: 203
- 11,15: 229
- 11,18: 55 Anm. 60
- 11,19: 203
- 11,20 f.: 73
- 11,21: 136 f. Anm. 115, 203
- 11,22–27: 72
- 11,22: 73, 118
- 11,23: 73
- 11,24: 203
- 11,25: 55 Anm. 60, 236
- 11,26 f.: 73
- 11,26: 137 Anm. 115
- 11,27: 118
- 11,31: 118
- 11,36 f.: 202
- 11,38: 203
- 11,39: 56 Anm. 60, 118
- 11,40: 202
- 11,43–55: 90, 203
- 11,44: 55 Anm. 60
- 11,45 f.: 118
- 11,45: 203, 216, 217
- 11,48: 217
- 11,49: 217
- 11,50: 217
- 11,51: 203, 217
- 11,53: 55 Anm. 60, 203, 217
- 11,55: 203, 217
- 11,56–223: 199
- 11,56–70: 28, 71 f., 228 f.
- 11,56 f.: 201
- 11,57: 55 Anm. 60
- 11,58: 109 Anm. 41
- 11,60: 206 Anm. 18
- 11,63–70: 201
- 11,64: 228
- 11,66 f.: 228
- 11,66: 201
- 11,68: 228
- 11,69 f.: 228
- 11,69: 206 Anm. 18
- 11,74–80: 157 Anm. 39
- 11,74: 201
- 11,78–80: 201
- 11,78: 228
- 11,79: 228
- 11,80: 228
- 11,81: 55 Anm. 60
- 11,83–98: 13, 207
- 11,83: 206 Anm. 18
- 11,84–93: 201 Anm. 8
- 11,84: 55 Anm. 60
- 11,87: 201
- 11,89: 24 Anm. 15
- 11,91–93: 230
- 11,92: 201
- 11,99–112: 164
- 11,99 f.: 164, 201
- 11,102: 136 Anm. 111, 206 Anm. 18
- 11,103–112: 68, 227
- 11,103 f.: 227
- 11,103: 206 Anm. 18
- 11,104 f.: 164
- 11,104: 68
- 11,105 f.: 227
- 11,105: 227
- 11,106: 206 Anm. 18
- 11,107–112: 227
- 11,111 f.: 68
- 11,112: 206 Anm. 18
- 11,113–223: 137, 164
- 11,113–154: 147
- 11,113: 203 f.
- 11,114: 201
- 11,116: 56 Anm. 60
- 11,118–154: 157
- 11,119–129: 227
- 11,120: 228
- 11,126: 228
- 11,129: 228
- 11,130–154: 206
- 11,130–135: 203
- 11,130 f.: 93 f.
- 11,130: 206
- 11,134–139: 85, 86 f.
- 11,136: 56 Anm. 60, 240
- 11,139–146: 137
- 11,143–146: 94
- 11,143: 74 Anm. 26
- 11,145: 203
- 11,147–223: 228
- 11,148: 203
- 11,150 f.: 206
- 11,152–154: 92
- 11,155–184: 28

- 11,156: 201
- 11,161–166: 26, 202, 207, 230
- 11,166: 63 Anm. 69
- 11,167–184: 229 f.
- 11,175–178: 80, 202
- 11,175: 81, 255
- 11,176: 71 Anm. 19, 81, 196 Anm. 155, 255
- 11,177: 81, 255
- 11,178: 81, 255
- 11,179–181: 202
- 11,188–223: 53, 91, 137–139
- 11,189: 90 Anm. 79, 203 f.
- 11,190: 56 Anm. 60, 91
- 11,193: 201
- 11,195: 201
- 11,212 f.: 139 Anm. 120
- 11,214–223: 148
- 11,216: 201
- 11,218: 24 Anm. 15
- 11,222 f.: 207, 230
- 11,224–350: 41, 53 Anm. 55, 137, 199
- 11,224–252: 123 f.
- 11,224–226: 139
- 11,224 f.: 90, 148, 203
- 11,224: 124, 203
- 11,225–312: 139
- 11,225: 56 Anm. 60, 124
- 11,226–230: 89, 125, 203
- 11,226: 91
- 11,228: 90, 128
- 11,229: 91
- 11,230–252: 230
- 11,230 f.: 124, 203
- 11,230: 203
- 11,232–241: 125
- 11,235–237: 202
- 11,235: 255
- 11,237: 255
- 11,238 f.: 125
- 11,238: 201
- 11,241–253: 139
- 11,241–243: 125
- 11,243: 125
- 11,244–248: 125
- 11,244: 124, 203
- 11,246: 124
- 11,248 f.: 123 Anm. 70
- 11,248: 124
- 11,250–252: 128
- 11,250: 125
- 11,252: 74 Anm. 26
- 11,253–312: 126–128
- 11,255–263: 75, 77, 93, 129, 158 Anm. 43
- 11,255–350: 121, 235
- 11,256: 75, 228
- 11,257: 93 Anm. 95
- 11,258 f.: 93
- 11,258: 90 Anm. 79, 123
- 11,261: 202
- 11,262: 122
- 11,263: 76
- 11,264–270: 129, 139, 207 Anm. 21, 230
- 11,270–275: 129
- 11,271–275: 83
- 11,271 f.: 201
- 11,271: 83
- 11,272 f.: 203
- 11,272: 83
- 11,273: 83
- 11,274: 83
- 11,275: 83
- 11,276–279: 129, 139
- 11,277: 55 Anm. 60
- 11,280–287: 128
- 11,284: 128
- 11,286: 128, 202
- 11,287–295: 137
- 11,288–300: 129
- 11,288: 228
- 11,289–295: 85
- 11,293–295: 87
- 11,294: 228
- 11,295: 203, 240
- 11,296: 129, 201
- 11,300: 228
- 11,301: 227
- 11,302: 228
- 11,303: 228
- 11,304: 129
- 11,306: 56 Anm. 60
- 11,307: 129
- 11,308 f.: 202
- 11,312: 22 Anm. 10, 202
- 11,313–350: 129 f.
- 11,313 f.: 203
- 11,315–350: 139
- 11,316: 16, 56 Anm. 60, 76
- 11,321–324: 81
- 11,322: 202 Anm. 10
- 11,325–327: 71 Anm. 19, 131

- 11,325: 236
- 11,326: 202 Anm. 10
- 11,327–333: 131
- 11,327: 56 Anm. 60
- 11,329 f.: 76
- 11,331–334: 146, 228
- 11,333 f.: 131
- 11,333: 131, 201
- 11,335–350: 131
- 11,337–350: 201
- 11,337 f.: 228
- 11,338: 201
- 11,341 f.: 228
- 11,344 f.: 228
- 11,346: 228
- 11,349 f.: 228
- 11,349: 201
- 11,350: 11
- 11,351–12,397: 235
- 11,351–485: 53 Anm. 55, 199
- 11,351–368: 136 Anm. 114
- 11,351: 122, 136 Anm. 112
- 11,353: 201
- 11,354: 228 Anm. 94
- 11,356–481: 212
- 11,356–368: 122
- 11,356–362: 76 Anm. 33
- 11,358 f.: 11, 122
- 11,363–365: 76, 212
- 11,366–368: 122, 207, 230
- 11,366: 260
- 11,368: 136 Anm. 112
- 11,369–481: 119, 199
- 11,369–399: 212 f.
- 11,369: 215
- 11,370–384: 51 Anm. 45, 217
- 11,370: 90 Anm. 81, 128, 214
- 11,371: 202, 215
- 11,372: 214
- 11,373–376: 71 Anm. 19
- 11,373: 214
- 11,374 f.: 214, 215
- 11,375: 214
- 11,376: 214
- 11,377 f.: 214, 129 Anm. 78
- 11,378: 69 Anm. 13, 214
- 11,379–383: 202
- 11,384–399: 217
- 11,384–396: 215
- 11,384: 214, 215
- 11,385: 214, 215
- 11,387: 215
- 11,388: 215
- 11,389: 214
- 11,390: 92 Anm. 91, 215
- 11,391: 214
- 11,392: 214, 215
- 11,393: 214
- 11,395: 214, 215
- 11,396: 90 Anm. 79, 123, 214
- 11,397: 214, 215
- 11,398 f.: 214 Anm. 43
- 11,399: 202
- 11,400–426: 26, 90, 215 f.
- 11,400–405: 119, 212
- 11,400: 202 Anm. 9, 217
- 11,401: 217
- 11,402: 202 Anm. 9, 217
- 11,403: 216 f., 217
- 11,404: 217
- 11,405: 217
- 11,406–426: 119, 212
- 11,406: 216
- 11,409: 217
- 11,412: 202 Anm. 9, 217, 217
- 11,414: 217
- 11,416: 217
- 11,419: 217
- 11,420: 217
- 11,427–479: 202
- 11,427: 90 Anm. 79, 94, 123
- 11,431–460: 121
- 11,431–438: 82 Anm. 51
- 11,431: 75
- 11,433: 82 Anm. 51
- 11,435: 82 Anm. 51
- 11,436: 94
- 11,437: 90 Anm. 79, 94, 123
- 11,449: 92 Anm. 91
- 11,454: 92 Anm. 91
- 11,455–457: 75
- 11,460: 122
- 11,463: 136 Anm. 113
- 11,465–474: 121
- 11,465: 28 Anm. 31
- 11,468: 122
- 11,470–474: 140
- 11,475 f.: 157 Anm. 39
- 11,478: 24 Anm. 15
- 11,482–485: 180

- 11,483: 122
- 11,484: 11
- 11,485–12,117: 11, 53 Anm. 55, 199
- 11,485–521: 30, 135, 181f.
- 11,485–487: 182, 204
- 11,485: 180, 187
- 11,488–494: 182
- 11,488: 185
- 11,490: 67 Anm. 6
- 11,495–500: 182
- 11,496 f.: 109 Anm. 41
- 11,497: 186
- 11,498: 185 Anm. 134
- 11,501–508: 182
- 11,505 f.: 146 Anm. 142
- 11,506: 186
- 11,509–519: 182
- 11,510 f.: 202
- 11,513 f.: 71 Anm. 19
- 11,515–519: 202
- 11,515: 184
- 11,516: 63 Anm. 69
- 11,517: 184
- 11,516: 184
- 11,519: 184, 233
- 11,520 f.: 182, 185, 208
- 12,1–117: 25
- 12,1–20: 187, 208 f.
- 12,1 f.: 204
- 12,2: 210
- 12,3: 210
- 12,5: 210
- 12,7 f.: 204
- 12,9: 210
- 12,10: 121
- 12,12: 71 Anm. 19
- 12,14: 204
- 12,15–20: 210
- 12,15 f.: 204
- 12,17: 16
- 12,21: 184 Anm. 132
- 12,23–28: 146, 187
- 12,23: 146, 240, 260
- 12,25: 210
- 12,26: 146
- 12,29–40: 195
- 12,29–35: 187
- 12,30–32: 204
- 12,30: 210
- 12,34: 192, 209, 210
- 12,35: 192
- 12,36–40: 187
- 12,36: 210
- 12,37–40: 87
- 12,38: 210
- 12,41–113: 35
- 12,41–55: 188
- 12,41–51: 209
- 12,41–43: 189
- 12,44: 209
- 12,46 f.: 204
- 12,52–63: 209
- 12,55–63: 188
- 12,54 f.: 189
- 12,56: 189, 204
- 12,58: 28 Anm. 30
- 12,59–63: 204
- 12,64–117: 243
- 12,64–102: 135, 148, 190 f.
- 12,64–69: 190
- 12,67: 192, 196
- 12,68: 192
- 12,69: 192, 209
- 12,70: 193, 204, 210
- 12,74: 193, 210
- 12,76: 193, 210
- 12,79: 204
- 12,81: 193, 210
- 12,82: 204
- 12,84: 204
- 12,86: 193, 210
- 12,88: 204
- 12,89: 193, 210
- 12,90–96: 190
- 12,90–95: 35
- 12,90 f.: 204
- 12,91: 35, 210
- 12,92: 209
- 12,94: 193
- 12,95: 193
- 12,96: 192, 204, 209
- 12,97–102: 204, 233
- 12,98: 210
- 12,100: 210
- 12,102: 55 Anm. 60, 63 Anm. 69
- 12,103–117: 87, 194 f.
- 12,103–113: 85
- 12,103 f.: 204
- 12,105: 195
- 12,108: 195

- 12,109: 234
- 12,110–113: 195, 202, 204, 210
- 12,110: 210
- 12,114: 195
- 12,115–117: 204 Anm. 13
- 12,116f.: 209
- 12,117–137: 41, 53 Anm. 55, 78, 131f., 199
- 12,117–123: 132
- 12,117–119: 133
- 12,117f.: 11, 122
- 12,119: 132
- 12,120: 133 Anm. 85
- 12,123–137: 132
- 12,123: 132
- 12,124–130: 202
- 12,127: 22 Anm. 10, 132
- 12,133–137: 202
- 12,133: 132
- 12,134: 133
- 12,136: 132
- 12,138–172: 53 Anm. 55, 167f., 199
- 12,138: 12
- 12,139: 11
- 12,142–171: 162
- 12,142–146: 168
- 12,143: 202 Anm. 10
- 12,144: 168 Anm. 73, 240, 262
- 12,145f.: 230
- 12,145: 55 Anm. 60, 168 Anm. 73
- 12,146: 206
- 12,147–153: 71, 148, 169, 254
- 12,148: 204, 228
- 12,149: 149, 206
- 12,150: 149, 204, 206
- 12,151: 149, 204, 228
- 12,152: 149, 204, 206
- 12,153: 56 Anm. 60, 63 Anm. 69
- 12,154–157: 77
- 12,154f.: 169, 230
- 12,155: 202, 206
- 12,156–160: 169
- 12,156: 90 Anm. 80, 123
- 12,157: 202
- 12,158f.: 87 Anm. 65
- 12,160: 206
- 12,162–166: 169
- 12,162: 206
- 12,165f.: 202
- 12,167–172: 169
- 12,167: 56 Anm. 60, 168
- 12,168: 202, 206
- 12,169: 206
- 12,171f.: 16
- 12,171: 206, 258
- 12,173–206: 169, 199
- 12,173–187: 53f., 202
- 12,173: 54 Anm. 58
- 12,175: 28, 55 Anm. 60, 54 Anm. 56 u. 58
- 12,176–184: 55 Anm. 59
- 12,179: 54, 169, 175
- 12,180: 54
- 12,181: 54 Anm. 56, 63 Anm. 69
- 12,185–187: 54, 169
- 12,186: 54 Anm. 56 u. 58, 63 Anm. 69
- 12,187: 109 Anm. 41
- 12,188–192: 54, 202, 233
- 12,188: 54 Anm. 58, 175
- 12,189: 54 Anm. 58
- 12,190: 54 Anm. 58
- 12,191f.: 109 Anm. 41
- 12,192: 54 Anm. 58, 186
- 12,193–206: 54f., 144, 169, 202, 231
- 12,207–291: 145, 169–172, 200, 255f.
- 12,207–289: 52, 157 Anm. 39, 159, 162
- 12,207–211: 202
- 12,207–209: 77
- 12,207: 56 Anm. 60, 173, 174
- 12,209–211: 173 Anm. 79
- 12,209: 159
- 12,210: 159
- 12,211: 173, 258
- 12,212–231: 173
- 12,212: 56 Anm. 60, 173
- 12,213: 173 Anm. 77
- 12,214: 173 Anm. 77
- 12,216: 173 Anm. 77
- 12,217: 202 Anm. 10
- 12,219f.: 173 Anm. 78
- 12,219: 173, 258
- 12,220: 202 Anm. 10
- 12,221: 173 Anm. 77
- 12,222f.: 174
- 12,222: 173 Anm. 77 u. 80, 258
- 12,223: 173 Anm. 77 u. 80
- 12,224f.: 159
- 12,224: 173 Anm. 79, 202
- 12,225–228: 173
- 12,225: 173 Anm. 77
- 12,226: 173
- 12,227: 173 Anm. 77

- 12,228: 173 Anm. 77
- 12,229–231: 173, 207 Anm. 21
- 12,229: 173 Anm. 77
- 12,230: 173 Anm. 77 u. 80
- 12,231–244: 159, 202
- 12,231–233: 173
- 12,231: 173 Anm. 77
- 12,232: 160, 173 Anm. 77 u. 80
- 12,233: 160, 173 Anm. 77 u. 80
- 12,234: 160
- 12,235: 159, 160
- 12,237–241: 77
- 12,237–239: 159, 173 Anm. 79
- 12,237: 160, 173 Anm. 77 u. 80
- 12,239: 160, 173 Anm. 80
- 12,240: 160, 173 Anm. 80
- 12,241: 160, 173 Anm. 77 u. 80, 207
- 12,242: 160, 207
- 12,243: 160
- 12,244: 160, 173 Anm. 77 u. 80, 207
- 12,245–279: 202
- 12,245–269: 160, 174
- 12,246: 109 Anm. 41
- 12,248–250: 230
- 12,249 f.: 172
- 12,250: 56 Anm. 60, 173
- 12,252: 63 Anm. 69
- 12,254: 173 Anm. 79
- 12,253: 173 Anm. 80
- 12,255: 173 Anm. 79
- 12,257: 173 Anm. 79
- 12,258: 71 Anm. 19
- 12,259–261: 174
- 12,259: 174
- 12,260 f.: 173 Anm. 79
- 12,260: 173 Anm. 80
- 12,261: 173 Anm. 80
- 12,263–269: 174
- 12,263: 173 Anm. 80
- 12,265–269: 175
- 12,268: 173 Anm. 80
- 12,270 f.: 173
- 12,270: 56 Anm. 60, 173
- 12,271: 173 Anm. 77 u. 80, 207 f.
- 12,272–284: 135 Anm. 105, 173
- 12,276: 173 Anm. 77
- 12,277: 173 Anm. 80
- 12,278: 173 Anm. 80
- 12,280: 128, 173 Anm. 80
- 12,281: 173 Anm. 77
- 12,285–289: 173, 208
- 12,285: 208
- 12,286: 173 Anm. 80
- 12,288: 173 Anm. 77
- 12,289: 71 Anm. 19, 122
- 12,291: 71 Anm. 19
- 12,292–397: 141, 174, 200
- 12,292–318: 142 f.
- 12,292: 63 Anm. 69
- 12,293 f.: 211
- 12,293: 145
- 12,294–303: 174
- 12,294: 141
- 12,295–318: 205
- 12,304–313: 174
- 12,314–318: 135 Anm. 105, 174
- 12,315: 144
- 12,317: 63 Anm. 69, 136 Anm. 105
- 12,319–336: 143
- 12,319–328: 174
- 12,324: 205
- 12,328–339: 26
- 12,328–336: 174
- 12,328–330: 211
- 12,331–334: 205
- 12,335 f.: 205
- 12,336: 211
- 12,337–362: 174
- 12,337–344: 144
- 12,337–341: 81
- 12,340: 144
- 12,345–362: 231 f.
- 12,350: 146, 149 Anm. 157
- 12,360–362: 211
- 12,360: 205
- 12,363–393: 144, 174
- 12,363–379: 107 Anm. 34, 232
- 12,363: 232
- 12,367: 232
- 12,369: 232, 240
- 12,371: 232
- 12,373: 205
- 12,375: 205
- 12,376: 232
- 12,380 f.: 205
- 12,382–393: 232
- 12,382 f.: 146
- 12,397: 205, 211
- 13–40: 156
- 13–24: 99

- 13-19: 100 Anm. 17
- 13-14: 33
- 13,23f.: 221
- 13,50: 99
- 13,83-121: 234
- 13,84f.: 51 Anm. 45
- 13,84: 234
- 13,85: 234
- 13,90-92: 51 Anm. 45, 234
- 13,101: 28 Anm. 30
- 13,360: 149 Anm. 157
- 13,464-510: 201
- 13,464-473: 22
- 13,465: 31
- 13,468-470: 22 Anm. 12
- 13,469: 63 Anm. 69
- 13,472f.: 22 Anm. 11
- 13,472: 22 Anm. 10
- 13,499: 149 Anm. 156
- 13,563-565: 203 Anm. 10
- 14,99: 233
- 14,102: 63 Anm. 69
- 14,215: 233
- 14,243: 233 Anm. 107
- 14,255: 63 Anm. 69
- 14,284: 63 Anm. 69
- 14,328: 63 Anm. 69
- 14,354: 63 Anm. 69
- 14,392: 233 Anm. 104
- 14,394: 63 Anm. 69
- 14,411-437: 262
- 14,419-437: 174
- 14,423: 174
- 14,424-426: 174
- 14,427-429: 174
- 14,430-437: 85, 174
- 15-16: 133
- 15,1-118: 262
- 15,160-166: 234
- 15,161f.: 235
- 15,169-422: 121
- 15,170: 71 Anm. 19
- 15,186: 74 Anm. 26
- 15,204-206: 51 Anm. 45
- 15,204: 71 Anm. 19
- 15,210: 51 Anm. 45
- 12,220-243: 51 Anm. 45
- 15,224-226: 136 Anm. 108
- 15,353: 82
- 15,370-422: 41 Anm. 9
- 16,1-249: 121
- 16,7: 33 Anm. 54
- 16,72-81: 136 Anm. 108
- 16,78-81: 129 Anm. 78
- 16,117: 78 Anm. 44
- 16,272: 63 Anm. 69
- 16,285: 32 Anm. 44
- 16,307: 68 Anm. 9
- 16,374-378: 58
- 16,378: 57 Anm. 65
- 16,397: 220 Anm. 64
- 17,12: 69 Anm. 13
- 17,21: 233
- 17,32-86: 121
- 17,70: 149 Anm. 157
- 17,74-80: 85, 175
- 17,74-77: 87 Anm. 65
- 17,172-175: 175
- 17,187: 68 Anm. 8
- 17,263: 63 Anm. 69
- 17,271-286: 145 Anm. 137
- 17,296: 63 Anm. 69
- 17,352: 233 Anm. 107
- 17,357-384: 262, 238 Anm. 126
- 17,352: 63 Anm. 69
- 17,385-397: 3 Anm. 9
- 18-19: 237
- 18: 121
- 18,27: 83 Anm. 55
- 18,57: 149 Anm. 156
- 18,62-92: 178 Anm. 109
- 18,75-77: 78 Anm. 44
- 18,84: 31
- 18,100-153: 175
- 18,107: 149 Anm. 157
- 18,112: 69 Anm. 13
- 18,125: 63 Anm. 69
- 18,188: 63 Anm. 69
- 18,140: 149 Anm. 157
- 18,144: 68 Anm. 8
- 19,8f.: 63 Anm. 69
- 19,23-41: 175
- 19,51: 63 Anm. 69
- 19,56: 63 Anm. 69
- 19,59-348: 101
- 19,59-117: 121
- 19,73: 106 Anm. 29
- 19,93: 63 Anm. 69
- 19,102-105: 101
- 19,104f.: 78 f.

- 19,111: 149 Anm. 156
- 19,130f.: 233 Anm. 107
- 19,130: 63 Anm. 69
- 19,169–197: 145 Anm. 137
- 19,178: 93 Anm. 95
- 19,180–188: 93 Anm. 95
- 19,181f.: 93 Anm. 95
- 19,182–184: 93 Anm. 95
- 19,184–186: 93 Anm. 95
- 19,187f.: 78 Anm. 44
- 19,203: 68 Anm. 8
- 19,214–218: 24 Anm. 17, 85
- 19,220: 149 Anm. 156
- 19,262: 233 Anm. 107
- 19,263–295: 29 Anm. 35
- 19,278: 29 Anm. 35
- 19,286: 29 Anm. 35
- 19,288: 29 Anm. 35
- 19,293: 29 Anm. 35
- 19,295: 29 Anm. 35
- 20: 33
- 20,1: 119
- 20,3: 221
- 20,4: 149 Anm. 157
- 20,10: 28 Anm. 31
- 20,11: 63 Anm. 69
- 20,103: 67 Anm. 6
- 20,157–165: 83 Anm. 55
- 20,190: 185 Anm. 134
- 20,207f.: 255
- 20,296: 63 Anm. 69, 233 Anm. 107
- 20,300: 149 Anm. 157
- 20,308: 63 Anm. 69
- 21: 147
- 21,1–62: 238
- 21,28–32: 238
- 21,29: 63 Anm. 69
- 21,36–52: 238
- 21,39: 63 Anm. 69
- 21,53: 63 Anm. 69
- 21,77: 63 Anm. 69
- 21,140: 63 Anm. 69
- 21,148 ff.: 238 Anm. 126
- 21,153f.: 238
- 21,229: 69 Anm. 13
- 21,245: 149 Anm. 156
- 21,284: 69 Anm. 13
- 21,287: 63 Anm. 69
- 21,295–298: 238
- 21,298: 63 Anm. 69
- 22,42: 32 Anm. 44
- 22,90: 63 Anm. 69, 260
- 22,148: 22 Anm. 10
- 22,276–283: 145 Anm. 137
- 22,278f.: 255 Anm. 79
- 22,317: 149 Anm. 157
- 23–24: 33
- 23,118: 32 Anm. 44
- 23,196–205: 115 Anm. 49
- 23,284–319: 146 Anm. 137
- 23,301: 32 Anm. 44
- 24,88–91: 234
- 24,32f.: 63 Anm. 69
- 24,44: 33 Anm. 54
- 24,136: 74 Anm. 26
- 24,242–260: 177 Anm. 102
- 25–40: 99
- 25,1–25: 70
- 25,1–10: 33
- 25,8: 99
- 25,20 f.: 70
- 25,21: 99 Anm. 15
- 25,198: 28 Anm. 30
- 25,265: 99
- 25,269: 99
- 25,297: 63 Anm. 69
- 25,326: 63 Anm. 69
- 25,332: 22 Anm. 10
- 25,364: 220 Anm. 64
- 25,380–572: 177, 209 Anm. 25
- 25,413–428: 85
- 25,429–450: 84, 87 Anm. 66, 240 Anm. 129
- 25,451–552: 239
- 25,451: 85
- 25,529–538: 239
- 25,539–552: 239
- 25,541: 240
- 25,542: 240
- 25,545: 240, 263
- 25,549: 240
- 26: 178 Anm. 109
- 26,101–145: 239 Anm. 126
- 26,191: 260
- 26,213: 68 Anm. 9
- 26,268–290: 238 f. Anm. 126
- 26,295–330: 135 Anm. 103
- 27,175: 149 Anm. 157
- 27,180f.: 63 Anm. 69
- 27,206: 63 Anm. 69
- 27,244–249: 85

- 27,253: 56
- 27,254: 56
- 27,255 f.: 56
- 27,255: 57
- 28,128: 149 Anm. 157
- 28,164 – 167: 94
- 28,168 – 171: 94
- 28,263: 69 Anm. 13
- 28,289: 149 Anm. 156
- 28,330: 220 Anm. 64
- 28,327: 149 Anm. 156
- 29: 121
- 29,15 – 178: 51 Anm. 45, 235
- 29,15 – 48: 235
- 29,15 – 21: 235
- 29,15: 236
- 29,17: 236
- 29,18 f.: 236
- 29,20 f.: 236
- 29,22 – 48: 235
- 29,32 f.: 236
- 29,49 – 86: 235
- 29,87 – 150: 235
- 29,95 – 99: 78 Anm. 44, 79, 236
- 29,108 – 150: 56
- 29,108 – 134: 235
- 29,108: 56, 57, 236
- 29,109 – 117: 236
- 29,118 f.: 236
- 29,120 – 126: 236
- 29,127 – 134: 236
- 29,135 – 138: 236
- 29,142 f.: 79 Anm. 45, 236
- 29,142: 78 Anm. 44
- 29,146 – 150: 237
- 29,151 – 166: 57
- 29,151 – 163: 235
- 29,151 – 162: 235
- 29,152: 236
- 29,153: 57
- 29,155: 57
- 29,156: 57
- 29,162 – 178: 235
- 29,229: 233 Anm. 104
- 29,231: 63 Anm. 69
- 29,260: 233 Anm. 104
- 29,264 – 275: 239 Anm. 126
- 29,267: 63 Anm. 69
- 29,302: 63 Anm. 69
- 30,105 – 434: 94
- 30,127 – 186: 239 Anm. 126
- 30,199: 63 Anm. 69
- 30,259: 63 Anm. 69
- 31,3: 68 Anm. 8
- 31,229 – 282: 58
- 31,238 f.: 58
- 31,239: 57 Anm. 65
- 31,242: 63 Anm. 69
- 31,243 – 250: 175
- 31,252 – 258: 85
- 32,27: 78 Anm. 44
- 32,91 f.: 82
- 32,184: 99
- 33,21 – 59: 148 Anm. 151
- 33,75: 69 Anm. 13
- 33,64 – 104: 85
- 33,87: 149 Anm. 157
- 33,131 – 133: 78 Anm. 44
- 33,258: 22 Anm. 10
- 33,292 – 296: 83 Anm. 55
- 34,69 – 73: 239 Anm. 126
- 34,89 – 99: 136 Anm. 109
- 34,103 – 121: 145 Anm. 137
- 34,106 – 121: 51 Anm. 45
- 34,106 – 113: 136 Anm. 108
- 34,107: 220 Anm. 64
- 34,110: 220 Anm. 64
- 34,231 – 248: 115 Anm. 49
- 35,119: 196 Anm. 155
- 35,120: 33 Anm. 54
- 35,185 – 191: 26 Anm. 21
- 35,188: 33 Anm. 54
- 35,239: 67 Anm. 4
- 35,339: 63 Anm. 69
- 35,353 – 366: 238 Anm. 123
- 35,359: 233 Anm. 107
- 35,360: 63 Anm. 69
- 36,156: 63 Anm. 69
- 36,307 – 312: 55
- 36,325: 32 Anm. 44
- 36,356: 57 Anm. 65
- 36,356: 58
- 36,374: 63 Anm. 69
- 36,384: 233
- 37: 33, 101
- 37,103 – 778: 101
- 37,103: 63 Anm. 69
- 37,115: 22 Anm. 10
- 37,129: 22 Anm. 10
- 37,308: 83 Anm. 55

- 37,314: 63 Anm. 69
- 37,122: 67 Anm. 7
- 37,137: 83 Anm. 55
- 37,320–323: 145 Anm. 137
- 37,338–341: 83 Anm. 55
- 37,546–613: 108
- 37,546–552: 108
- 37,548 f.: 108
- 37,550: 108
- 37,553–557: 108
- 37,557–601: 108
- 37,602–609: 108
- 37,610–613: 108
- 37,614–666: 111
- 37,614–618: 111
- 37,616–618: 112
- 37,619–659: 111
- 37,622–630: 111
- 37,630–633: 112
- 37,631: 112
- 37,639–643: 112
- 37,640–645: 113 Anm. 45
- 37,644–656: 112
- 37,660–663: 111
- 37,664–666: 112
- 37,664: 112
- 37,722–749: 235
- 37,729: 32 Anm. 44
- 38,1: 119
- 38,25: 220 Anm. 64
- 38,85: 73
- 38,105–434: 147 Anm. 148
- 38,116–129: 26 Anm. 21
- 38,131: 220 Anm. 64
- 38,157: 32 Anm. 44
- 38,195: 32 Anm. 44
- 38,247: 69 Anm. 13
- 38,290: 220 Anm. 64
- 38,298: 220 Anm. 64
- 38,331: 220 Anm. 64
- 38,400–405: 95
- 38,406: 32 Anm. 44
- 38,415: 220 Anm. 64
- 39–40: 33
- 39,57: 233 Anm. 107
- 39,62–73: 85
- 39,64–66: 87 Anm. 65
- 39,72 f.: 57 Anm. 65, 58
- 39,174–211: 112 Anm. 43
- 39,356–360: 239 Anm. 126
- 40,91: 63 Anm. 69
- 40,256 f.: 78 Anm. 44
- 40,298–365: 178, 135
- 40,305–310: 135 Anm. 103
- 40,338–352: 145 f. Anm. 137
- 40,369–410: 145 Anm. 137
- 40,396 f.: 239 Anm. 126
- 41–48: 156
- 41,6: 63 Anm. 69
- 41,9: 233
- 41,13: 63 Anm. 69
- 41,14–50: 178
- 41,78: 149 Anm. 157
- 41,86: 22 Anm. 10
- 41,143–154: 145 Anm. 137
- 41,155–262: 26 Anm. 21
- 41,155–157: 220
- 41,184: 220 Anm. 64
- 41,191: 32 Anm. 44
- 41,225–227: 26 Anm. 21
- 41,228 f.: 194
- 41,234: 149 Anm. 157
- 41,250–262: 51 Anm. 45
- 41,273–398: 220
- 41,338–398: 192 Anm. 147
- 41,338–360: 177
- 41,350: 32 Anm. 44
- 41,421: 63 Anm. 69
- 42,40: 63 Anm. 69
- 42,181: 99
- 42,303–312: 79
- 42,205–273: 122 Anm. 66
- 42,294–300: 78 Anm. 44, 79, 82
- 42,296: 57 Anm. 65, 58
- 42,302: 79
- 42,304: 260
- 42,333–335: 136 Anm. 109
- 42,402: 63 Anm. 69
- 42,278: 63 Anm. 69
- 42,522: 63 Anm. 69
- 43,24: 57 Anm. 65, 58
- 43,25 f.: 68 Anm. 8
- 43,25: 234 Anm. 107
- 43,52–68: 237
- 43,67: 234 Anm. 108
- 43,68: 63 Anm. 69
- 43,85: 63 Anm. 69
- 43,126 f.: 57 Anm. 65, 58
- 43,171: 63 Anm. 69
- 43,285: 69 Anm. 13

- 43,295: 71 Anm. 20
- 43,310: 149 Anm. 157
- 43,322: 63 Anm. 69
- 43,345: 149 Anm. 157
- 43,346: 71 Anm. 20
- 43,348: 74 Anm. 26
- 43,377: 63 Anm. 69
- 43,411: 22 Anm. 10
- 43,442: 22 Anm. 10
- 44–46: 147
- 44,30: 74 Anm. 26
- 44,84–106: 230 Anm. 99
- 44,154: 63 Anm. 69
- 44,191–216: 145 Anm. 137
- 44,218–252: 146 Anm. 137
- 44,218: 260
- 44,241: 63 Anm. 69
- 45,14: 63 Anm. 69
- 45,82–94: 175
- 45,137–151: 238 Anm. 124
- 45,143: 233
- 45,146: 63 Anm. 69
- 45,196: 196 Anm. 155
- 45,275: 149 Anm. 157
- 45,278: 149 Anm. 156
- 45,312: 233
- 45,344: 149 Anm. 157
- 46,7: 28 Anm. 31
- 46,8f.: 68 Anm. 8
- 46,10–51: 175
- 46,27: 176
- 46,41: 176
- 46,70: 63 Anm. 69
- 46,141: 68 Anm. 8
- 46,144: 63 Anm. 69
- 46,148: 63 Anm. 69
- 46,187: 149 Anm. 157
- 47,34–264: 135 Anm. 105, 237
- 47,20: 221
- 47,27: 22 Anm. 10
- 47,52f.: 85
- 47,66: 260
- 47,71: 63 Anm. 69
- 47,76–78: 87 Anm. 65
- 47,90: 221
- 47,97f.: 85, 87 Anm. 65
- 47,226: 149 Anm. 157
- 47,246–264: 237
- 47,328–349: 136 Anm. 109
- 47,502: 32 Anm. 44
- 47,525: 63 Anm. 69
- 47,599: 22 Anm. 10
- 47,658: 67 Anm. 4
- 48: 108
- 48,57: 32 Anm. 44
- 48,106–182: 101
- 48,106f.: 108
- 48,108: 109
- 48,112: 109
- 48,116–123: 51 Anm. 45
- 48,125: 109
- 48,161–163: 108
- 48,174: 109
- 48,178f.: 109
- 48,212–214: 83 Anm. 55
- 48,251: 74 Anm. 26
- 48,302–375: 26 Anm. 21
- 48,535: 74 Anm. 26
- 48,571–589: 79
- 48,577f.: 221
- 48,581–589: 78 Anm. 44
- 48,581–586: 80
- 48,587: 79
- 48,646: 63 Anm. 69
- 48,801: 220 Anm. 64
- 48,974: 63 Anm. 69
- 48,976f.: 87 Anm. 65
- P* 1,39: 28 Anm. 30
- 1,132: 32 Anm. 44
- 1,191: 226 Anm. 91
- 2: 38, 262
- 2,37: 196 Anm. 155
- 3,79: 226 Anm. 91
- 4,13: 262
- 4,13–19: 261
- 4,15: 262
- 4,16: 63 Anm. 69, 262
- 4,97–103: 230 Anm. 99
- 4,205: 226 Anm. 91
- 5,8: 33 Anm. 54
- 5,23: 32 Anm. 45
- 5,82: 262
- 5,154: 187 Anm. 139
- 6: 69 Anm. 13
- 6,1–52: 23 Anm. 13
- 6,7: 69 Anm. 13
- 6,147: 226 Anm. 91
- 6,162: 263
- 6,179: 226 Anm. 91
- 7,160: 187 Anm. 139

- 8,94: 226 Anm. 91
- 8,157: 226 Anm. 91
- 9,3: 226 Anm. 91
- 9,9: 226 Anm. 91
- 9,84: 149 Anm. 157
- 9,154: 226 Anm. 91
- 9,174: 67 Anm. 6
- 10,61: 263
- 10,102: 226 Anm. 91
- 11,1–185: 262
- 11,16: 226 Anm. 91
- 11,112: 24 Anm. 15
- 11,123f.: 16
- 11,33: 226 Anm. 91
- 11,47: 262
- 11,87: 226 Anm. 91
- 11,164: 262
- 12,198: 226 Anm. 91
- 13,1–16: 250 Anm. 54
- 13,38: 226 Anm. 91
- 13,66: 33 Anm. 54
- 15,1–19: 16
- 15,2: 57 Anm. 65
- 15,3: 63 Anm. 71
- 15,11: 63 Anm. 69
- 15,15: 57 Anm. 65, 76 Anm. 32
- 15,21: 63 Anm. 69
- 15,25f.: 63 Anm. 69
- 18,8: 260
- 18,22–24: 69 Anm. 13
- 18,22: 69 Anm. 13
- 18,24: 69 Anm. 13
- 18,65: 210 Anm. 30
- 20,32: 32 Anm. 45
- 20,67: 260
- 20,119f.: 67 Anm. 4
- 21,31: 24 Anm. 15
- Opp.
- C. 1,365: 234 Anm. 108
- 2,85: 215
- 2,289: 24 Anm. 15
- 3,255: 67 Anm. 7
- 3,478: 214 Anm. 43
- 3,497: 32 Anm. 44
- H. 1,622: 185
- 1,763: 28 Anm. 30
- 2,604: 24 Anm. 15
- Orph.
- A. 5: 69 Anm. 9
- 594: 119 Anm. 52
- Fr. 214 Kern: 40
- H. 54,6: 234 Anm. 108
- 77,2: 69 Anm. 9
- Ov.
- *fast.* 3,403–414: 42, 89
- 3,413: 42
- 4,329–333: 51
- *met.* 2,25–30: 250
- 2,27–30: 180f. Anm. 121
- 4,321: 67 Anm. 4
- 10,123–125: 81 Anm. 49
- 10,162–219: 74
- 11,44–49: 132 Anm. 82
- 15,211: 184 Anm. 131
- Paul. Sil.
- *Soph.* 821: 32 Anm. 44
- Paus.
- 2,35,1: 115 Anm. 47
- 3,19,3: 74 Anm. 27
- 3,19,5: 75 Anm. 30
- 6,20,19: 94 Anm. 98
- 10,38,1: 40 Anm. 3
- Peripl. M. Rubr.*
- 42,7: 69 Anm. 13
- Philostr.
- *Im.* 1,24: 74 Anm. 27
- 1,26: 224
- 2,34,2: 224
- Pi.
- Fr. 52d,25f.: 71 Anm. 19
- 70a-88: 70
- 70b: 70
- 108b,3f.: 185 Anm. 134
- 124a: 149 Anm. 157
- 124,2–6: 71 Anm. 19
- 157: 56 Anm. 62
- 248: 71 Anm. 19
- I. 1,7: 68 Anm. 8
- 4,18: 71 Anm. 19
- 4,23f.: 72
- N. 1,16: 71 Anm. 19
- 8,2: 71 Anm. 19
- 9: 70
- 10,75–85: 71 Anm. 19
- O. 1,25: 83
- 1,36–45: 84, 88
- 1,41: 83
- 1,42: 83
- 1,69: 83
- 1,70: 83

- 1,80: 83
- 1,87: 83
- 2: 70
- 2,27: 234 Anm. 108
- 7,2: 71 Anm. 19
- 7,71: 71 Anm. 19
- 7,95: 185 Anm. 134
- 10,84: 149
- 10,93: 71 Anm. 19
- 13,17: 71 Anm. 19
- *P.* 2,10: 71 Anm. 19
- 3,14: 68 Anm. 8
- 4,79–100: 71
- 4,81: 71
- 4,82 f.: 51, 71
- 4,83: 71
- 4,86–100: 71
- 5,11: 71
- 5,120: 71 Anm. 19
- 8,95: 56 Anm. 62
- 9,59–61: 224
- 9,109 f.: 71 Anm. 19
- 11: 70
- 12,24: 71 Anm. 19
- *Pae.* 4 (= *Pi. Fr.* 52d): 70
- Pl.
- *Lg.* 3,689d: 115
- *Phdr.* 255b-c: 88 Anm. 74
- Plot.
- *Ennead.* 1,6,8: 82 Anm. 54
- POxy.*
- 3723 = SSH 1186: 88
- Procop. Gaz.
- *Op.* I (= *Dial.* 1): 165, 256 Anm. 84
- *Op.* I (= *Dial.* 1),2: 77 Anm. 39
- *Op.* II (= *Dial.* 2): 165, 256 Anm. 84
- *Op.* III (= *Dial.* 3): 165
- *Op.* IV (= *Ethop.* 1): 165
- *Op.* V (= *Ethop.* 2): 165
- *Op.* VI (= *Ethop.* 3): 165
- *Op.* VIII (= *Descr.* 1): 177 Anm. 96
- *Op.* IX (= *Descr.* 2): 177 Anm. 96
- Prud.
- *perist.* 13,28–32: 51 Anm. 49
- Q. S.
- 1,37–40: 69 Anm. 13
- 1,48–51: 187 Anm. 140
- 1,147–149: 69 Anm. 13
- 1,293: 185
- 2,531: 52 Anm. 52
- 2,557: 52 Anm. 52
- 2,593–595: 187 Anm. 140
- 4,159: 52 Anm. 52
- 4,180–595: 102 Anm. 24
- 5,37: 52 Anm. 52
- 8,203: 52 Anm. 52
- 8,313: 52 Anm. 52
- 8,427–442: 88 Anm. 68
- 14,175–178: 234 Anm. 107
- 14,207 f.: 223 Anm. 73
- 14,325 f.: 88 Anm. 68
- S.
- *El.* 680–763: 141, 148
- *OC* 668–719: 82
- 674 f.: 82 Anm. 53
- 678–680: 82 Anm. 53
- 681–685: 82 Anm. 53
- *OT* 473–475: 185
- 478: 186
- Sapph.
- *fr.* 96,6–9 Lobel u. Page: 51
- Septuaginta* siehe *LXX*
- Serv.
- *in ecl.* 5,48: 212
- Sidon.
- *epist. (carm.* 22) 6: 248
- *carm.* 7,1–16: 245
- 7,17–44: 245
- 7,45–122: 245
- 7,123–138: 245
- 7,153–602: 245
- 7,139–152: 245
- 15,200: 250
- Simon.
- *fr.* 146 Bergk = *AP* 13,28: 224
- Stat.
- *silv.* 3,4: 159 Anm. 45
- Str.
- 9,2,24: 94 Anm. 98
- 13,1,23: 22 Anm. 9
- 13,3,5: 22 Anm. 9
- Suid.
- μ 989: 115 Anm. 48
- ϕ 877: 260 Anm. 105
- Synes.
- *hymn.* 1,700: 67 Anm. 5
- Them.
- *Or.* 20: 158 Anm. 45
- Theoc.
- 1,66–142: 132

- 1,132–136: 81
- 2,55: 133 Anm. 85
- 2,79: 51
- 4,40: 133 Anm. 85
- 6,12: 33
- 7,121: 133 Anm. 85
- 10,28: 77 Anm. 38
- 11,26: 77 Anm. 38
- 12,7: 69 Anm. 9
- 13: 90
- 13,7: 90 Anm. 82
- 13,36–39: 92
- 13,53f.: 90 Anm. 82
- 13,58–60: 92 Anm. 91
- 13,61–64: 91 Anm. 86
- 13,66f.: 91
- 13,72: 92
- 15,124–142: 88
- 15,128: 215
- 18,2: 77
- 20,13: 74 Anm. 26
- Theon
- *Prog.* 9,1: 158 Anm. 44
- 118,1,7: 178 Anm. 105
- Verg.
- *Aen.* 1,28: 85
- 5,104–544: 102 Anm. 24
- 6,453f.: 69 Anm. 13
- 7,488: 81 Anm. 49
- *georg.* 3,267f.: 94 Anm. 98
- X. Eph.
- 1,8: 135 Anm. 100
- 1,14,4–6: 140 Anm. 124
- 3,2: 140
- 3,2,11f.: 140

Register griechischer Wörter

- ἀκροφανής 69
- ἀμπελούς 57, 60–64, 65, 76, 114, 234, 238
- ἄμπελος 57, 58, 60, 63
- αὐδήεντα 76
- αὐτοκύλιστος 24 Anm. 15
- αὐτοτέλεστος 28 f.
- κελαινεφής 185 Anm. 134
- κισσοφόρος 234
- λύτο δ' ἀγών 119
- μεσσοφανής 69
- μιτρόω 109
- νιφόεις 185
- νόθος 193
- παλίλλυτος 168 Anm. 72
- παλινάγρετος 168 Anm. 73, 240, 262 f.
- ποικιλόμυθος 192
- συναϊθύσσω 71
- φιλάμπελος 195
- φιλεύιος 61, 195
- φιλόβοτρυς 195
- φυτηκόμος 207, 260

Allgemeines Register

- Abaris 203
Achill 28 Anm. 28, 100, 102, 115, 118, 119, 147, 177, 261
Achilleus Tatios 12, 13, 51, 134, 135, 136, 137, 139, 148 Anm. 152
Adonis 88, 123, 125, 128, 131, 132, 133, 186, 220, 236
Aeneas von Gaza 153, 256
s. auch Gaza, Schule von Gaza
Agathias von Myrina 3
Agaue 8, 19, 230 Anm. 99
Ägypten in der Spätantike 5, 6, 16, 17, 45, 70
Anm. 17, 100, 145, 152, 153 Anm. 11, 161, 226, 253f.
Aiakos 108
Aias, großer 102, 106, 107
Aias, kleiner 101, 110, 111
Aion 58, 210, 218, 219, 221–226, 250
Aischylos 94 Anm. 98
Aktaion 10 Anm. 45, 26 Anm. 21, 147 Anm. 148, 218 Anm. 53
Alexander der Große 1, 28 Anm. 28, 155, 261
Alexandria 4, 6, 152, 253
Alternativmythos zur Genese des Weines 11, 14, 141–145, 174, 198, 200, 204f., 211, 231–233, 261
Ambrosia (Nymphe) 9, 46 Anm. 24 u. 25, 63
Anm. 69, 147, 238
Ambrosia (Speise der Götter) 125, 128 Anm. 77, 139, 230
Ampelos
– Anrede an 173 Anm. 77
– Aussehen 28, 50–52, 158, 162f., 206f., 228
– Ausstattung mit dionysischen Attributen 76, 228, 230
– außerhalb der Ampelos-Episode 55–64
– Bad im Paktolos 109, 216
– dionysisch gekleidet 65, 125 Anm. 75, 228–231
– Enkomion auf 52f., 162–165, 169, 173
– Götterliebling 43, 64, 65, 74, 75, 76, 80, 84, 94
– Haar, traubenförmiges 28, 51f., 54, 68, 167, 169, 180
– Herkunft 52, 163
– Hybris 65, 66, 94f., 147, 199, 200, 203, 206 Anm. 18, 227, 229
– Jugend und Schönheit 50f., 67f., 77, 90, 125, 129, 158, 214
– Katasterismos 42, 72f.
– Metamorphose in den Weinstock 14, 16, 22, 25, 28, 35, 41, 42, 44, 53–55, 57, 63, 65, 66, 73, 75, 76, 77, 78, 90, 92, 131, 132, 141, 147, 149, 160, 163, 164, 165, 169, 174, 184, 185, 199, 200, 203, 204, 206, 222, 226, 230, 231, 233, 237, 260, 261, 262
– Porträt 17, 49–53, 54f., 69f., 136, 162f., 173 Anm. 80, 175, 180, 202, 214, 217, 229, 256
– Quellen, bildende Kunst 44–49
– Quellen, literarische 13, 17, 39–44, 77 Anm. 37
– Sieger in Wettspielen 102, 164, 202
– Sterblichkeit vs. Göttlichkeit 52, 65, 66, 67, 68, 69, 77, 81, 83, 87, 125, 128, 137, 162, 163, 167, 174, 186, 203
– und dionysischer Kult 24, 26 Anm. 22, 56f., 64, 68f., 78, 80, 113, 147–150, 164, 226–228, 230–232
– und Musik, Tanz und Gesang 68f., 121, 147, 164, 226–228, 232
– und der Stier 11 Anm. 51, 26, 28, 37, 42, 44 Anm. 14, 46 Anm. 24, 48, 65, 75, 80f., 86, 90 Anm. 79, 91f., 95, 129, 137–139, 141, 148, 164f., 173, 184, 186, 201, 202, 203, 207, 227, 228, 229–231, 255
– Vergleichsfiguren 13, 64, 65–96, 120 Anm. 59, 128, 155, 158, 163, 173, 206, 215, 236
Anakreonten 166, 256
Anemone 81, 82, 159, 202, 255
Antilochos 110, 111
Antinoopolis 153
Antiochia 6, 37, 47, 152, 153, 248
Antiope 140f.
Aonien 149, 204
s. auch Böotien
Apfelbaum 165
Apfelsaft 159
Aphrodisias 152
Aphrodite 9, 37, 58, 67 Anm. 4, 74 Anm. 26, 84, 94, 108, 128, 129, 131, 148 Anm. 151, 177 Anm. 102, 178, 186, 192 Anm. 147, 195, 220, 235, 255, 256 Anm. 86
Aphrodito 153

- Aphthonios 153, 158, 165
 Apoll 56, 67 f., 71, 75–79, 88, 90, 93, 95, 121,
 122, 123, 125, 128 Anm. 77, 131, 159, 160,
 169, 195
 Apollodor 74, 100 Anm. 17
 Apollonios Rhodios 33 f., 70, 85 Anm. 62, 90,
 91, 92, 97, 120, 123, 125, 149 Anm. 157, 185
 Apuleius 212 Anm. 33, 246 Anm. 25
 Arat 33, 34 f., 36, 193
 Ares 57, 71, 160
 Argonauten 33 f., 68, 99
 Argos 121, 193
 Ariadne 47, 122 Anm. 64, 136 Anm. 106, 224
 Aristaios 102, 108, 224, 230 Anm. 99, 238
 Anm. 126, 262
 Aristophanes 70
 Artemis 26 Anm. 21, 218 Anm. 53
 Astraios 194, 219
 Astrologie u. Astronomie 11, 35, 73, 192, 209
 Atalante 193, 204
 Ate 12, 86 f., 93 f., 96, 137, 147 f., 157, 203, 206,
 227, 250
 Atemporalität 210 f., 249 f.
 Athamas 9, 20, 180
 Athen 6, 99, 149, 150, 152, 153, 221, 253
 Athenaios 39, 224
 Athene 36 f., 77 Anm. 37, 112 f., 133, 145
 Anm. 137, 160, 195, 224
 Atropos 12, 53 Anm. 55, 70, 71 Anm. 19, 76, 96,
 132, 148, 149, 150, 162, 167–169, 173,
 199, 200, 204, 206, 228, 230, 240, 250,
 262
 Attika 150, 204
 Atymnios 13, 93 f., 158 Anm. 43, 203
 Augustinus 152
 Aulos 95, 105, 109, 164, 227, 228
 Aura 10, 79, 80, 122 Anm. 64, 136 Anm. 106,
 220 Anm. 64, 221
 Ausonius 115 f., 244 Anm. 18
 Autonoe 8, 19, 230 Anm. 99

 Bakchen 115 Anm. 49, 123 Anm. 70, 186, 239
 Anm. 126
 s. auch Bassariden
 Bakchylides 161, 185 Anm. 134
 Basileios von Kaisareia 152
 βασιλικὸς λόγος 155, 160 Anm. 49, 161, 176
 Anm. 89
 Bassariden 115 Anm. 49
 s. auch Bakchen

 Beirut 3, 6, 9, 178, 253
 s. auch Berytos
 Bellerophon 94 f., 137
 Beroe 3, 9, 26 Anm. 21, 51 Anm. 45, 52, 79, 82,
 99, 122 Anm. 64, 136 Anm. 106, 145
 Anm. 137, 178, 194, 220
 Berytos 3, 57 Anm. 65, 145 Anm. 137, 178
 s. auch Beirut
 Bibeldichtung 154, 208 Anm. 24, 242 Anm. 7,
 245, 257, 261, 262 Anm. 118
 Bildungselite, spätantike 5, 17, 100, 145, 151 f.,
 247, 249, 252–254, 255
 s. auch Hellenen
 Biographie, antike 244, 261
 Bion 77, 78, 97, 123, 125, 128, 129, 131–133
 Blemmyer 3 Anm. 9
 Boitet de Frauville, Claude 49
 Böötien 149, 150, 204
 s. auch Aonien
 Boreas 112, 113 Anm. 45
 Botrys 9, 13, 175, 237
 Brongos 9, 121, 175, 237 Anm. 117
 Bukolik 7, 8, 9, 68, 77, 95 Anm. 100, 97, 105,
 106, 121–133, 172 Anm. 75, 187, 201
 Anm. 8

 Chalkomede 9, 51 Anm. 45, 52, 122 Anm. 64,
 136 Anm. 106 u. 108, 145 Anm. 137, 239
 Anm. 126
 Charikles 12, 137, 139, 148
 Chorikios von Gaza 153, 165
 s. auch Gaza, Schule von Gaza
 Christodoros von Koptos 2 Anm. 6, 32, 176
 Claudian 2 Anm. 8, 3, 14 Anm. 72, 161, 219
 Anm. 58, 244 Anm. 17 u. 18, 246 Anm. 25,
 250, 251 Anm. 63
 Cyprian von Karthago 34, 51 Anm. 49, 81, 132

 Dattelpalme 165
 Demeter 160, 194, 195, 219
 Demodokos 101
 Deriades 9, 55, 57 Anm. 65, 238 Anm. 123, 251
 Deukalion 40 Anm. 3, 204, 209
 Dichtung, hellenistische 6, 14, 15 Anm. 79, 17,
 22, 30, 32, 33–37, 49, 66, 69 Anm. 10, 70
 Anm. 17, 73, 74, 75, 77, 81 Anm. 49, 84, 87,
 89, 90, 91, 92, 93, 97, 98, 114, 120–133,
 134, 141, 142 Anm. 128, 144, 145, 149, 157,
 179, 186, 196, 203 Anm. 11, 211, 215, 217,

- 218 Anm. 53, 224, 233 Anm. 103, 237, 238, 243–246, 252, 263
- Dichtung, lateinische 2 Anm. 8, 14, 37 Anm. 63, 81 Anm. 49, 97 Anm. 2, 115, 180f. Anm. 121, 208 Anm. 24, 242, 243 Anm. 12, 245, 261 Anm. 111
- Diegesis 156, 157
- Dike 251
- Dionysiaka*
- Aufbau und Inhalt 7–10
 - Bewertung in früher Forschung 198f., 241
 - Datierung 3–5
 - Enkomion-Theorie 155f., 161f.
 - Ersteditionen und -übersetzungen 48f.
 - Interpretation, analytische 11f.
 - Komposition *passim*, bes. 10–15, 19, 25–28, 30f., 192 Anm. 146
 - Leserschaft, Publikum und Rezipienten 15, 16, 17, 21, 24, 29, 30, 31, 34, 54, 75, 83, 89, 93, 98, 100, 120, 134, 137, 141, 145, 148, 150, 153, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 188, 189, 190, 192, 193, 203, 209, 210, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 252f., 257, 258, 260, 262
 - Proömium 8, 26 Anm. 21, 29, 33, 40 Anm. 6, 70, 95 Anm. 100, 102, 192 Anm. 145
 - *Quaestio Nonniana* 4f.
 - Quellen, lateinische 14, 81 Anm. 49, 115f.
 - Überlieferung 7
 - Vortrag, öffentlicher 2 Anm. 6, 192 Anm. 147
- Dionysios Periegetes 34
- Dionysos
- als Arzt 235
 - Apotheose 7, 8, 10, 27, 146, 155, 201 Anm. 7, 238, 262
 - Attribute 21, 23, 26, 38, 41, 46, 51, 53, 55, 57, 60, 62, 74, 77, 87, 90, 113, 114, 146, 157, 162, 164 Anm. 64, 169, 176, 180, 185, 187, 219, 221, 228, 229, 233
 - Bad im Paktolos 21–23, 25, 28, 31, 35, 37, 50, 73, 109, 118, 255, 261
 - Enkomion auf 169–176
 - Epiphanie 25, 27, 186 Anm. 135, 201–203, 220f., 226
 - Erlöserfigur 15, 38, 258
 - Geburt 1, 8, 9, 19, 20, 21, 25 Anm. 20, 60, 62, 70, 155, 156, 176, 189, 220, 221, 222, 226
 - Göttlichkeit und Unsterblichkeit 21, 25, 27, 52f., 57, 69, 71 Anm. 19, 73, 107, 146, 174
 - Reden des 11, 12, 13, 40 Anm. 6, 41 Anm. 9, 52f., 56, 67, 71f., 76, 77, 79, 81, 85, 86, 87, 93, 96, 121, 123–133, 137, 139, 145, 146, 156, 158 Anm. 43, 159, 162, 163, 164 Anm. 62, 169–175, 200, 205, 206, 207, 227f., 235f., 238, 255f.
 - Schild des 9, 84f., 89, 177, 209 Anm. 25, 239f.
 - Zeussohn und Genealogie 1, 19, 20, 21, 25, 52, 78, 86, 100, 107, 147, 163, 174, 175, 189f., 206, 221, 255 Anm. 79
- Dioskoros von Aphrodito 153 Anm. 11
- Dithyramben 70, 149, 204
- Dracontius 243 Anm. 12, 245, 249f. Anm. 54, 250
- Echo 77 Anm. 39
- Efeu 54, 57, 60, 61, 62, 63 Anm. 69, 82, 109 Anm. 41, 114, 184, 186, 187, 202, 221, 233, 234, 235
- s. auch Kissos
- Ekphrasis 11, 17, 21, 22 Anm. 6, 24, 30, 44, 45, 51, 52, 54, 79, 84, 96, 135, 144, 151, 152, 154, 156, 157, 163, 165 Anm. 68, 166 Anm. 70, 174, 176–197, 202, 204, 209 Anm. 26, 210 Anm. 27, 219, 222, 225, 243, 244, 248, 260
- Elektra 223, 263
- Emathion 78, 99, 178 Anm. 109, 220 Anm. 64
- ἐνάργεια 184, 186
- Endymion 215
- Enkomion 17, 52, 53, 101, 145, 149 Anm. 157, 152, 154, 155–157, 158, 160–176, 196, 230, 244, 245, 256
- Epigrammatik 2 Anm. 8, 3, 7, 11, 12, 87 Anm. 67, 121, 131, 140, 157 Anm. 39, 231 Anm. 101, 248
- Epitaphios 40 Anm. 6, 123, 125, 128, 133, 140, 157 Anm. 39, 158 Anm. 45, 164, 224
- Epithalamium 154, 250
- Epyllion 12, 27 Anm. 25, 154, 199, 213, 238
- Eratosthenes 89 Anm. 74, 149
- Erechtheus 101, 111, 112, 113 Anm. 45, 145 Anm. 137
- Erigone 237
- Eros 34, 60, 61, 67, 76 Anm. 33, 80, 85, 105, 106, 108, 110, 112, 113 Anm. 44, 121, 122, 136, 146 Anm. 137, 180, 185, 187, 199, 200, 202, 206, 207, 212, 218f., 228 Anm. 94, 230, 255, 260

- Erzähltechnik
 – Alternativmythen 11, 141–145, 174, 198, 200, 204, 211, 231, 232, 261
 – Analepsen 205 f.
 – Beobachterfiguren 71, 179, 203 f., 217
 – christliche 260 f.
 – Kontraste 12 f., 128, 163, 168 Anm. 73, 175 Anm. 85, 179, 199, 214, 246, 251, 260
 – Prolepsen 168 Anm. 72, 178 Anm. 112, 197, 206
 – Raum 22 Anm. 7, 199, 201–205, 241
 – Rückverweise 199, 205 f.
 – Vorverweise 15, 25, 28, 60, 109, 186, 206, 208, 229, 230, 250
 Eselsroman, griechischer 106
 Ethopoiie 134, 154, 156, 174, 244
 Euripides 70
 Europa 8, 19, 81 Anm. 49, 91, 92, 95 Anm. 100, 134, 136 Anm. 106
 Eustathios Makrembolites 44
- Falkenburg, Gerart 48
 Feige 159
 Fische 23 f., 28, 29, 30, 261
 Forschungsgeschichte zur Ampelos-Episode 10–16
- Gaia 145 Anm. 137
 Ganymed 84–89, 93, 95, 121, 137, 155, 158 Anm. 43, 195, 201, 203, 215, 240
 Gaza 6, 37, 70 Anm. 17, 152, 166 Anm. 70, 255 f.
 s. auch Schule von Gaza
 Gebirge 22 Anm. 7, 34, 40 Anm. 6, 91 Anm. 87, 129, 185 f., 201, 203, 204, 205
 Georgios Grammatikos 166
 Georgios Pisides 24 Anm. 15
 Getreideähre 159, 182, 193 f., 202
 Giganten 4, 190
 Glaukos 94 f., 137
 Gregor von Nazianz 3 Anm. 8, 159 Anm. 45, 196 Anm. 157, 246 f., 257
 – und Nonnos 247 Anm. 30
- Griechenland
 – klassische Kultur 72, 150, 204, 252, 254 f.
 – literarische Kontinuität 1 f., 253
 – Schauplatz in den *Dionysiaka* 8, 10, 19, 72, 99, 254 f.
- Hades 173 Anm. 78, 226 Anm. 91
 Handbücher, rhetorische 43, 153, 186
- Harmonia 8, 72, 94 Anm. 95, 156, 220
 – Halskette der 177
 s. auch Tafeln der Harmonia
 Harpalyke 193
 Heiden- und Christentum, Austausch zwischen 5 f., 15 f., 37 f., 152, 196, 249 f., 252 f., 254, 257–259, 263
 Heinsius, Daniel 48
 Hekataios von Milet 39
 Hektor 28 Anm. 31, 115 Anm. 50, 124, 125 Anm. 75, 147
 Heliodor 102 Anm. 24, 106, 113 Anm. 44
 Helios 11, 12, 13, 15, 22 Anm. 7, 25, 32, 35, 69, 72, 87, 96, 145 Anm. 137, 146, 163, 182, 183, 185, 187, 189, 192, 193, 195, 198, 199, 204, 208, 209, 210, 220 Anm. 64, 224, 225, 226, 240, 249, 250, 251, 260
 Hellenen, in der Spätantike 1, 252 f., 253 f.
 Hera 9, 10, 57 Anm. 65, 58, 77 Anm. 37, 82, 85, 175, 224, 236, 238 Anm. 126
 Herakles 88, 89, 90, 91, 92, 107, 125, 158 Anm. 45, 258
 Herakles-Astrochiton 9, 145 Anm. 137
 Hermes 67, 224, 261 Anm. 111
 Hermos 132, 202, 239
 Herodot 22
 Hesiod 51, 189
 Hexameter, nonnianischer 2, 7, 32
 Himerios 40–42, 153, 158 Anm. 45, 196, 224
 Hippolytos 141, 148
 Homer und homerisches Epos 5, 7, 9, 11, 15, 17, 30, 31, 32 f., 62 Anm. 68, 66, 67 Anm. 6, 70, 77 Anm. 37, 84, 89, 95 Anm. 100, 97–120, 123, 124, 125, 133, 141, 142 Anm. 128, 145, 146, 147, 151, 157, 164 Anm. 64, 176, 177, 185, 198, 215, 216, 217, 223 Anm. 73, 224, 235, 237, 241, 242, 244, 251, 253, 263
 – *Ilias* 30, 32, 33, 68, 84, 99–114, 115, 118, 119, 124, 125 Anm. 75, 147, 177, 235, 243, 263
 – Kataloge 33, 99
 – Leichenspiele für Patroklos 33, 99, 100, 101 f., 119, 120
 – Nostoi 99
 – *Odyssee* 30, 32, 77 Anm. 37, 89, 99, 101, 115, 133, 263
 – typische Szenen 99, 102 Anm. 24, 108, 110, 120, 177, 217, 226
- Honig 26 Anm. 21, 102, 174, 230 Anm. 99, 238 Anm. 126, 262
 Horapollon 6

- Horen 11, 12, 13, 15, 22 Anm. 7, 25, 27, 30, 35, 53 Anm. 55, 58, 71 Anm. 19, 79, 135, 146, 187–197, 198, 200, 202, 204, 208, 209, 210, 218–226, 250, 251, 257
- Areligiosität 226
 - Begleiterinnen des Dionysos 220–222
 - bei Homer 224
 - Frühling 109 Anm. 41, 182–186
 - Herbst 35, 146, 180, 182, 184 f., 187–196, 202, 204, 209, 222, 224, 225, 249, 250
 - in antiker Literatur 183 Anm. 125, 224 f.
 - in spätantiker Kunst 182 Anm. 123, 183, 184 Anm. 133, 225
 - kompositorische Funktion 220–222, 226
 - Monats- und Stundenhoren 187
 - Porträt 180–187
 - Repräsentantinnen göttlicher Ordnung 218–226
 - Sommer 146 Anm. 142, 182–186
 - Vegetationsgöttinnen 71 Anm. 19, 187, 221
 - Winter 180–186
- Hyakinthos 56, 74–79, 80, 82, 85, 88, 93, 94, 95, 120, 122, 123, 125, 128 Anm. 77, 131, 158 Anm. 43, 212, 215, 236, 237
- Hyazinthe 75, 77, 78, 79, 80, 81 Anm. 49, 108, 109, 122, 159, 169, 202, 255
- Hydaspes 9, 26 Anm. 21, 178
- Hylas 88, 89–92, 155, 120, 125, 131, 155, 215
- Hymenaios 13, 41 Anm. 9, 43, 51 Anm. 45, 52, 56 f., 79, 85, 121, 122 Anm. 64, 234–237
- Hymnos 9, 10 Anm. 45, 13, 51 Anm. 45, 52, 78 Anm. 44, 82, 121, 129 Anm. 78, 133
- Hymnus (literarisches Genus) 7, 12, 36, 68, 141, 145 f., 149, 164 Anm. 62, 183, 185, 245, 263
- Iakchos 10, 40
- Iasion 215
- Iason 33 f., 51, 196 Anm. 156
- idromimi* 37, 116 Anm. 51
- Ikarios 10, 99, 134 Anm. 93, 135 Anm. 105, 149, 166, 237 f., 259 Anm. 102
- Indien-Kämpfe 8, 9, 22, 26, 47, 56, 58, 67, 95, 99, 145 Anm. 137, 156, 164 Anm. 64, 174, 190, 220, 235
- Indos 178
- Ino 8, 9, 19, 20, 26 f., 56 Anm. 61, 115, 180, 186, 238 Anm. 126
- Intertextualität 17, 34, 35, 68, 70, 71, 72, 91, 115, 119, 126, 179, 243 f., 260, 263
- Intratextualität 17, 25, 76, 90, 190, 263
- Jahreszeiten
- s. Horen
- Jesus Christus 16, 23 Anm. 13, 28 Anm. 28, 38, 57 Anm. 65, 69 Anm. 13, 76 Anm. 32, 230 Anm. 99, 246, 250 Anm. 54, 258, 260–263
- Johannes-Evangelium 3 Anm. 8, 6, 38, 177 Anm. 102, 242, 257, 258, 262
- Johannes Geometres 154, 225
- Johannes Malalas 37
- Johannes Tzetzes 107 Anm. 33
- Johannes von Gaza 2 Anm. 6, 32, 166, 176, 219, 225, 255, 256
- s. auch Gaza, Schule von Gaza
- Kadmos 8, 19, 51, 52, 71, 78, 94 Anm. 95, 99, 119, 121, 136 Anm. 108, 146 Anm. 137, 156, 206 Anm. 19, 219 Anm. 59, 223, 230 Anm. 99
- Kalamos und Karpos 11, 12, 13, 14, 15, 52, 53 Anm. 55, 92 Anm. 91, 94, 122, 128, 129 Anm. 78, 132, 134, 139, 148, 157 Anm. 39, 180, 198, 199, 200, 202, 211–218
- Forschungsgeschichte 213 f.
 - homerische und hellenistische Einflüsse 215
 - Mythos bei Servius 211 f.
 - Parallelen zu Ampelos' Porträt 214, 217 f.
 - Porträt 51 Anm. 45, 129 Anm. 78, 212 f., 217
 - Tod 75, 82 Anm. 51, 137, 139, 202
 - Trauerrede 121
 - Vergleichsfiguren 215
 - Wettspiele 26, 90, 119 f., 215–217
- Kallimachos 2, 33, 36 f., 74 Anm. 26, 97, 145, 146, 245 Anm. 23, 253, 263
- Katasterismos 42, 72 f., 237
- Kephalos 215
- Kissos 54, 110–114, 228, 233 f., 237
- s. auch Efeu
- Kleitophon 137, 139 Anm. 121
- Klymene 26 Anm. 21, 220 Anm. 64
- Kolluthos 2 Anm. 6, 32, 156
- Komos 147, 149 Anm. 157, 205, 219
- Konstantinopel 6, 152, 176
- Kosmologie 11, 13, 15, 35, 155, 187, 191 f., 193, 194, 198, 199, 251, 218–226, 251, 256
- Krokus 82
- Kronos 188–192

- Kult, dionysischer 1, 7, 8, 9, 10, 24, 25, 27, 56, 57, 60, 62, 64, 68f., 70, 77, 78, 80, 82, 98, 107 Anm. 34, 112, 113, 126, 129, 131, 144, 146, 147, 149, 158, 164, 169, 186, 199, 203, 204, 205, 206, 207 Anm. 21, 211, 219, 226–233, 254, 258
- Kunst, spätantike 17, 24 Anm. 18, 27 Anm. 26, 29, 44–49, 88 Anm. 73, 94 Anm. 99, 105, 133 Anm. 91, 182f., 184 Anm. 133, 225f., 233, 247f., 249, 250, 252, 253, 257f.
- Kyparissos 76 Anm. 33, 81 Anm. 49, 212
- Kyrrill von Alexandria 3 Anm. 8, 5 Anm. 18
- Kyros von Panopolis 2f. Anm. 8, 6, 153 Anm. 11
- Laertes 99
- Lakos 212
- Lazarus 16, 262
- Lect, Jacques 48f. Anm. 41
- Lehrdichtung 141–145, 233
- Leneus 90 Anm. 78, 110f., 113f., 228, 233f., 237
- leptologia* 242 Anm. 4
- Lethe 173 Anm. 78, 202 Anm. 10
- Leukippe 134 Anm. 93, 135, 136, 137, 139 Anm. 121, 162 Anm. 59
- Libanios 152, 153, 161, 165, 166, 173, 175, 225
- Lilie 28, 81, 159, 202, 255, 256 Anm. 86
- Literaturgattungen
s. Bibelepik, Biographie, Bukolik, Epyllion, Hellenistische Dichtung, Hymnus, Rhetorik, Roman, Stil
- Longos 51, 134
- Lorbeer 45, 132, 159, 202
- Lubin, Eilhard 48
- Lydien 21, 22, 26, 34, 135, 150, 201f., 205
s. auch Maionien, Mygdonien
- Lykophon 89 Anm. 77
- Lykurg 9, 46 Anm. 24, 147, 238
- Maiandros 34, 82 Anm. 51, 137, 139, 202, 202f. Anm. 10, 216
- Maionien 14 Anm. 68, 21, 34, 85, 135, 150, 201
s. auch Lydien, Mygdonien
- Mänaden 34
- Marathon 204
- Marino, Giovan Battista 49
- Maron 24 Anm. 17, 85, 93 Anm. 95, 101, 145 Anm. 137, 175
- Marsyas 95f.
- Medea 33f.
- Melaneus 56, 235
- Melikertes 20
- Menander Rhetor 155, 161, 164f. Anm. 66, 166
- Metapoetik 33, 189 Anm. 142, 197, 244, 245, 249, 251
- Methe 9, 13, 175, 237
- Milch 26 Anm. 21, 175
- Mimnermos 223 Anm. 73
- Moiren 11, 53 Anm. 55, 76, 148, 162, 167–169, 230, 250, 251
- Morgenstern 69, 72f., 210, 236
s. auch Phosphoros
- Morrheus 9, 26 Anm. 21, 122 Anm. 64, 136 Anm. 106, 145 Anm. 137, 239 Anm. 126
- Mosaiken, spätantike 27, 46f., 88 Anm. 73, 225, 247f., 250 Anm. 57, 258
- Moschos 77, 91, 97
- Motive, christliche
– Erlösung und Auferstehung 16, 262f.
– Farbe Rot 262
– Heilungen und Wunder 262
– Hochzeit zu Kana 38, 262
– Taufe Jesu 28 Anm. 28, 246, 261
– Verwandlung von Wasser zu Wein 27, 261f.
- Motive, literarische
– Bad 26 Anm. 21, 28 Anm. 28, 33f., 36f., 117f., 261
– Blumenkatalog 77, 81, 125 Anm. 74
– Eifersucht aus Liebe 75, 77, 85, 90, 94, 114, 122f., 162
– Erotik 15, 22, 28 Anm. 31, 52 Anm. 52, 67 Anm. 4, 80, 84, 87f., 105f., 107 Anm. 34, 108, 112, 113, 114, 122, 136, 162f., 214, 235, 237, 255, 262
– *exempla*, mythische 137, 154, 159 Anm. 45, 203, 246, 249
– Farbe Rot 28, 51, 52, 71 Anm. 19, 73, 118, 125, 163, 165, 167, 173, 180, 207, 256, 262
– Farbkontrast Rot – Weiß 51, 128f., 129 Anm. 78, 214
– Glanz 69f., 71, 73, 109, 163, 173, 180, 214
– Haut, weiße 128, 129 Anm. 79, 214
– Heilmittel gegen Liebe 122, 123 Anm. 68
– Hochzeit 40 Anm. 6, 139
– Liebeskummer 76 Anm. 33, 122, 237
– Mond 51, 52 Anm. 52, 69, 202, 256
– Schönheit 22, 51f., 65, 66, 67, 68, 73, 77 Anm. 37, 82, 90, 124f., 128f., 136, 162f., 175, 214, 236, 255f.
– Tod, vorzeitiger 41, 56, 75, 77, 129, 140

- Trauer 11, 12 Anm. 54, 14, 18 Anm. 88, 37, 40f., 53 Anm. 55, 56, 76, 77f., 90, 93
Anm. 95, 96, 121, 122, 123–133, 137, 139, 167f., 185, 186, 187, 199, 200, 202, 227f., 235, 236
- Unerreichbarkeit der Liebe 172 Anm. 75
- Vegetation 22, 27, 28, 29, 48, 51, 52 Anm. 52, 57 Anm. 65, 71 Anm. 19, 82, 154, 169, 202, 205, 220 Anm. 64, 221, 224f., 230, 255f.
- Musaios 2 Anm. 6, 32, 51 Anm. 45, 136
Anm. 108, 156, 256
- Musen 8, 9, 58, 245
- Mygdonien 201
s. auch Lydien, Maionien
- Mysterien, dionysische 16, 37, 226 Anm. 92
- Mystis 62, 109 Anm. 41, 186, 226 Anm. 92
- Narkissos 77 Anm. 39, 80–82, 155
- Narthex 164, 228
- Narzisse 79–82, 108, 109, 159, 202, 255
- Nektar 61, 85, 87, 125, 128 Anm. 77, 174f.
- Nemesian 14
- Neuplatonismus 5, 6, 38 Anm. 67, 82 Anm. 54, 88 Anm. 74, 145 Anm. 137, 196, 218
Anm. 57, 224, 244 Anm. 17, 262
- Nikaia 9, 10 Anm. 45, 51 Anm. 45, 52, 57
Anm. 65, 78 Anm. 44, 121, 122 Anm. 64, 129 Anm. 78, 133, 136 Anm. 106 u. 108, 220 Anm. 64
- Nikander von Kolophon 144
- Nikolaos 153
- Nil 3 Anm. 9, 134 Anm. 93, 153, 178, 196, 202
- Niobe 193, 204
- Nonnos von Panopolis
– in Byzanz 257, 260
– Person und Autor 1–6, 38
– Rezeption 32, 48f., 184 Anm. 133
- Nymphen 28, 92 Anm. 91, 107 Anm. 34, 115, 144, 219, 232
- Ödipus 82, 185f.
- Odysseus 77 Anm. 37, 99, 101, 102, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 115, 133, 149
Anm. 157, 161 Anm. 52
- Oiagros 78, 101
- Oineus 237, 238 Anm. 122
- Oinopion 237
- Okeanos 73, 146 Anm. 137, 204
- Okythos 101, 111
- Ölbaum 132, 166, 202
- Omina 193, 196, 201 Anm. 8, 206 Anm. 18, 207, 249f.
s. auch Prophezeiungen
- Opheltes 9, 101, 108, 111, 119, 235
- Ophion 189, 209
- Opitz, Martin 48 Anm. 39
- Oppian 32, 185
- Orest 141, 148
- Orontes 145 Anm. 137, 175
- Orpheus 88, 132 Anm. 82, 149 Anm. 157
- Orphik 40, 189, 196, 209, 258
- Ouwaroff, Sergej Semjonowitsch 10f.
- Ovid 14 Anm. 72, 42, 49, 51, 73, 74, 88, 89
Anm. 75, 184 Anm. 131, 233 Anm. 103, 245
Anm. 23, 246, 250
- παῖδεία 66 Anm. 2, 134, 252, 253, 257
- Paktolos 14 Anm. 68, 20–23, 25, 26, 27, 31, 32, 34, 35, 73, 116, 118, 121, 132, 135
Anm. 105, 136, 166, 167, 178, 179, 180, 199, 200, 202f., 205, 216, 228, 231, 239, 261
- Pallene 10, 51 Anm. 45, 52, 101, 108, 109, 122
Anm. 64
- Pamprepios von Panopolis 2 Anm. 6, 6, 32
- Pan 46, 68, 77 Anm. 39, 122 Anm. 66
- Pandaros 235
- Panegyrik 160, 245
s. auch Enkomion
- Panopolis 1, 2, 4, 6, 66, 98, 153, 161, 253
- Pantomime 24, 29 Anm. 35, 85, 89, 93f.
Anm. 95, 101
- Paraphrase (rhetorisches Genus) 156
- Paraphrase* des Johannesevangeliums 3 Anm. 8, 4f., 6, 16, 32, 38, 57 Anm. 65, 63 Anm. 69
u. 71, 67 Anm. 4, 69 Anm. 13, 76 Anm. 32, 154, 177 Anm. 102, 183 Anm. 128, 187
Anm. 139, 205 Anm. 16, 183 Anm. 128, 226, 250 Anm. 54, 257, 258, 260, 262, 263
- Patroklos 100, 101, 102, 115 Anm. 50, 119, 125
Anm. 75, 139 Anm. 122
- Paulos Silentiarios 2 Anm. 6, 32, 176
- Pausanias 115
- Pegasos 94
- Peleus 224
- Pelops 83f., 85, 88, 129, 158 Anm. 43, 203
- Penelope 114
- Pentheus 10, 145f. Anm. 137, 175, 203
- Persephone 20, 26 Anm. 21, 194, 219

- Phaethon 9, 93 Anm. 95, 94, 95, 147 Anm. 148, 220 Anm. 64, 250
- Phanes 209, 210
- Phanokles 88
- Philoktet 177, 196
- Philomele 193
- Philostrat 30 Anm. 37, 177 Anm. 98, 224
- Phosphoros 69, 72, 209, 210
s. auch Morgenstern
- Photios 62 Anm. 68
- Phrygien 201 Anm. 7
- Pindar 12, 51, 70–73, 83, 84, 88, 97, 99, 149, 150, 161, 185 Anm. 134, 204, 224, 253
- Pinie 132, 202
- Pithos 9, 13, 237
- Platon 88 Anm. 74, 115, 256
- poetic koiné 242
- Poetik
s. Stil, nonnianischer
- ποικιλία 13, 29, 40 Anm. 6, 60, 71 Anm. 19, 92, 99, 150, 192 Anm. 145, 200, 242, 244 Anm. 17
- Polyphem 33, 34, 90 Anm. 84, 123
- Poseidon 9, 57 Anm. 65, 83, 94, 99, 129, 136 Anm. 106
- Priamos 111
- Progymnasmata 152, 153, 154 Anm. 16, 155, 156, 158, 160 Anm. 50, 161, 162, 165, 168, 176, 178, 196 Anm. 157
- Proklos 145 Anm. 137, 146
- Prokopios von Gaza 153, 159 Anm. 45, 165, 177, 256
s. auch Gaza, Schule von Gaza
- Prokopios von Kaisareia 177
- Prophezeiungen 13, 15, 38, 62, 123, 190, 193, 207, 209, 210, 211, 220, 226, 228, 240, 249, 254
s. auch Omina
- Proteus 26 Anm. 21, 29 Anm. 32
- Prudentius 242 Anm. 6, 244 Anm. 17, 250, 251, 257
- Ps.-Hermogenes 153, 160 Anm. 50, 165 Anm. 67
- Ps.-Klementinen 42 f., 49, 93 Anm. 93
- Psogos 58, 87, 158, 161 Anm. 52, 165 f., 175, 176, 256
- Pyrrhos 193, 204
- Quintus Smyrnaeus 88 Anm. 68, 102 Anm. 24, 104 Anm. 25, 120, 177, 185, 250
- Rhea 14 Anm. 68, 112, 125 Anm. 75, 201, 206
- Rhetorik *passim*
– in der Spätantike 5, 7, 12, 15, 17, 21, 51, 64, 66 Anm. 2, 70 Anm. 17, 86, 151–154, 244, 246 Anm. 26
s. auch Ekphrasis, Enkomion, Epithalamium, Ethopoiie, Progymnasmata, Psogos, Synkrisis
- Ringkampf
– Ampelos vs. Dionysos 11 Anm. 50, 102–110, 112, 113, 136, 167, 202, 206, 216, 229
- Rom 220, 245, 253
- Roman 12, 13, 51, 98, 102 Anm. 24, 106, 113 Anm. 44, 114, 123 Anm. 68, 129 Anm. 78, 134–141, 148, 162, 217
- Rose 28, 71 Anm. 19, 81, 128, 159, 163, 165, 166, 182, 202, 255, 256
- Sangarios 132
- σαφήνεια 186
- Sarpedon 125 Anm. 75
- Satyrn 108, 112, 122, 123 Anm. 70
– beim Weinkeltern 107 Anm. 34, 144, 146, 211, 219, 231–233
– im Paktolos spielend 13, 23–27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 69, 90, 105, 109, 115 f., 121, 135 Anm. 105, 166, 179 f., 200, 202, 231, 261
- Satyrspiel 14 Anm. 72, 105
- Schicksalsgöttinnen
s. Atropos, Moiren
- Schlange 62, 143 f., 174, 201 Anm. 8, 205, 221, 230, 239
- Schrift und Schriftlichkeit 35, 87, 190, 192 f., 195, 196, 243, 261
- Schule, nonnianische 2, 32
- Schule von Gaza 153, 255–257
s. auch Gaza, Aeneas von Gaza, Chorkios von Gaza, Johannes von Gaza, Prokopios von Gaza
- Sedulius 262 Anm. 118
- Selene 12, 52 Anm. 52, 65, 69 f., 81, 90 Anm. 79, 145 f. Anm. 137, 163, 203, 209, 210, 214, 225
- Semele 8, 19, 20, 26 Anm. 21, 51, 52, 60, 61, 62, 70, 220, 230 Anm. 99
- Sidonius Apollinaris 245, 248, 250
- Silene 46, 105, 112, 122
- Silenos 29 Anm. 35, 101
- Simonides von Keos 161, 224

- Skamandros 115, 119
 Sophokles 14 Anm. 72, 82, 105 Anm. 27, 148, 185 f.
 Soteriologie 15, 16, 26, 239, 249, 258, 262 Anm. 119
 Staphylos 9, 14, 29 Anm. 35, 78, 93 Anm. 95, 101, 106 Anm. 29, 119, 121, 145 Anm. 137, 175, 178 Anm. 109, 221, 237
 Sternbilder
 – Bootes 194, 237
 – Jungfrau 35, 192, 193 f., 210, 237
 – Krebs 35
 – Löwe 35, 192, 193, 210
 – Sirius 63 Anm. 69, 237
 – Vindemitor 42, 89
 Stil, nonnianischer
 – Anspielungen, lexikalische und motivische 14, 15, 33, 56, 68, 70, 72, 75, 88 Anm. 68, 90 Anm. 82, 93 Anm. 95, 118, 128, 150, 187, 206, 243, 246, 249, 262, 263
 – barocker Stil 7, 241, 246
 – Bewegung 23, 24, 28 Anm. 29, 29–31, 104, 146, 183, 203, 217
 – Bewertung, negative 198 f., 241
 – Bewertung, positive 98, 199, 241–243
 – Bildhaftigkeit 15, 29 f., 144, 152, 157, 177, 184, 186, 247–249, 263
 – Digressionen und Exkurse 7, 135, 140, 218 Anm. 53, 247
 – Episodenhaftigkeit und Fragmentierung 13, 27, 244–247
 – Gelehrsamkeit, enzyklopädische 7, 145, 226, 242–244, 251, 263
 – Gleichnisse 111 f., 155, 207, 230
 – *hapax legomena* 31, 56 Anm. 62, 62 Anm. 68, 71, 74 Anm. 26, 132 f.
 – Katalog 9, 30, 33, 43, 68, 77, 81, 82, 84, 86, 88, 91, 99, 125 Anm. 74, 158, 159, 164, 178 Anm. 109, 193, 201, 214, 215, 232, 237, 245, 246
 – Kontrastwirkung 12 f., 175 Anm. 85, 179, 199, 246, 251, 260
 – Mischung der Literaturgattungen 10 f., 12, 13, 15, 17, 97, 134, 176, 197, 244–246, 251, 263
 – Neologismen, lexikalische 7, 31 f., 106, 118
 – philologisches Interesse 100, 120, 243, 263
 – Poetik, dionysische 7, 10, 15, 22, 26, 27, 31, 71, 84 f., 88 f., 97, 100, 101, 102, 110, 119 f., 133, 176
 – Rausch, dionysischer 7, 31, 53, 147
 – Synonyme, lexikalische 29, 173 Anm. 80, 241, 242
 – Wortspiele, etymologische 63, 69, 242 Anm. 6
 Strabo 22
 Synkretismus 6, 15, 38, 257–263
 Synkrisis 17, 64, 66 Anm. 2, 74, 77, 95, 107, 152, 155, 157, 158–160, 165, 169, 173, 174 f., 196, 204, 215, 244
 Syrinx 68, 112, 164, 227, 228
 Szenen, typische
 s. Homer
 Tafeln der Harmonia 11, 14, 35, 53 Anm. 55, 87, 96, 135, 148, 177, 185, 187–197, 200, 204, 209 f., 219, 220, 243, 248 f., 261
 Tanz 24, 29 Anm. 35, 56 Anm. 61, 85, 93 f. Anm. 95, 101, 121, 131, 144, 146, 147, 164, 175, 182, 184, 222, 226–228, 232, 234, 254
 Teiresias 37, 186, 218 Anm. 53
 Tektaphos 239 Anm. 126
 Telete 220 Anm. 64
 Tethys 146 Anm. 137
 Theben 8, 19, 70, 72, 85, 119, 150
 Themistios 153, 158 Anm. 45
 Theokrit 33 f., 51, 70, 77, 81, 88, 90, 91, 92, 97, 120, 125
 Theon 153, 158 Anm. 44, 178 Anm. 105
 Thetis 139 Anm. 122, 224
 Thisbe 204
 Thyrsos 61 Anm. 66, 79, 95 Anm. 100, 113, 125, 164, 201, 205, 227, 228, 230
 Tmolos 34, 201
 Tragödie, attische 12, 98, 141, 147–150, 204, 254
 Triphiodor 2 Anm. 6, 156
 Troia 88 Anm. 68, 99, 100
 Tylos 238–240, 262 f.
 Typhon 8, 19, 72, 78, 119, 121, 189, 219 Anm. 59, 220, 251
 Tyros 9, 134 Anm. 93, 135, 145 f. Anm. 137, 178
 Uranos 189, 192
variatio 13, 33, 201, 214, 242 Anm. 4
 Vergil 102 Anm. 24, 177, 212, 242

- Waffen, dionysische 57 Anm. 65, 58, 164, 238
- Wasser 20, 22, 23, 25–28, 29, 34, 35, 37, 38, 73, 90, 91, 92, 115, 118, 119, 121, 140, 159, 166, 167, 180, 202, 204, 207, 217, 230, 231, 261, 262
- Wein 9, 15, 37, 52, 53, 84, 87, 107 Anm. 34, 149 Anm. 157, 150, 156, 158, 159, 184, 194, 195, 202, 204, 206, 207, 219, 220, 221, 229, 230, 237, 238, 245, 260
- Anwendungsbereiche 9, 168 f., 173, 174, 175
 - Attribut des Dionysos 51, 57, 58, 70, 76, 82, 85, 87, 114, 125, 146, 148, 162, 164, 165, 187
 - Aussehen 28, 73, 143, 165–167, 173 f., 206 f., 237
 - Enkomion 165–169, 169–176
 - Genese 10, 11, 14, 19, 23, 26, 27, 35, 38, 39–42, 55, 58–60, 60, 63, 64, 76, 77, 79, 95, 109 Anm. 41, 119, 128, 133, 141 f., 143 f., 145, 163, 180, 185, 193, 194, 198, 200, 205, 206, 208, 210, 211, 222, 226, 233, 237, 149, 256, 260
 - Heil- und Trostmittel 58, 71 Anm. 19, 122, 235, 238 f. Anm. 126, 240, 256
 - Heimat und Standort 135, 166
 - Synkrisis mit anderen Pflanzen 61, 82 Anm. 53, 85, 87 Anm. 65, 102 f., 125, 159, 160, 174 f., 204, 218 Anm. 55, 233 f. Anm. 107
 - Synonyme, lexikalische 173 Anm. 80
 - und Wasser 22, 26, 27, 38, 73, 134 Anm. 93, 231, 261 f.
- Weingarten 54, 62, 143, 169, 174, 202
- Weinkelterung 26, 35, 44, 60, 64, 114, 143 f., 147, 169, 174, 184, 187, 211, 231 f., 233
- Weinlese 40 Anm. 5, 54, 169, 231
- Weinstock 9, 15, 16, 17, 22, 25, 26, 28, 39–42, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53–55, 57, 58, 60, 62, 73, 76, 77, 81, 82, 89, 90, 92, 109, 125, 128, 135 Anm. 105, 142, 144, 148, 149, 157, 159, 160, 166, 168, 169, 173, 180, 184, 185, 186, 190, 200, 202, 204, 205, 207, 218, 219, 220, 230, 237, 238, 256, 261
- Wettkämpfe
- Dionysos vs. Ampelos u. a. 15, 28, 30, 72, 80, 101–120, 162, 199, 236
 - Kalamos vs. Karpos 82 Anm. 51, 215–218
- Wettlauf
- Ampelos vs. Leneus und Kissos 90 Anm. 78, 101, 102, 110–114, 119 f., 123, 201, 202 Anm. 9, 212, 216 f., 227, 228, 233
 - Kalamos vs. Karpos 119, 215 f.
- Wettschwimmen
- Dionysos vs. Ampelos 26, 72, 73, 90, 102, 115–120, 180, 202, 203, 229
 - Kalamos vs. Karpos 26, 82 Anm. 51, 90, 120, 137, 215–218
- Xenophon von Ephesos 139
- Zacharias von Gaza 256
- s. auch Gaza, Schule von Gaza
- Zagreus 8, 19 f. Anm. 2, 20, 40, 57 Anm. 65, 64, 82, 84, 156, 190, 206, 219, 238, 244, 251
- Zeit 205–211
- Personifikationen 192 f., 250, 218–226, 249 f.
 - zyklischer Ablauf 208, 211
 - s. auch Aion, Ate, Atropos, Helios, Herbst, Horen
- Zephyros 74 Anm. 26, 75, 76 Anm. 33, 77, 94
- Zeus 1, 8, 19, 20, 21, 25, 26 Anm. 21, 40, 52, 56, 57 Anm. 65, 58, 60, 61, 62, 72, 77 Anm. 37, 78, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 95 Anm. 100, 100, 107, 129, 136 Anm. 106, 141, 146, 147, 156, 158 Anm. 43, 163, 174, 175, 185 Anm. 134, 186, 189, 190, 192, 195, 201, 206, 209, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 230 Anm. 99, 235, 237, 249, 250, 251, 254, 255 Anm. 79
- Ampeleites 43 f. Anm. 14, 76 Anm. 34
- Zosimos von Panopolis 153 Anm. 11

Abbildungen

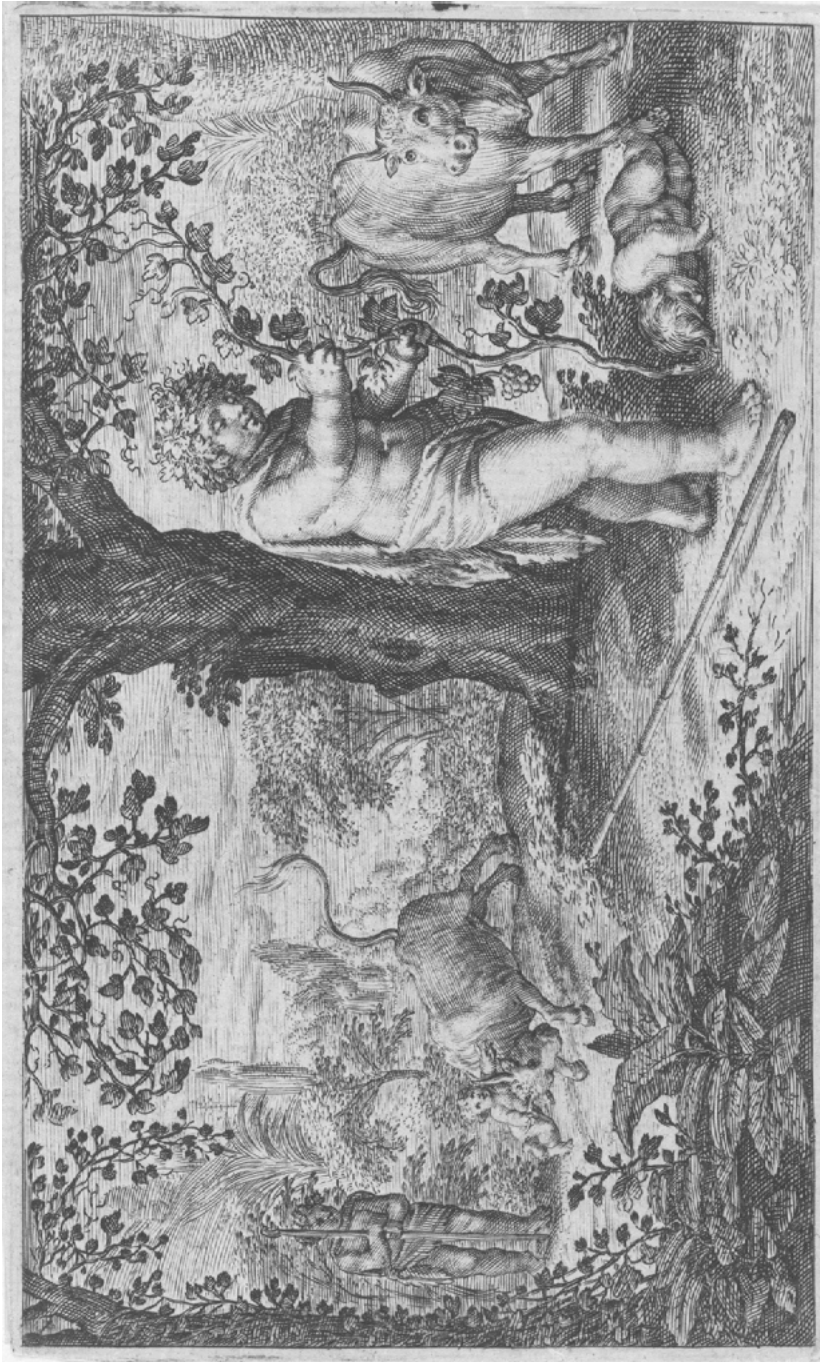


Abb. 1: Bacchus und Ampelus, 1616, Druck, Rijksmuseum Amsterdam Obj.-Nr. RP-P-OB-102.855.

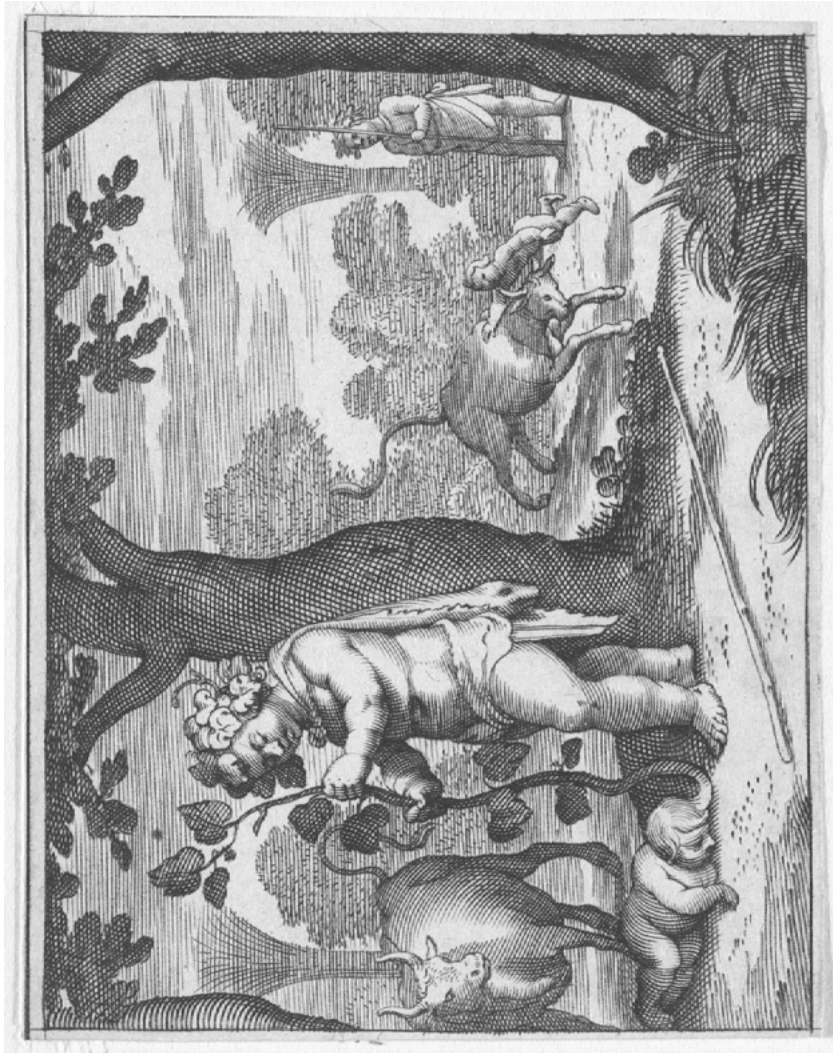


Abb. 2: Bacchus und Ampelus, 1616-1657, Druck, Rijksmuseum Amsterdam, Obj.-Nr. RP-P-1886-A-10528.

