

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Klassische Philologie

Fachdidaktisches Seminar Latein: Ovids Metamorphosen und ihre Rezeption

Dozent: Prof. Dr. Markus Janka

# Niobe

## **Didaktisch-methodische Planung und Durchführung einer Unterrichtssequenz zu Ovids *Metamorphosen***

Johannes Klucker

Himmelreich 14

82487 Oberammergau

E-Mail: hannes.14@web.de

Lehramt Gymnasium Deutsch / Latein

7. Semester

30. April 2008

# Inhaltsverzeichnis

1. Hinführung zum Thema: Metamorphosen außerhalb der <i>Metamorphosen</i> .....	3
2. Grundsätzliche Vorüberlegungen .....	5
3. Der Mythos der Niobe im Unterricht: Inhaltliche und didaktisch-methodische Bemerkungen zu ausgewählten Textstellen.....	7
3.1 Der Auftritt Niobes und ihre erste frevlerische Rede (V. 165-203) .....	7
3.2 Die Ermordung der sieben Söhne der Niobe als Folge ihrer Hybris (V. 204-266).....	10
3.3 Die Reaktion Niobes auf den Tod ihrer Söhne (V. 267-285).....	11
3.4 Das Strafgericht an den Töchtern (V. 286-301) .....	13
3.5 Niobes Metamorphose (V. 302-312) .....	15
4. Rezeptionsbeispiele.....	16
4.1 Abraham Bloemaert: <i>Niobe beweent haar kinderen</i> (1591) .....	16
4.2 Wilfried Hiller: <i>Niobe</i> (1995) .....	19
5. Zusammenfassung der Ergebnisse.....	23
6. Anhang.....	25
6.1 Literaturverzeichnis .....	25
6.1.1 Primärliteratur.....	25
6.1.2 Sekundärliteratur.....	25
6.1.3 Internetpräsenzen .....	26
6.2 Wilfried Hiller: <i>Niobe</i> . Trio für Violine, Violoncello und Klavier, Partitur und Stimmen [Auszug].....	27

# 1. Hinführung zum Thema: Metamorphosen außerhalb der *Metamorphosen*

Bereits ein halbes Jahrtausend vor Ovid erzählt Homer in der *Ilias* die tragische Geschichte der Niobe, die auf Grund ihrer Hybris von den Göttern bestraft wird und ihre Familie mit sich ins Verderben stürzt (*Ilias* 24, 602-617):<sup>1</sup>

καὶ γὰρ τ' ἠύκομος Νιόβη ἐμνήσατο σίτου,  
τῇ περ δώδεκα παῖδες ἐνὶ μεγάροισιν ὄλοντο,  
ἕξ μὲν θυματέρες, ἕξ δ' υἱέες ἠβύωντες.  
τοὺς μὲν Ἀπόλλων πέφνεν ἀπ' ἀργυρέοιο βιοῖο, 605  
χωόμενος Νιόβη, τὰς δ' Ἄρτεμις ἰοχέαιρα,  
οὐνεκ' ἄρα Λητοῖ ἰσάσκετο καλλιπαρῆω·  
φῆ δοιῶ τεκέειν, ἣ δ' αὐτὴ γείνατο πολλούς·  
τῷ δ' ἄρα καὶ δοιῶ περ εἶοντ' ἀπὸ πάντας ὄλεσσαν.  
οἱ μὲν ἄρ' ἐννήμαρ κέατ' ἐν φόνῳ, οὐδέ τις ἦεν 610  
κατθάψαι, λαοὺς δὲ λίδους ποίησε Κρονίων·  
τοὺς δ' ἄρα τῇ δεκάτῃ θάψαν θεοὶ Οὐρανίωνες.  
ἣ δ' ἄρα σίτου μνήσατ', ἐπεὶ κάμε δάκρυ χέουσα.  
νῦν δέ που ἐν πέτρῃσιν, ἐν οὔρεσιν οἰοπόλοισιν,  
ἐν Σιπύλῳ, ὅθι φασὶ θεάων ἔμμεναι εὐνάς 615  
νυμφάων, αἶ τ' ἀμφ' Ἀχελώϊον ἐρρώσαντο,  
ἔνθα λίθος περ εἴουσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει.

Der Unterschied zur Ovidischen Niobesage wird bereits auf den ersten Blick deutlich: Nicht Niobe selbst ist es, die unmittelbar nach der Ermordung ihrer Kinder durch Apollo und Diana in übergroßer Trauer zu Stein wird: Die Apolithose trifft die *λαοί*, während die Königin, mit dem Tod ihrer Liebsten zur Genüge gestraft, wieder Nahrung zu sich nimmt. *Erst jetzt*, berichtet Homer weiter, sei Niobe zu einem Felsen im Sipylosgebirge erstarrt.<sup>2</sup>

Bei Ovid dagegen (*met.* 6, 301 f.) ist die Metamorphose als Folge maßlosen Schmerzes unmittelbar mit der Haupthandlung verknüpft<sup>3</sup> und ereignet sich infolgedessen nicht am Sipylos, sondern in Theben selbst. Am Ende der Erzählung aber führt der Dichter unversehens einen Wirbelwind ein, der die versteinerte Niobe von Theben ins lydische Gebirge entführt, wo sie als Felsen bis heute (*etiam nunc*) Tränen vergießt (V. 310 f.):<sup>4</sup>

*flet tamen et ualidi circumdata turbine uenti  
in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis  
liquitur, et lacrimas etiamnum marmora manant.*

Wie zahlreiche Überlieferungen belegen,<sup>5</sup> war das Aition des Steinbildes auf dem Berg Sipylos bereits in der antiken (Erzähl-)Welt weithin bekannt – so bekannt, dass sich Ovid dieses

<sup>1</sup> Der Text folgt der Ausgabe von Helmut van Thiel (Thiel 1996).

<sup>2</sup> Dieser offensichtliche Bruch in der Erzählung lässt vermuten, dass es sich bei den Versen 613 ff. um einen späteren Zusatz handelt. Ähnlich äußert sich Voit 1957, S. 148 f..

<sup>3</sup> Vgl. Voit 1957, S. 149.

<sup>4</sup> Der Übersichtlichkeit halber wird im Folgenden nur auf den Vers der Ovidischen Niobe-Erzählung, nicht aber auf den Werktitel bzw. das Buch verwiesen. Allen Versangaben liegt die Ausgabe von R. J. Tarrant (Tarrant 2004) zu Grunde.

<sup>5</sup> Vgl. beispielsweise Paus. 1, 21, 3: *Ταύτην τὴν Νιόβην καὶ αὐτὸς εἶδον ἀνελθὼν ἐς τὸν Σίπυλον τὸ ὄρος*. Erwähnt ist die Erzählung von der Verwandlung Niobes ferner bei Artemidor (4, 47) und Sophokles (*Ant.* 823-833, *El.* 150 ff.,

Kunstgriffes bedient, um die räumliche Distanz zwischen Theben und dem Sipylosgebirge auf wundersame Weise zu überbrücken. So gelingt es dem Dichter, den Stoff nach seinen Vorstellungen zu interpretieren und dabei – im Gegensatz zu anderen Versionen des Mythos – die innere Geschlossenheit der Erzählung zu wahren.

Wie diese Erzählung, in der „hellenistisches Pathos und klassizistischer Formwille [...] zu vollkommenem Ausgleich“<sup>6</sup> gebracht sind, im Lateinunterricht Verwendung finden kann, soll diese Arbeit erörtern. Dazu werden zunächst grundsätzliche Überlegungen skizziert, die vom Lehrer<sup>7</sup> in der Vorbereitungsphase anzustellen sind. Nach einem kurzen Überblick über Aufbau und Inhalt der Ovidischen Erzählung soll dabei insbesondere die Frage im Mittelpunkt stehen, inwieweit es im Hinblick auf die angestrebten Lernziele notwendig erscheint, den gesamten Text im lateinischen Original zu lesen.

---

vgl. hierzu S. 16 dieser Arbeit). «Seit hellenistischer Zeit sind Gedichte überliefert, die sich auf Darstellungen der Niobe in der bildenden Kunst beziehen» (Zgoll 2004, S. 49). Zu nennen sind hier Theodoridas (*Anth. Gr.* 16, 132, 5 f., vgl. auch *Anth. Gr.* 16, 131.133.134) und Lukillios (*Anth. Gr.* 11, 253; vgl. auch 11, 254 und 11, 255). Neben Cicero (*Tusc.* 3, 63) findet sich der Mythos auch bei den Augusteern; dreimal bei Properz (2,20,7 f.; 2,31,14; 3,10,8), sechsmal bei Ovid selbst (*am.* 3,12,31; *epist.* 20,105 f.; *Tr.* 5,1,57 f. und 5,12,8; *Pont.* 1,2,29 f.; *Ib.* 585) und als indirekte Anspielung bei Horaz (*carm.* 4,6,1).

Die Frage, inwiefern das Motiv der versteinerten Frau, das auch in anderen Sagenkreisen zu finden ist – man denke z.B. an die Sage von Frau Hitt, deren Namen ein Gipfel im Karwendelgebirge bei Innsbruck trägt, an die *Schlafende Griechin* am Südufer des Traunsees oder auch an Lots Weib –, mit der Ovidischen Erzählung in Zusammenhang stehen könnte, wäre eine eigene Untersuchung wert.

<sup>6</sup> Voit 1957, S. 149.

<sup>7</sup> Es würde als störend empfunden werden, wenn fortwährend von «Lehrerinnen und Lehrern», «Schülerinnen und Schülern» usw. die Rede wäre. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird deshalb grundsätzlich nur die männliche Bezeichnung verwendet. Diese schließt die weibliche Form stets ein, auch wenn sie nicht explizit genannt wird.

## 2. Grundsätzliche Vorüberlegungen

Die Niobe-Erzählung im sechsten Buch der Metamorphosen<sup>8</sup> (*met.* 6, 146-312) steht innerhalb einer Reihe von Mythen, die göttliches Einschreiten gegen menschliche Überhebung (*Hybris*) zeigen. Nach der Überleitung (V. 146-164)<sup>9</sup> lässt sich das Geschehen inhaltlich in drei nahezu gleichwertige Abschnitte gliedern:

- (I) V. 165-203 Niobes Frevel  
V. 204-217 Latonas Zorn
- (II) V. 218-266 Das Strafgericht an den Söhnen  
V. 267-285 Niobes Klage und Trotz
- (III) V. 286-312 Das Strafgericht an den Töchtern und  
Niobes Metamorphose

Im Gegensatz zu den drei Hauptteilen der Erzählung treiben die Zwischenstücke (V. 204-217: *Latonas Zorn* und V. 267-285: *Niobes Klage und Trotz*) die Handlung voran, in deren Mittelpunkt Niobe als Protagonistin steht. Das Geschehen selbst basiert dabei stets auf der kausalen Verknüpfung von Schuld und Strafe und trägt zur inneren Geschlossenheit der Erzählung bei.

Entscheidet man sich als Lateinlehrer, die Geschichte Niobes im Unterricht zu behandeln, ist angesichts des Umfangs von 167 Versen zunächst die Überlegung anzustellen, ob die Lektüre des gesamten lateinischen Originaltextes im Hinblick auf die angestrebten Lernziele notwendig ist oder ob eine Kürzung des Textes vertretbar erscheint.

Als mögliche sprachliche und literarische Lernziele können zunächst genannt werden: Einblick in Leben und Werk Ovids, Kennenlernen einer epischen Erzählform, Kenntnis wichtiger Tropen und Figuren, erweiterte Wortschatzkenntnis und nicht zuletzt die Erkenntnis, dass es nur begrenzt möglich ist, poetische Texte angemessen zu übersetzen.<sup>10</sup>

Inhaltlich lernen die Schüler Begriffe wie *Hybris*, Frömmigkeit oder auch Gnade und Strafe – um nur einige zu nennen – in ihrem Problemcharakter zu erkennen.<sup>11</sup> Sie gewinnen daneben auch einen Einblick in die ausführlichste antike Darstellung des Niobe-Mythos neben der *Ilias* und begreifen die Faszination, die nach wie vor von diesem Stoff ausgeht und dazu geführt hat,

---

<sup>8</sup> Der Lehrplan für das Gymnasium in Bayern sieht für die 10. Jahrgangsstufe u. a. vor, die Metamorphosen Ovids in Auszügen zu lesen; vgl. <http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentserv/3.1/g8.de/index.php?StoryID=26212> (10.04.2008).

<sup>9</sup> Die Niobe-Geschichte schließt an die Arachne-Erzählung (*met.* 6, 1-145) an, auf die in den ersten Versen Bezug genommen wird (*met.* 6, 146-151) und die zudem als auslösendes Moment fungiert. Als Einstieg in die Lektüre der Metamorphosen erscheint die Geschichte der Niobe daher nicht geeignet.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu auch Clade 1979, S. 41.

<sup>11</sup> Vgl. Clade 1979, S. 41.

dass die Metamorphosen Ovids „unveräußerlicher Teil unserer Bilderwelt“<sup>12</sup> geworden sind. Die thematisierten Welt- und Menschenbilder bilden in ihren zahlreichen Deutungen und Ausformungen einen wesentlichen Bestandteil der europäischen Kulturgeschichte und konfrontieren die Schüler „mit einer Fülle unterschiedlicher Verhaltensmuster, deren exemplarischer Charakter sie zur Identifikation wie zur kritischen Auseinandersetzung anregt.“<sup>13</sup>

Um die angestrebten Lernziele zu erreichen, sollten mehrere Geschichten aus dem umfangreichen Corpus der Metamorphosen im Unterricht behandelt werden. Auch wenn eine vollständige Lektüre des Niobe-Mythos aus alphilologischer Sicht selbstverständlich wünschenswert wäre, sollte der Text im Unterricht nicht vollständig im Original gelesen werden, da die Zeit, die für die Lektüre der Metamorphosen insgesamt zur Verfügung steht, knapp bemessen ist und im Falle der Niobe-Erzählung die Übersetzungsmühen der gesamten Textstelle in keinem Verhältnis zum inhaltlichen Nutzen stehen.

Folgende Abschnitte des Mythos bieten sich auf Grund der skizzierten Überlegungen deshalb für Kürzungen an:

- a) Die Überleitung (V. 146-164)
- b) Das Ende der ersten frevlerische Rede (V. 176-192)
- c) Das Strafgericht an den Söhnen (V. 210-267)

Um bei den Schülern nicht den Eindruck zu erwecken, der Text bestehe aus einer bloßen Aneinanderreihung von „wichtigen“ und „unwichtigen“ Abschnitten, könnten die nicht-übersetzten Passagen entweder von einigen Schülern in Kurzreferaten vorgestellt werden und/oder – je nachdem, wie viel Zeit zur Verfügung steht – im Klassenverband in deutscher Übersetzung gelesen werden.

Eine brauchbare Arbeitsgrundlage stellt hierbei die Ausgabe von Rudolf Henneböhl<sup>14</sup> dar, die den lateinischen Originaltext in Ausschnitten abdruckt, jedoch durch kurze Zwischentexte in deutscher Sprache, die die lateinischen Passagen miteinander verknüpfen, versucht, den Eindruck der Geschlossenheit der Erzählung wahren.<sup>15</sup>

Zudem bietet diese Ausgabe neben einer schülerfreundlichen Aufbereitung der lateinischen Textstellen in Form von umfangreichen inhaltlichen und sprachlichen Erläuterungen und zahl-

---

<sup>12</sup> Römisch 1979, S. 6.

<sup>13</sup> Vgl. <http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentserv/3.1/g8.de/index.php?StoryID=26212> (10.04.2008).

<sup>14</sup> Henneböhl 2007.

<sup>15</sup> Der klare und geschlossene Aufbau der Niobe-Erzählung eignet sich beispielsweise auch dazu, den Schülern einen Einblick in Thematik und Aufbau der griechischen Tragödie zu vermitteln; man denke an die Figur der Niobe, um die herum sich das Geschehen gruppiert, an ihre Hybris als zentrales Element, an die Peripetie in Verbindung mit der Fallhöhe, die durch die königliche Stellung Niobes gegeben ist, ferner an die Einheit von Raum und Zeit, an den szenischen Aufbau oder auch an die Thebanerinnen als chorisches Element; vgl. hierzu auch Clade 1979, S. 40 u. S. 51. Zur zeit- und raumlosen Monumentalität der Darstellung vgl. Voit 1957, S. 144 f..

Bei der Auswahl der Arbeitsgrundlage sollte der Lehrer daher ein besonderes Augenmerk darauf legen, dass der Eindruck der Geschlossenheit der Erzählung gewährleistet wird, auch wenn der Text nur abschnittsweise im Original gelesen werden kann.

reichen Rezeptionsbeispielen auch eine optisch ansprechende Darstellung – ein nicht zu vernachlässigender Aspekt, was die Motivation der Schüler anbelangt.

Dennoch darf auch bei der Ausgabe von Henneböhl ein kritischer Blick auf das Gebotene nicht fehlen: Um den Schülern einen Einblick in das Leben Ovids zu vermitteln, bedient sich der Herausgeber einer gekürzten deutschen Übersetzung von *Tr. IV, 10*.<sup>16</sup> Anhand dieser Übersetzung wird das Leben Ovids nachgezeichnet, beginnend bei der Geburt des Dichters im Jahr 43 v. Chr. bis zu seinem Tod 18 n. Chr. in der Verbannung. Die Forschung ist sich nach wie vor uneins, ob *Tr. IV, 10* als Autobiographie oder eher als dichterisches Programm zu lesen ist,<sup>17</sup> doch darf keinesfalls der Fehler begangen werden, eine Lesart als die einzig richtige darzustellen.

Zwar wird darauf hingewiesen (Henneböhl 2007, S. 6), dass es sich bei *Tr. IV, 10* um eine subjektive Darstellung handelt, dennoch wird der Text explizit als dichterische Autobiographie bezeichnet.<sup>18</sup> *Tr. IV, 10* muss aber, auch wenn sich die autobiographische Lesart durchaus befürworten lässt, grundsätzlich unter dem Aspekt der poetischen Verfremdung gelesen werden. Auf diesen Umstand sollte vom Lehrer, sofern er sich für diese Ausgabe entscheiden sollte, im Unterricht auf jeden Fall hingewiesen werden.

### **3. Der Mythos der Niobe im Unterricht: Inhaltliche und didaktisch-methodische Bemerkungen zu ausgewählten Textstellen**

#### **3.1 Der Auftritt Niobes und ihre erste frevlerische Rede (V. 165-203)**

Bereits in der Einleitungsformel (V. 165) betont Ovid die Hybris der Niobe, denn der Ausdruck *ecce venit* steht im Drama üblicherweise für das Erscheinen einer Gottheit (*Epiphanie*). Auch ihr folgender Auftritt spielt sich wie auf einer Bühne ab: Während die Thebanerinnen ihre Opfer vor dem Altar Latonas darbringen, erscheint Niobe kunstvoll und prächtig gekleidet in Begleitung eines großen Gefolges – von Ovid ebenso kunstvoll durch verschränkt gestellte Ablative beschrieben (V. 166): *uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro*. Das in ihr Gewand eingewebte Gold erweckt wiederum den Eindruck der Epiphanie, durch *Phrygiis* zusätzlich

---

<sup>16</sup> Vgl. Henneböhl 2007, S. 6-9.

<sup>17</sup> B. Chwalek (Chwalek 1996, S. 203) ist beispielsweise der Ansicht, dass «die Ovidische Darstellungstechnik jeden Versuch scheitern lässt, die Äußerungen Ovids zu seiner Lebenssituation in den *Tristia* [...] als exakte oder teilweise auch nur historische Daten zu werten und in einem realistischen Sinne Aussagen über die innere Befindlichkeit des Menschen Ovid zu treffen.»

Eine dazu konträre Position nimmt F. Harzer (Harzer 2002, S. 123) ein: «Es entsteht ein schillernder Wirklichkeitsbezug. Der historische Autor zeigt sich zuweilen, um sich dann wieder hinter die *persona* des leidenden Elegikers und hinter vielfältige Anspielungen und Zitate zurückzuziehen.»

<sup>18</sup> Henneböhl 2007, S. 6: «In einer dichterischen Autobiographie (also einer subjektiven Darstellung!) wendet sich Ovid am Ende seines Lebens aus der Verbannung heraus an seine Leser und an die Nachwelt [...]. Er schildert darin, welche Personen und Ereignisse Einfluss auf sein Leben und auf seinen Werdegang als Dichter genommen haben [...].»

verstärkt. Niobe wird im folgenden Vers als *formosa* bezeichnet, jedoch mit einer Einschränkung: *quantum ira sinit*. Der Auftritt endet unvermittelt mit einer Zäsur: *constitit* (V. 169). Bevor Niobe zur ersten Rede ansetzt, versieht der Dichter ihre äußere Erscheinung mit einer negativen Wertung in Form von zwei Adjektiven, die ein weiteres Mal auf ihre Überheblichkeit anspielen (*oculos [...] alta superbos*, V. 169), und gibt damit einen Vorverweis auf ihre erste frevlerische Rede.

Die Rede selbst wird durch zwei Fragen eingeleitet: '*quis furor auditos*' inquit '*praeponere uisis caelestes?*' fragt Niobe zuerst, und lässt sogleich die zweite rhetorische Frage folgen: '*aut cur colitur Latona per aras, numen adhuc sine ture meum est?*' Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die Antithesen *auditos/uisis* bzw. *Latona/numen meum*, da sich die Hybris der äußeren Erscheinung nun auch in der Rede der Niobe widerspiegelt.

Niobe prangert den *furor* der Thebanerinnen an (V. 170), doch in Wirklichkeit ist es ihr eigener Wahnsinn, der an dieser Stelle ausbricht.<sup>19</sup> Der Dichter kündigt bereits in V. 168 den aufflammenden Wahnsinn an, indem er die Haare Niobes als *inmissos* bezeichnet, denn Frauen edler Abstammung trugen die Haare gewöhnlich hochgesteckt – herunterhängende Haare galten dagegen als Zeichen der Trauer, Empörung oder eben der Raserei.

In den Versen 172-184 zählt Niobe die Gründe für ihren Stolz auf und führt prahlerisch ihre göttliche Abstammung (V. 173-176), ihre Macht (V. 177-179) und ihren Reichtum (V. 180 f.) an. Sofern es die Zeit erlaubt, bietet es sich an, diesen Abschnitt im Unterricht zu übersetzen, da hier deutlich sichtbar wird, wie sich Niobe gegenüber Latona von Vers zu Vers mehr zu profilieren versucht. Deutlich tritt die sich steigernde Überheblichkeit beispielsweise in V. 177 f. hervor: Das Polyphton *me* steht anaphorisch und betont, während der eigentliche Herrscher Thebens unbetont und erst ganz am Schluss erwähnt wird.

Falls aus Zeitgründen auf eine statarische Lektüre der Verse 176-192 verzichtet werden muss, sollte der Lehrer darauf hinweisen, dass die Prahlereien der Niobe eine stufenweise Steigerung darstellen, an deren Ende der Stolz über ihre große Kinderschar steht, die sie noch durch weitere Schwiegersöhne und -töchter vergrößern will (V. 183).

Die ironisch-aggressive *Hortatio* in V. 184 fungiert gewissermaßen als Fazit und leitet zur ersten direkten Kränkung Latonas über. In den folgenden Versen (V. 188-200) vergleicht sich Niobe mit der Mutter von Apollo und Diana, wobei die zuvor breit ausgeführten Punkte Abstammung, Macht und (Kinder-)Reichtum in derselben Reihenfolge wieder aufgegriffen wer-

---

<sup>19</sup> An dieser Stelle können im Unterricht typologische Verbindungen zum Frevel der Minyaden hergestellt werden. Da die Minyaden sich weigern, am Bacchusfest teilzunehmen, beschwören sie den Zorn des Gottes herauf; wie Niobe verfallen die Schwestern dem Wahnsinn und werden schließlich verwandelt (vgl. *met.* 4, 1-40 und *met.* 4, 390-415). Als Kontrast zu Niobes überheblichem Verhalten gegenüber den Göttern könnte dagegen die Geschichte von Philemon und Baucis herangezogen werden (vgl. *met.* 8, 611-724).



den: Zuerst nennt Niobe die Göttin herablassend „die Tochter irgendeines Coeus“ (V. 185),<sup>20</sup> sodann wird Latona als *exsul mundi* (V. 189) bezeichnet, was ihr jeglichen Herrschaftsanspruch abspricht. Die Schmähungen gipfeln schließlich in einer verhängnisvollen Selbstdarstellung (V. 193 f.):

*sum felix; quis enim neget hoc? felixque manebo;  
hoc quoque quis dubitet? tutam me copia fecit.*

Die stolze Niobe kränkt Latona nicht nur, indem sie zwischen den zwei rhetorischen Fragen in Parenthese ihr eigenes (Kinder-)Glück betont, sondern stellt sich durch die auf die Zukunft gerichtete Aussage *felixque manebo* mit der Göttin auf eine Stufe.<sup>21</sup>

Die Hybris erreicht in den folgenden Versen ihren Höhepunkt. Mit *maior sum quam cui possit Fortuna nocere* (V. 195) spricht die Götterverächterin nun explizit aus, was die vorangehenden Verse nur angedeutet haben: Das Schicksal liege in ihren eigenen Händen, da Fortuna auf eine Gottheit wie Niobe keinen Einfluss habe. „Ihre Position, so meint sie, sei von jeder Gefährdung ausgeschlossen, aber – erstaunlicherweise – sie sieht und nennt sie alle:“<sup>22</sup> *maior sum quam cui possit Fortuna nocere, / multaue ut eripiat, multo mihi plura relinquet* (V. 195 f.).

Die Doppeldeutigkeit der beiden folgenden Verse (V. 197 f.) sollte mit den Schülern herausgearbeitet werden: In ihrer *superbia* prophezeit Niobe, indem sie die Beständigkeit und Unantastbarkeit ihres Glücks betont, unbewusst den weiteren Fortgang der Handlung und sogar ihre Bestrafung (V. 197 f.):

*excessere metum mea iam bona. fingite demi  
huic aliquid populo natorum posse meorum:*

Mit der ironischen Frage *qua quantum distat ab orba?* (V. 200) erreichen daraufhin auch die Beleidigungen ihren Höhepunkt. Die frevlerische Rede endet mit zwei knappen Befehlen in Imperativform *ite, ponite* (V. 201 f.). Niobe wendet sich damit – wie bereits zu Beginn – direkt an die Thebanerinnen und ordnet an, die Opfer vor dem Altar Latonas zu unterlassen.

Auch die Verse 202 f. verdienen im Unterricht eine genauere Betrachtung: Äußerlich gehorchen die Thebanerinnen den Befehlen der Frevlerin, doch sie erkennen sie nach wie vor nicht als Göttin an und verehren Latona weiterhin im stillen Gebet (lautmalend: *murmure numen*, V. 203). Damit erfüllt die Rede der Niobe nur den Zweck der Selbstdarstellung, die von wahrer Frömmigkeit geprägten Thebanerinnen vermag sie nicht zu beeinflussen.

---

<sup>20</sup> Die Beleidigung fällt auf sie selbst zurück, denn Niobe stammt von der Gattin des Tantalos, der Titanin Dione, ab.

<sup>21</sup> Das Wort *felix* ist hier doppeldeutig und bedeutet zum einen »fruchtbar«, zum anderen »von Fortuna begünstigt«. Mit der Verwendung des Futur entzieht sich Niobe dem Einfluss der Fortuna, wodurch sie sich zur Gottheit erhebt.

<sup>22</sup> Römisch 1979, S. 26 f..

### 3.2 Die Ermordung der sieben Söhne der Niobe als Folge ihrer Hybris (V. 204-266)

Bei den Göttern verfehlt die Rede ihre Wirkung nicht. Latona ist zutiefst gekränkt (*indignata dea est*, V. 204) und bittet ihre Kinder Apollo und Diana in einer kurzen, erregt vorgetragenen Rede (sprachlich beispielsweise durch die Sperrung *cultis ... aris* in V. 208 f. verdeutlicht) darum, den Frevel an ihr zu rächen.

Latona braucht ihre Bitte nicht einmal explizit zu formulieren, denn die drei Götter sind sich einig: Latonas Sohn ergreift sofort die Initiative (V. 215): *'desine,' Phoebus ait; 'poenae mora longa querella est.'* und da auch seine Schwester Diana sogleich zustimmt (*dixit idem Phoebe*, V. 216), wird die Strafe unmittelbar darauf vollzogen.

Die Zwillinge fliegen nach Theben (V. 216 f.), wo Apollo die Söhne der Niobe dem Alter entsprechend tötet (V. 217-266). Durch seine Pfeile, die zu mitleidlosen Vollstreckern der Rache werden, sterben zunächst die zwei Reiter Ismenus und Sipylus (V. 224-238), darauf die Ringer Phaedimus und Tantalus, der den Namen seines Großvaters geerbt hat (V. 239-247), dann Alphenor (V. 248-253), Damasichthon (V. 254-260) und zuletzt Ilioneus (V. 261-266).

Dieser Teil der Geschichte (V. 210-266), der Elemente epischer Schlachtenschilderungen enthält,<sup>23</sup> sollte mit den Schülern in einer möglichst textnahen deutschen Übersetzung gelesen werden. Eine Zusammenfassung des Abschnitts, beispielsweise durch ein Schülerreferat, erscheint nicht sinnvoll, da die durchdachte Komposition der Szene dann nicht deutlich sichtbar wird: Beim Vollzug der Tötung der sieben Söhne „wird das Geschehen aufgelöst in eine Reihe von Bildern; es gibt hier keinen Fluß der Erzählung, sondern nur eine Art ‚Photomontage‘ von Momentaufnahmen [...]“<sup>24</sup> Ovid lässt Raum und Zeit passagenweise geradezu verschwimmen,<sup>25</sup> wodurch vor den Augen des Lesers der Eindruck entsteht, als ob sich durch den Text der Blick auf ein Gemälde offenbart, das mit akribischer Genauigkeit (man denke beispielsweise an V. 255 f.: *ictus erat qua crus esse incipit et qua / mollia neruosus facit internodia*

---

<sup>23</sup> Zu nennen ist beispielsweise der Tod der beiden Ringer (V. 239-247). Kampfszenen, in denen beide Kämpfer zugleich umkommen, gehören zu typischen Schlachtenschilderungen im Epos; hier wird deutlich Homers *Ilias* als Architext erkennbar.

<sup>24</sup> Voit 1957, S. 141.

<sup>25</sup> Ein Grund für diese Wirkung ist sicherlich die Art und Weise, wie Ovid erzählt. Auch wenn es für die Ovidische Darstellungskunst spricht, dass sie keinem strengen Muster folgt, sondern vielmehr verschiedene Perspektiven gleichberechtigt nebeneinander stellt und ineinander übergehen lässt, so ist innerhalb dieser Passagen hinsichtlich des Erzähltempo dennoch eine Tendenz zu beobachten. An diesen Stellen erzählt Ovid meist zeitdehnend (die Erzählzeit ist also länger als die erzählte Zeit; vgl. hierzu Martinez/Scheffel 2003, S. 39-44) wobei sich das Erzähltempo bis hin zur Pause verringern kann. Wie raffiniert und wie wenig greifbar zugleich die Erzählkunst im Detail ist, wird exemplarisch an den Versen 250-253 deutlich:

*inque pio cadit officio; nam Delius illi  
intima fatifero rupit praecordia ferro.  
quod simul eductum est, pars et pulmonis in hamis  
eruta cumque anima cruor est effusus in auras.*

Während der Leser den Grund für den Fall Alphenors erfährt, hat es den Anschein, als ob der Fallende in der Bewegung innehält – die Zeit scheint in diesem Moment stillzustehen. Von einer Pause, in der die Erzählzeit fortschreitet, das Geschehen aber still steht, lässt sich bei dieser Szene jedoch nicht sprechen, da Ovid den Grund für den Fall, nämlich den todbringenden Pfeil Apollos, anachronisch, genauer: in der Form der Analepse erzählt.

*poples*) die Ermordung aller sieben Söhne darstellt. Die Sterbeszenen unterscheiden sich grundsätzlich voneinander; allen gemeinsam ist dagegen der todbringende Pfeil des Apollo, mit dem der Racheakt beginnt und auch abgeschlossen wird (*sagitta* am Versende von V. 266).

Die Erkenntnis, dass in diesem Abschnitt die unterschiedlichen Sterbeszenen nicht willkürlich aneinandergereiht werden, sondern vielmehr ein kunstvoll komponiertes „Mosaik“ darstellen, ist notwendig, um eigene Überlegungen anstellen zu können, warum insbesondere die Tötung der Söhne Künstler über Jahrhunderte hinweg inspiriert hat.<sup>26</sup>

Die Tötungsszene erfüllt innerhalb der Erzählung die Funktion, aufzuzeigen, dass Hybris zwangsweise zur Bestrafung des Menschen durch die Götter führt. Die Strafe selbst folgt sofort, unerbittlich und nimmt den Tod Unschuldiger billigend in Kauf,<sup>27</sup> wodurch der überhebliche Mensch nicht nur sich selbst, sondern auch die Menschen seiner unmittelbaren Umgebung mit ins Verderben zieht.

Diese zentralen Aspekte der Niobe-Erzählung sollten auch im Unterrichtsgespräch herausgearbeitet werden. Fragestellungen, die in diesem Zusammenhang erörtert werden könnten, sind beispielsweise die folgenden: Warum müssen die Söhne für das Vergehen ihrer Mutter büßen? Warum sterben alle Söhne auf so grausame Art und Weise? Welche Wirkung hat diese detaillierte und ausführliche Schilderung auf den Leser? Wie wird Niobe nun wohl reagieren?

### 3.3 Die Reaktion Niobes auf den Tod ihrer Söhne (V. 267-285)

Als Niobe von der Ermordung ihrer Söhne erfährt, reagiert sie einerseits mit Verwunderung, dass Götter zu einer solchen Tat überhaupt imstande sind, andererseits empört sie sich darüber, dass sich die Götter so viel erlauben können und so viele Rechte besitzen (V. 268-270; zentral: *mirantem potuisse irascentemque*). Doch das Bild, das Ovid nun zeichnet, ist nicht mehr zu vergleichen mit dem Bild der Niobe in V. 165-203. Der in V. 269 aufflammende Zorn basiert nicht mehr auf ihrer Hybris, sondern gründet sich auf den Schmerz über den Verlust der Söhne und den Selbstmord ihres Gatten (V. 271 f.: *nam pater Amphion ferro per pectus adacto / finierat moriens pariter cum luce dolorem*).

Deutlich weist Ovid auf diesen Kontrast im Vergleich zu Niobes erstem Auftreten hin: *heu, quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa* (V. 273). Niobes Gesten und ihr Äußeres sind nun

---

<sup>26</sup> Zum Tod der Niobiden sind multimediale Rezeptionszeugnisse vorhanden. Um nur einige Beispiele aus der Bildenden Kunst zu nennen: Abraham Bloemaert (u. a. 1591), Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier (1772), Pierre-Charles Jombert (1772) oder auch Károly Patkó (1923); vgl. <http://www.logoi.com/pastimages/niobe.html>. Zum Gemälde von Abraham Bloemaert aus dem Jahr 1591 s. auch S. 16-19 dieser Arbeit.

<sup>27</sup> Für (menschliche) Regungen des Mitleids ist kein Platz, selbst wenn sich die Unschuld wie bei Ilioneus offensichtlich zeigt und auch der Rächergott wegen des Gebets des Jüngsten, das ihm freilich nichts nützt, für einen kurzen Augenblick von Mitleid ergriffen zu sein scheint (V. 261-265): *ultimus Ilioneus non profectura precando / braccia sustulerat 'di' que 'o communiter omnes' / dixerat, ignarus non omnes esse rogandos, 'parcite!' motus erat, cum iam reuocabile telum / non fuit, Arquitenens*.

von Trauer und Schmerz bestimmt. Sie küsst ihre toten Söhne (V. 277 f.), hebt die Arme, die sie zum Zeichen der Trauer blau geschlagen hat, gen Himmel (V. 279: *ad caelum liventia bracchia tollens*) und wirkt daher, wie Ovid anmerkt, selbst für den Feind bemitleidenswert (V. 276).

Beachtenswert erscheint insbesondere V. 273, da der formale Aufbau dieses Verses die enthaltene Aussage eindrucksvoll unterstreicht. Auf eine genaue Untersuchung,<sup>28</sup> beispielsweise im Rahmen einer zehnminütigen Partnerarbeit, sollte daher nicht verzichtet werden. Nach der metrischen Analyse – die einzige Schwierigkeit dürfte hierbei die Synaloephe bereiten – eignet sich V. 273 auch zur Wiederholung wichtiger Stilfiguren. Zu nennen ist einerseits der Chiasmus, der eine unmittelbare Wiederholung des Namens zur Folge hat und in Verbindung mit der Penthemimeres die Gegensätzlichkeit des Auftretens betont, zum anderen das Hyperbaton (*Niobe ... ab illa*). Die Bezeichnung *illa* steht betont am Versende und trägt so ebenfalls zur Verstärkung des Kontrastes bei. Wie ein mögliches Ergebnis der Untersuchung aussehen könnte, zeigt die folgende Abbildung:

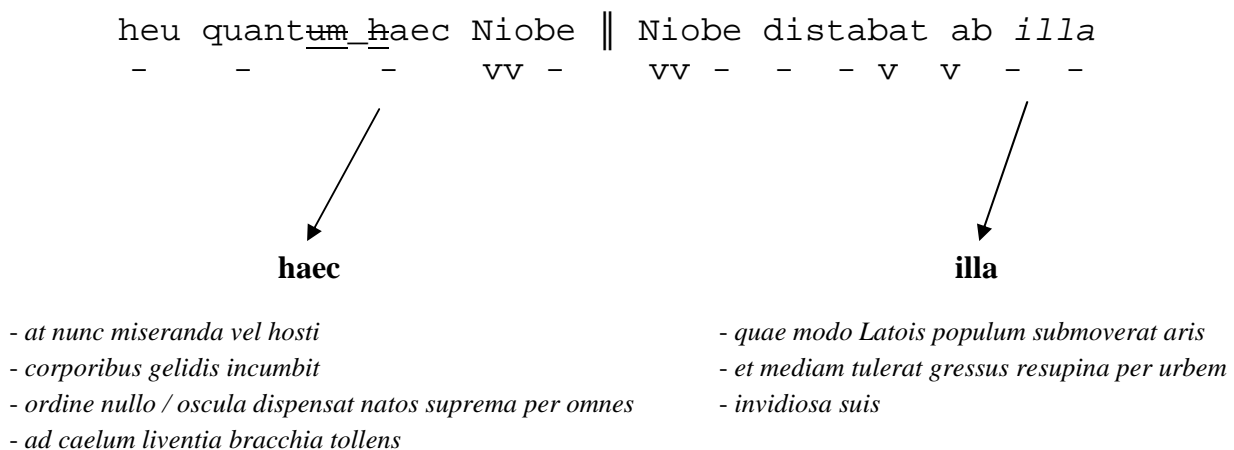


Abb. 1

Nachdem Niobe von ihren Söhnen Abschied genommen hat, wendet sie sich ein zweites Mal an Latona. Diese Rede lässt sich in zwei Abschnitte gliedern: Der erste Teil (V. 280-283) ist gekennzeichnet von Imperativen, die eine inhaltliche Steigerung erkennen lassen (*pascere* → *satia* → *exsulta* → *triumpha*), Ironie und kurzen, empörten Ausrufen,<sup>29</sup> im zweiten Teil, beginnend mit der Frage Niobes *cur autem uictrix?* (V. 284) bricht sodann die Hybris plötzlich wieder hervor. Uneinsichtig und starrsinnig proklamiert Niobe, dass ihr Latona sogar nach dem

<sup>28</sup> Zur Veranschaulichung der Untersuchung sollte der Overhead-Projektor verwendet werden, denn die Folie bietet im Vergleich zur Tafel den Vorteil, zu einem späteren Zeitpunkt ohne großen Aufwand auf das erarbeitete Ergebnis zurückgreifen zu können; vgl. hierzu S. 15 dieser Arbeit.

<sup>29</sup> Niobe bezeichnet die Göttin als *crudelis* (V. 280) und fordert sie auf ironische Art und Weise auf, sich an ihrem Schmerz zu weiden (V. 280 f.).

Tod der Söhne in der Anzahl der Kinder nachstehe: *miseræ mihi plura supersunt, / quam tibi felici* (V. 284 f.).

Es wird deutlich, dass Niobe aus dem Tod ihrer Söhne nichts gelernt hat und sich die scheinbare Veränderung ihres Wesens lediglich auf äußerlich sichtbare Zeichen temporären Schmerzes gründet – Schuldbewusstsein oder gar *poenitentia* kennt die überhebliche Niobe nicht. Das triumphierende *uincō* am Ende ihrer Rede (V. 285) besiegelt schließlich ihr eigenes Schicksal und zugleich das ihrer Töchter.<sup>30</sup>

### 3.4 Das Strafgericht an den Töchtern (V. 286-301)

Nun muss Niobe mit eigenen Augen sehen, wie ihre verbliebenen sieben Kinder, während sie den Brüdern am Totenbett die letzte Ehre erweisen (V. 288 f.), in rascher Folge durch die Pfeile Dianas<sup>31</sup> sterben. Die uneinsichtige Frevlerin jedoch kann nichts mehr erschüttern (V. 287: *praeter Nioben unam conterruit omnes* und im Vers darauf: *illa malo est audax*), was bereits als Verweis auf ihr Ende gedeutet werden kann.

Ein letztes Mal (V. 298 f.) ergreift Niobe die Initiative, um den Tod ihrer letzten Tochter zu verhindern. Doch es ist keine Bitte, die ihren Lippen entspringt, sondern eine Forderung (V. 300, zu beachten ist der starke Gegensatz von *minimam* und *unam* zu *de multis*): *'de multis minimam posco' clamavit 'et unam.'* Noch einmal macht Ovid damit deutlich, dass Niobe in ihrer Hybris determiniert ist; denn selbst dann, wenn sie in Trauer und Schmerz ihre Mutterliebe am deutlichsten zeigt, werden Zorn und Überheblichkeit als dominierende Charakterzüge sichtbar.

Die Tötungsszene der Töchter ist im Vergleich zu der detaillierten Schilderung vom Tod der Söhne (diese Szene erstreckt sich über 48 Verse) stark gerafft. Die Tötung der ersten beiden Töchter wird in je zwei Versen (V. 290 f. und V. 292 f.) erzählt. Von da an steigert sich die Erzählgeschwindigkeit:<sup>32</sup> Weitere vier Töchter, deren Namen ebenfalls nicht genannt werden, sterben innerhalb von zwei Versen (V. 295 f.).

Entscheidet man sich für eine Gegenüberstellung der beiden Tötungsszenen im Unterricht, um die kunstvolle *uariatio* ähnlicher Vorgänge als episches Darstellungsmittel hervorzuheben, sind – neben der Schnelligkeit des Tötungsvorgangs – die Namenlosigkeit der Töchter, die

---

<sup>30</sup> «Die Niobe Ovids [...] lernt nicht aus ihrem Leid, sie kennt keine *παθήματα - μαθήματα*» (Rieger 1980, S. 295). Entscheidet man sich als Lehrer, den Schülern anhand der Ovidischen Niobe-Erzählung einen Einblick in Thematik und Aufbau der griechischen Tragödie zu geben (vgl. S. 6, Fußnote 15), sollte darauf hingewiesen werden, dass Ovid mit der zweiten frevlerischen Rede Niobes die Grenzen dieser Gattung durchbricht: Zum tragischen Moment, das für die Kunstform der klassischen griechischen Tragödie charakteristisch ist, fehlt bei Niobe die dafür notwendige Einsicht in das eigene Fehlverhalten.

<sup>31</sup> Welcher Gott für den Tod der Töchter verantwortlich ist, wird aus dem Text nicht ersichtlich – es kann aber nur Diana sein, die Göttin des Mondes und der Jagd.

<sup>32</sup> Formal verdeutlicht durch das Enjambement in V. 295/296. Die beiden vorangehenden Verspaare, die den Tod der ersten beiden Töchter beschreiben, enthalten kein Enjambement.

fehlende Beschreibung der todbringenden Pfeile und deren Wirkung und vor allem die Art und Weise, wie die Töchter sterben, anzuführen. „Anders als die Brüder, deren Jugendkraft im Totenkampf grausam bricht, sterben die Schwestern: ihr zartes [...] Leben erlischt still. Sie sinken dahin [...]“<sup>33</sup> Man vergleiche in diesem Zusammenhang die Wortwahl des Dichters: *relanguit* (V. 291), *collabatur* (V. 295), *immoritur* (V. 296) und schließlich *occidit* (V. 301). Bei den Söhnen dagegen liest man *medioque in pectore fixa / tela gerit* (V. 227 f.), *calido tellurem sanguine foedat* (V. 238) oder *simul suprema iacentes / lumina uersarunt* (V. 246). Die Grausamkeit in der Darstellung steigert sich noch weiter: *cumque anima cruor est effusus in auras* (V. 253). Sie erreicht ihren Höhepunkt bei der Tötung des Damasichthon. Hier scheint das Blut aus seinem Körper gar wie Wasser aus einer Quelle zu schießen (V. 259 f.):

*expulit hanc sanguis seque eiaculatus in altum  
emicat et longe terebrata prosilit aura*

Zwar wird der Tod des Ilioneus weniger blutig geschildert als der seines Bruders, dennoch ist er nicht weniger grausam: Ein Pfeil dringt dem jüngsten Sohn, während er die Götter um Gnade anfleht, mitten ins Herz (V. 265 f.): *minimo tamen occidit ille / uulnere, non alte percusso corde sagitta*.

Bei aller Verschiedenheit, was die Schilderung des Strafgerichts anbelangt, lassen sich zwischen der Tötung der Söhne und ihrer Schwestern auch Gemeinsamkeiten herausarbeiten. Beide Male sterben sieben Kinder, wobei sich einerseits die Brutalität, andererseits die Geschwindigkeit der Darstellung von Kind zu Kind steigert. Besonders tragisch ist der Tod des jeweils letzten Kindes angelegt: Während die ersten sechs Söhne bis auf ein Aufseufzen (V. 245: *ingemuere simul*) stumm bleiben, fleht Ilionues als einziger in direkter Rede um Gnade (*'parcite!'*, V. 264), bevor er – wiederum als einziger der Söhne – mitten ins Herz getroffen wird.

Auch der Tod der letzten Tochter hebt sich von dem ihrer Schwestern ab. Bevor sie von Diannas Pfeil getroffen wird, hält Ovid kurz inne: *ultima restabat* (V. 298; retardierendes Moment durch die Verwendung des Imperfekts). Als einzige der Schwestern stirbt sie in den Armen ihrer Mutter, die ihre letzte Tochter vergeblich zu schützen versucht (*quam toto corpore mater, / tota ueste tegens*, V. 298 f.).

---

<sup>33</sup> Vgl. Römisch 1979, S. 35.

### 3.5 Niobes Metamorphose (V. 302-312)

Die Forderung, wenigstens die letzte Tochter zu verschonen, wird Niobe verwehrt. Als *orba* (V. 301) sitzt sie inmitten ihrer toten Kinder,<sup>34</sup> womit die Beleidigung, die sie Latona in ihrer ersten frevlerischen Rede zugebracht hat (*qua quantum distat ab orba?*, V. 200), nun auf sie selbst zurückfällt. Das Schlüsselwort *orba* leitet zugleich die Metamorphose ein (vgl. in V. 301 die für das Epos atypische bukolische Dihärese,<sup>35</sup> die das betonte *orba* ausdrücklich vom Vorgeschehen trennt: *dumque rogat, pro qua rogat occidit. orba resedit*).

Es sollte im Unterricht nicht versäumt werden, einen Blick darauf zu werfen, wie Ovid den Vorgang der Versteinerung darstellt. Mit dem Wort *orba* in V. 301 gerät die Handlung ins Stocken (vgl. hierzu auch das Metrum: Die zahlreichen Spondeen ab V. 301 tragen zur „Verlangsamung“ des Geschehens bei). Der Vorgang der Apolithosis steht damit in Kontrast zu der Schnelligkeit, mit der in den vorangegangenen Versen die Handlung vorangetrieben wurde.

Niobe selbst erscheint zunächst vor Schmerz wie gelähmt (V. 301: *orba resedit*), doch dann beginnt die Frevlerin äußerlich wie innerlich zu erstarren (V. 302-309). Im Vergleich zu ihrer früheren Beschreibung treten die Unterschiede besonders deutlich hervor:<sup>36</sup>

<i>mouens capillos</i> (V. 167)	↔	<i>nullos mouet aura capillos</i> (V. 303)
<i>quantum ira sinit formosa</i> (V. 167)	↔	<i>in uultu color est sine sanguine</i> (V. 304)
<i>oculos circumtulit superbos</i> (V. 169)	↔	<i>lumina maestis stant inmota genis</i> (V. 304)
<i>clamavit</i> (V. 300)	↔	<i>ipsa quoque interius cum duro lingua palato congelat</i> (V. 306 f.)
<i>ecce venit</i> (V. 165), <i>mediam tulerat gressus resupina per urbem</i> (V. 275)	↔	<i>nec flecti cervix nec brachia reddere motus nec pes ire potest</i> (V. 308 f.)

Abb. 2

Die Verwandlung vollzieht sich schrittweise von Außen nach Innen: Nicht mehr fähig, sich zu äußern oder zu bewegen, wird Niobe zuerst äußerlich zur Statue (V. 305: *nil est in imagine uiuum*), bis sie auf Grund des Schmerzes – und der eigenen Herzenshärte? – bis ins Innerste zu Stein erstarrt (Das Schlüsselwort *saxum* fällt dabei erst ganz am Schluss, vgl. V. 309: *intra quoque uiscera saxum est*). Was Niobe aber selbst als Stein bleibt, ist die Fähigkeit zu weinen:

<sup>34</sup> Auch der tote Amphion, dessen «stiller Tod» im krassen Gegensatz zu dem seiner Kinder steht und der im Verlauf der Handlung bislang nur eine untergeordnete Rolle gespielt hat, wird an dieser Stelle wieder erwähnt: *exanimis inter natos natasque uirumque / deriguitque malis* (V. 302 f.).

<sup>35</sup> Man spricht in diesem Zusammenhang von *Gattungsmetamorphose*, da Ovid die literarischen Gattungen ständig wechselt und oftmals, wie an diesem Beispiel ersichtlich wird, sogar ineinander übergehen lässt.

<sup>36</sup> Es wäre denkbar, an dieser Stelle auf die Folie zurückzugreifen, die im Zusammenhang mit der zweiten frevlerischen Rede Niobes mit den Schülern erarbeitet wurde (vgl. Abb. 1 auf S. 12 dieser Arbeit). Diese könnte dann um eine weitere kontrastive Gegenüberstellung (vgl. Abb. 2) erweitert werden, um die Veränderung Niobes im Bezug auf ihr Aussehen und Auftreten im Verlauf der Erzählung aufzuzeigen.

*flet tamen* (V. 310). Die Metapher ist hierbei doppelt formuliert: 1. Niobe ist ein weinender Fels. 2. Das Marmorbild lässt Tränen anstatt Wasser ausströmen.<sup>37</sup>

Wie E. Römisch richtig bemerkt, vollzieht sich dieser Übergang in die Erstarrung „in mehreren Stufen im Sinn eines schrittweisen ‚Modulierens‘ aus einer Gestalt in die andere. Ovid berücksichtigt dabei die Perspektive des ‚Zuschauers‘, der in alle Phasen der Metamorphose miterlebend sich versetzt sieht.“<sup>38</sup>

Die Versteinierung selbst übernimmt dabei nicht die Funktion, Niobe von ihrem Leiden zu erlösen,<sup>39</sup> sie stellt auch keine weitere Strafe für die Hybris dar,<sup>40</sup> sondern erscheint „als natürliche, fast psychologische Folge ihres maßlosen Schmerzes.“<sup>41</sup> Die darauf folgende wunderbare Entrückung des Felsenbildes erfüllt zwei Funktionen. Zum einen gibt sie der Geschichte einen Rahmen, denn die Erzählung beginnt in Maeonien am Berg Sipylus, der Heimat Niobes (V 149: *tum cum Maeoniam uirgo Sipylumque colebat*), und endet dort auch wieder (V. 311: *in patriam rapta est*). Zum anderen stellt das Steinbild ein weithin sichtbares Zeichen und Mahnmal für die Wirkung göttlicher Macht dar, aus dem die anderen Menschen lernen können (vgl. V. 313 f.). Die Erzählung selbst endet lautmalend mit dem Vers *liquitur, et lacrimas etiamnum marmora manant* (V. 312; Alliterationen: *liquitur ... lacrimas; marmora manant*).

## 4. Rezeptionsbeispiele

### 4.1 Abraham Bloemaert: *Niobe beweent haar kinderen* (1591)

Neben der Tragik, die die Tötung der Niobiden auszeichnet, dürfte die bereits angesprochene „Bildhaftigkeit“ der Ovidischen Darstellung<sup>42</sup> ein weiterer Grund gewesen sein, warum sich zahlreiche Künstler der bildenden Kunst und insbesondere der Malerei mit dem Strafgericht beschäftigt und den Stoff der Vorlage auf ihre Weise interpretiert haben.

Ein Künstler, der sich Zeit seines Lebens gleich mehrmals mit der Geschichte der Niobe auseinandergesetzt hat, war der holländische Maler Abraham Bloemaert (1566-1651).<sup>43</sup> Eines seiner bedeutendsten Werke trägt den Titel *Niobe beweent haar kinderen*. Das 254,6 x 262 cm

---

<sup>37</sup> Zum Verhältnis von Metapher und Metamorphose in den Metamorphosen Ovids vgl. Lieberg 1999, S. 343-358; zu Niobe bes. S. 343 f..

<sup>38</sup> Römisch 1979, S. 42.

<sup>39</sup> Dies ist beispielsweise bei Sophokles der Fall. Elektra hält Niobe für glücklich, da sie in ihrem steinernen Grab wenigstens weinen dürfe: *ὡς παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ αἰεὶ δακρύεις* (El. 150 ff.).

<sup>40</sup> Vgl. Sophokles, Antigone (Ant. 792-795).

<sup>41</sup> Voit 1957, S. 149.

<sup>42</sup> Man denke an die programmatische Forderung des Horaz: *Vt pictura poesis* (Ars Poetica, V. 361).

<sup>43</sup> Vgl. zu Leben und Werk Bloemaerts Seelig 1997, S. 34 f..



große Gemälde aus dem Jahr 1591 ist heute im *Statens Museum for Kunst* in Kopenhagen zu besichtigen.<sup>44</sup>



Abb. 3

Das Werk eignet sich für eine Behandlung im Unterricht, da sich der Künstler offensichtlich an der Geschichte Ovids orientiert hat; dennoch stellt Bloemaerts Gemälde keine bloße Adaption des Ovidischen Textes dar – der Künstler hat die literarische Vorlage sprichwörtlich „ausgemalt“.

Die Bildinterpretation bietet den Schülern einerseits die Gelegenheit, das bereits Gelesene inhaltlich noch einmal zu rekapitulieren und somit zu vertiefen, andererseits fördert die intensive Beschäftigung mit dem Rezeptionsbeispiel ihr ästhetisches Empfinden und Urteilsvermögen.<sup>45</sup>

Was die Komposition des Bildes anbelangt, ist zu beobachten, dass sich das dramatische Geschehen völlig auf Niobe konzentriert, die „mit verzweifelter Gebärde, als einzig Aufrechtstehende zwischen ihren toten Kindern erscheint.“<sup>46</sup> Im Vordergrund liegen in extremen Stellungen die mächtigen Körper ihrer Söhne und bilden eine dicht gedrängte Figurengruppe, die die gesamte untere Bildhälfte ausfüllt. Im Hintergrund sind einige weitere Kinder zu erkennen, die vergeblich versuchen, in panischer Eile den Pfeilen der Diana zu entinnen. Die Göttin

<sup>44</sup> Vgl. Seelig 1997, S. 351, ferner Wiemann 1986, S. 119-121. Das Bild ist zudem im Internet digital verfügbar (zu finden unter <http://www.logoi.com/pastimages/niobe.html> (10.04.2008)).

<sup>45</sup> Vgl. <http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentserv/3.1/g8.de/index.php?StoryID=26212> (10.04.2008).

<sup>46</sup> Wiemann 1986, S. 120.

selbst ist – weit entfernt – am rechten oberen Bildrand auf einer Wolke auszumachen, wie sie unermüdlich ihre blutige Arbeit verrichtet. Neben ihr sitzt Apollo, der den Bogen bereits zur Seite gelegt hat und sich vom Geschehen abzuwenden scheint.<sup>47</sup>

Unwillkürlich fühlt man sich beim Betrachten des Bildes an Ovids Schilderung vom Tod der Töchter erinnert: *e quibus una trahens haerentia uiscere tela* (V. 290) – auf dieselbe Weise fällt (in verkrampfter Körperhaltung in der Bildmitte zur Linken Niobes) eine Tochter auf Bloemaerts Gemälde. Hinter der Sterbenden – im Bildhintergrund nur schwer zu erkennen – scheidet eine weitere Tochter dahin, während sie sich über ihre Schwester beugt. (vgl. V. 295 f.: *illa sorori immoritur*), eine weitere versucht rechts im Hintergrund vergebens zu fliehen und ist im Begriff zu fallen (*haec frustra fugiens conlabitur*, V. 295), und auch der Tochter neben ihr gelingt es nicht, sich vor den Pfeilen Dianas zu verstecken (*latet haec*, V. 296).

Obwohl Bild und Text nicht in allen Einzelheiten übereinstimmen, wird die literarische Vorlage dennoch deutlich sichtbar. Die beteiligten Personen (Niobe als Protagonistin, ihre 14 Kinder, Apollo und Diana) stimmen ebenso überein wie der zeitliche Ablauf der Rache (der Tod der Töchter folgt auf den Tod der Söhne) und auch die beteiligten Götter und ihre Rachewerkzeuge sind dieselben. Die künstlerische Freiheit, die sich Bloemaert herausnimmt, bezieht sich vor allem auf die Wahl des Ortes<sup>48</sup> und auf die äußere Erscheinung der beteiligten Personen.<sup>49</sup>

Da das Gemälde offensichtlich die Tötung der Töchter Niobes darstellt, bietet es sich an, die Interpretation des Bildes nach der Übersetzung der Verse 286-301 entweder als Abrundung am Stundenende oder als Einstieg in die nächste Stunde zu verwenden, um den Schülern die übersetzte Textstelle in Erinnerung zu rufen. Zu einer angemessenen und stimmigen Interpretation, bei der stets auf den Zusammenhang mit dem Originaltext Ovids geachtet werden sollte, kann sich folgende Vorgehensweise als nützlich erweisen:<sup>50</sup>

#### 1. Wahrnehmung des Bildinhalts

- Was ist abgebildet?
- Was ist das Thema des Bildes?

#### 2. Erfassen der Komposition

- Wie ist das Bild aufgebaut?

---

<sup>47</sup> Auch Ovid stellt Apollo als Rächergott dar, der dennoch von Mitleid ergriffen wird; vgl. V. 264 f.: *motus erat, cum iam reuocabile telum / non fuit*.

<sup>48</sup> Bei Bloemaert ereilt die Töchter Niobes der Tod in der freien Natur und nicht an den Katafalken ihrer Brüder (V. 288 f.: *stabant cum uestibus atris / ante toros fratrum demisso crine sorores*). Auch der Tod der Söhne scheint sich an eben dieser Stelle und nicht auf ebenem Feld (V. 218: *Planus erat lateque patens prope moenia campus*) abgespielt zu haben.

<sup>49</sup> Beispielsweise sucht man blaugeschlagene Arme (V. 279: *ad caelum liuentia bracchia tollens*), offene Haare (V. 289: *demisso crine*) und schwarze Kleidung (V. 288: *cum uestibus atris*) als Zeichen der Trauer bei Bloemaert vergebens.

<sup>50</sup> Die skizzierte Vorgehensweise bei der Bildinterpretation wurde – leicht verändert – der Ausgabe von R. Henneböhl (Henneböhl 2007, S. 167) übernommen.

- Welche Position, Stellung und Haltung nehmen die einzelnen Figuren oder Gegenstände ein und in welcher Beziehung stehen sie zueinander und zum Betrachter?
- Welche Farben werden verwendet?

### 3. Deutungsansätze

- Welcher Moment der Erzählung wird auf dem Bild festgehalten und an welchen Textstellen lässt sich dies belegen?
- Welche Themen und Motive werden aufgegriffen?
- Enthält das Bild Symbole oder Hinweise auf seine Aussage?
- Was könnte das Bild aussagen?

### 4. Formulierung eines Urteils

- Hält sich die Darstellung an die Fassung (als Vorlage) oder formt es diese in irgendeiner Weise (kritisch, karikierend etc.) um?
- Welche Motive werden ausgespart?
- Was ist dem Maler gut gelungen und wo sind die Grenzen und Schwächen seines Bildes?
- Wie ist das Bild innerhalb seiner Zeit (Epoche) und heute zu sehen?

Fakultativ können die Schüler im Anschluss daran selbst kreativ werden und gewissermaßen ihr eigenes „Rezeptionszeugnis“ gestalten. Neben literarischen Bearbeitungen des Stoffes (beispielsweise in Form einer Prosa-Erzählung oder in einem Gedicht), einem eigenen Hörspiel in deutscher oder lateinischer Sprache oder auch einer szenischen Interpretation einzelner Textstellen,<sup>51</sup> bietet sich auch eine enge Zusammenarbeit mit dem Fach Kunsterziehung an. Bei der kreativen Arbeit an einer Graphik, einem Bild oder auch einer Skulptur zum Thema „Niobe“ erhalten die Schüler die Gelegenheit, das Gelesene und Erlernte noch einmal zu verinnerlichen und sich zudem selbst zu verwirklichen.

## 4.2 Wilfried Hiller: *Niobe* (1995)

Um den kulturgeschichtlichen Einfluss der Ovidischen Erzählung zu verdeutlichen, bietet sich nach der Beschäftigung mit dem Gemälde von Abraham Bloemaert, das die Schüler primär auf visueller Ebene anspricht, die Verwendung eines Rezeptionsbeispiels aus einem anderen Kunst- und Wahrnehmungsbereich an.

Wie Ovid vertritt auch der zeitgenössische Komponist Wilfried Hiller (\*15.03.1941)<sup>52</sup> eine auditive Kunst – Wort- wie Tondichtung ist dazu bestimmt, gehört zu werden, denn erst durch die akustische Wahrnehmung wird die künstlerische Leistung in Gänze sichtbar.<sup>53</sup>

Hillers zehnmütiges dramatisches Werk *Niobe*, ein Trio für Violine, Violoncello und Klavier, besteht aus den zwei Teilen *Klagegesang* und *Fragment einer Arie*, wobei im letztge-

<sup>51</sup> Vgl. hierzu Laser 2005, S. 24-35.

<sup>52</sup> Vgl. zu Leben und Werk die Internetpräsenz Hillers: <http://www.pegasus51.de/> (10.04.2008).

<sup>53</sup> Vgl. zu einem möglichen Vergleich Ovid – Mozart im Unterricht auch Korten 1997, S. 53-63.

nannten Teil *Versteinerung* und *Traum vom verlorenen Paradies (Amphions Gesang)* nahtlos ineinander übergehen. Das dreiminütige Stück *Klagegesang* stellt nicht nur auf Grund seiner kurzen Dauer ein für den Unterricht geeignetes Rezeptionsbeispiel der Ovidischen Erzählung dar: Während das siebenminütige Stück *Fragment einer Arie* über den Originaltext weit hinaus geht, erlaubt insbesondere der erste Teil von Hillers *Klagegesang* (Takt 1-38) einen direkten Vergleich von Wort- und Tondichtung.<sup>54</sup>

Für die Vorbereitung des Lehrers lohnt ein Blick auf die vom Schott-Verlag edierte Ausgabe.<sup>55</sup> Sie enthält nicht nur die Partitur, sondern bietet zudem eine ausführliche Einleitung, in der der Komponist neben dem mythologischen Hintergrund des Sujets auch die Beweggründe anführt, die ihn zu einer Beschäftigung mit dem Mythos veranlasst haben. An erster Stelle nennt Wilfried Hiller hierbei die Erinnerung an „seinen“ Lateinunterricht in der Schule:

Dieses Thema beschäftigte mich seit meiner Schulzeit, als wir im Lateinunterricht die Metamorphosen des Ovid lasen. Während meines Studiums an der Hochschule für Musik in München komponierte ich die Kantate *Niobe* für Chor a cappella nach Ovid. Einige Griechenlandreisen, die ich Anfang der 70er Jahre mit meiner Frau Elisabeth Woska unternahm, Besuche an vielen historischen Orten und Theateraufführungen in Epidaurus waren dann der Auslöser, uns intensiv mit dem altgriechischen Drama, vor allem aber mit Aischylos auseinander zu setzen. Bei unseren Recherchen stießen wir auf ein erst im Jahre 1932 im ägyptischen Oxyrynchos gefundenes Fragment in altgriechischer Sprache aus einem Niobe-Drama des Aischylos. Es enthält 21 Zeilen, die alle am Zeilenanfang, meist auch am Zeilenende verstümmelt sind. Bis dahin wusste man nur durch eine Anspielung in der Komödie *Die Frösche* von Aristophanes von der Existenz dieser Niobe-Tragödie. Wir versuchten nun dieses aufgefundene Fragment zum Leben zu erwecken. Es diente uns als Vorlage für die Fernsehoper *Niobe*, die 1977 in der ARD gesendet wurde.

Das Klaviertrio *Niobe* bezieht sein musikalisches Material aus dieser Fernsehoper. Der einleitende Klagegesang über die vierzehn getöteten Kinder Niobes geht in die Barockarie *Io son di morte* aus der Oper *Niobe* von Agostino Steffani über. Es folgt ein kurzes Solo *Versteinerung* auf den fünfzehn höchsten Tönen des Klaviers. Diese fünfzehn Töne symbolisieren die vierzehn getöteten Kinder, die Niobiden, die von Pfeilen Apollos und Artemis durchbohrt wurden, und den vom Blitz erschlagenen Amphion, Niobes Mann, König von Theben. Amphion „der vom Mond beschützte“ war der erste Musiker und Architekt in der griechischen Mythen- und Sagenwelt. Mit seinem Gesang und mit Hilfe seines Instruments, die Saiten seiner Leier waren auf die Töne des Frühlings des Sommers und des Herbstes gestimmt, soll es ihm gelungen sein, die Mauern der Stadt Theben zu erbauen. Mit seinem Klagegesang *Traum vom verlorenen Paradies* endet das Stück.<sup>56</sup>

Der *Klagegesang* setzt *molto espressivo* mit einer Kantilene im Violoncello ein. Nach zehn Takten kommt die Violine hinzu und übernimmt – ebenfalls *molto espressivo* – die führende Stimme. Während die Violine die Motive der Kantilene leicht variiert wiederholt, fungiert das Violoncello als Unterbau und trägt – durch die über zehn Takte andauernde Wiederholung derselben Zweiunddreißigstel – zur Steigerung der dramatischen Wirkung bei.

In Takt 20 setzt das Klavier solistisch ein und greift das Thema des Violoncello auf. In schnellen, immer wieder von Pausen unterbrochenen Einwüfen scheint es aber nicht mit den

---

<sup>54</sup> Zudem gestaltet sich die Beschaffung nicht schwierig, denn das besagte Musikstück ist im Internet zugänglich und kann auf der Internetseite des Verlages (<http://www.schott-music.com/>) als kostenloses Hörbeispiel heruntergeladen werden (vgl. <http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/8868/audiosamples/> (10.04.2008)).

<sup>55</sup> Vgl. Hiller 2002.

<sup>56</sup> Hiller 2002 (der Textauszug ist Teil des Vorworts).

beiden anderen Instrumenten, denen der Komponist ab Takt 21 dieselbe Melodie vorgibt, zu spielen, sondern eher gegen sie. Dieser Eindruck bleibt bis zum Schluss bestehen. Währenddessen steigert sich die Dynamik vom *mezzoforte* hin zum *fortissimo* und auch die Tonhöhe nimmt bis zu Takt 38 beständig zu.

Kurz vor dem Höhepunkt des Stücks (ab Takt 29) mehren sich zudem die Pausen in den Streicherstimmen, wodurch die bisherige „Klagemelodie“ regelrecht zerrissen wird. Das Klavier unterlegt diesen sieben Takte andauernden Vorgang mit einem Klangteppich aus Trillern, bevor es am Ende von Takt 35 plötzlich verstummt. Der eigentliche Höhepunkt (Takt 36-38) im *fortissimo* reduziert die Melodie auf einzelne dissonante Triller und ist der Violine und dem Violoncello vorbehalten.

Nach diesem ersten Höhepunkt entwirft Hiller mit der Textzeile *μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος* aus dem Fragment des Aischylos „das zweite zentrale Motiv, das zunächst auf dem Ton a in einer individuellen rhythmischen Gestalt exponiert wird.“<sup>57</sup> Mit dem Einsetzen dieses neuen Motivs in Takt 39 sollte das Hörbeispiel abgebrochen werden, da mit der musikalischen Interpretation einer Textzeile aus dem Niobe-Drama des Aischylos ein neues, von der Niobe der Metamorphosen unabhängiges Motiv eingeführt wird.<sup>58</sup>

Da im *Klagegesang* Hillers die Klage Niobes über den Tod ihrer Kinder und ihr Flehen, wenigstens die letzte Tochter zu verschonen, vertont wird, bietet es sich an, das Rezeptionsbeispiel nach dem Lesen des Originaltextes (vgl. V. 286-300) in den Unterricht zu integrieren. Möglich wäre beispielsweise, die Schüler nach dem Hörerlebnis in einer fünfzehnminütigen Partnerarbeit untersuchen zu lassen, wie der Komponist das Klagemotiv erkennbar werden lässt, wie es sich im Verlauf des Stücks verändert und schließlich, welche Verse des Originaltextes hierfür als Beleg angeführt werden könnten. Die Ergebnisse der Partnerarbeit werden im Anschluss vor der Klasse präsentiert. Während dieser fünfzehnminütigen Partnerarbeit arbeiten die Schüler selbstständig, kommunizieren reflektiert miteinander und stellen ihre Arbeitsergebnisse vor der Klasse wirkungsvoll und methodenbewusst vor. Aspekte, die in der Partnerarbeit erörtert werden könnten, sind beispielsweise die folgenden:

Der klagende Charakter der Tondichtung wird vor allem durch das sich beständig wiederholende Seufzermotiv, das sich durch einen stets fallenden Tonschritt auszeichnet, deutlich. Beginnend mit der Kantilene in einem getragenen Zeitmaß im Violoncello, wandert das motivische Material gleichberechtigt durch alle Stimmen, wobei sich die Klage beinahe bis zur Anklage steigert (*posco*, V. 300). Wie das dramatische Geschehen der Ovidischen Dichtung in der

---

<sup>57</sup> Vgl. die Rezension von Felix Wörner unter [http://www.schott-international.com/cms/php/Proxy.php/de\\_DE/ze\\_oj/aktuell/neu/showarticle,5233.html](http://www.schott-international.com/cms/php/Proxy.php/de_DE/ze_oj/aktuell/neu/showarticle,5233.html) (10.04.2008).

<sup>58</sup> Der *Klagegesang* als Ganzes eignet sich in besonderem Maße dazu, fächerübergreifend mit dem Fach Musik behandelt zu werden. Sofern das Musikstück aber ausschließlich im Lateinunterricht Verwendung findet, sollte stets auf die Vernetzung mit dem Originaltext (V. 286-300) geachtet werden.

emphatischen letzten Rede Niobes (V. 300) seinen Höhepunkt erreicht, entwickelt sich auch der *Klagegesang* Hillers bis hin zum „Klagegeschrei“. So löst sich ab Takt 36 die Klage in eine – teils chromatische – Folge einzelner Triller auf, die den Hörer an verzweifelte Schreie erinnern können (vgl. *clamavit*, V. 300).

Die kontinuierliche Steigerung der Dramatik tritt bei Ovid wie auch bei Hiller deutlich zu Tage. Im Vergleich zur Tötung der Söhne geht das Sterben der Töchter äußerst rasch von sich. Ohne Beschreibung der Verwundungen, namenlos und dadurch beliebig austauschbar, sterben vier der sieben Mädchen innerhalb von zwei Versen. Die Schnelligkeit des Tötungsaktes steht dabei im Mittelpunkt, nicht der Tötungsakt selbst. Unaufhörlich steuert das Geschehen auf die letzten Worte der Niobe zu, durch sie die einzig verbliebene Tochter zu retten glaubt (V. 299 f.): *‘unam minimamque relinque; / de multis minimam posco’ clamavit ‘et unam.’*

Auch Hillers *Klagegesang* steigert sich bis zu Takt 38 von Takt zu Takt. Da das Violoncello zunächst solistisch agiert und die weiteren Instrumente nach jeweils zehn Takten der Reihe nach einsetzen, baut sich das Klangvolumen kontinuierlich auf. Auch Tonhöhe und Lautstärke nehmen kontinuierlich zu und erreichen in Takt 38 ihren jeweiligen Höhepunkt (vgl. Takt 38: *h* im Bass-, *f* " im Violinschlüssel, *fortissimo* in allen Stimmen ab Takt 36).

Die anthropologische Komponente tritt hier deutlich hervor: Durch die fehlende Einsicht in das eigene Fehlverhalten steigert sich Niobes Klage gegenüber den Göttern fast zur Anklage (*posco*, V. 300). Die Blindheit gegenüber der eigenen Beschränktheit führt damit unweigerlich zur Katastrophe. Niobe wird so zum Paradigma des uneinsichtigen Menschen, der von den Göttern bestraft wird, weil er Zeit seines Lebens nicht zur Erkenntnis des Falschen vordringt.<sup>59</sup> Durch die Metamorphose in ein Steinbildnis, einem Übergang von Lebendigem zu Totem,<sup>60</sup> wird der überhebliche Mensch zum einen in seine Grenzen zurückgewiesen, zum andern wird dadurch ein bleibendes Zeichen und Mahnmal für diesen Vorgang geschaffen.

Es sollte im Anschluss an die fünfzehnminütige Partnerarbeit nicht versäumt werden, diesen zentralen Aspekt des Mythos in einer gemeinsamen Diskussion herauszuarbeiten und kritisch zu hinterfragen. Probleme, die hierbei thematisiert werden könnten, sind beispielsweise die folgenden:<sup>61</sup>

- Das Eingreifen höherer Mächte in das menschliche Dasein
- Der Mensch zwischen Freiheit und Gehorsam

---

<sup>59</sup> Vgl. Römisch 1979, S. 8.

<sup>60</sup> Vgl. Zgoll 2004, S. 46.

<sup>61</sup> Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Rieger 1980, S. 295. Bei der Diskussion dieser Grundfragen der menschlichen Existenz sollte stets auf eine Verknüpfung mit dem Ovidischen Text geachtet werden. Ein Motiv der Erzählung, das die Schüler zu einer eigenen Stellungnahme geradezu herausfordert, ist der Selbstmord Amphions als Reaktion auf das Eingreifen göttlicher Mächte (vgl. Rieger 1980, S. 296) oder auch die Bestrafung der Kinder Niobes für ein Vergehen, das ihre Mutter begangen hat.

- Ursachen und Wirkung von menschlicher Hybris
- Die Metamorphose als Wesensenthüllung des Menschen
- Der Mensch und das Schicksal
- Schuld und Sühne
- Das Wesen des Menschen

## 5. Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Verlauf der Unterrichtssequenz wurden affektive wie kognitive Fähigkeiten gleichermaßen angesprochen. Bei der Beschäftigung mit dem lateinischen Originaltext haben die Schüler ihre sprachlichen, literarischen und inhaltlichen Kenntnisse<sup>62</sup> erweitert, wobei sie bereits erlerntes mit neuem Wissen verknüpfen konnten. Sie haben zudem erkannt, dass der Autor Ovid in seiner Dichtung Elemente bekannter Kunstformen wie die der griechischen Tragödie verwendet, sich jedoch über bestehende Gattungstraditionen spielerisch hinwegsetzt.<sup>63</sup>

Weiterhin haben sie an zwei Beispielen aus der Rezeptionsgeschichte einen Einblick in das Weiterleben der Metamorphosen in der Kunst erhalten und erkannt, dass die Welt- und Menschenbilder, die in Ovids Dichtung aufscheinen, in ihren zahlreichen Deutungen und Ausformungen einen wesentlichen Bestandteil der europäischen Kulturgeschichte bilden.<sup>64</sup>

Um die reichhaltige Rezeptionsgeschichte des Niobe-Mythos zu verdeutlichen, wurde mit dem Gemälde *Niobe beweent haar kinderen* von Abraham Bloemaert ein Beispiel aus der Bildenden Kunst und mit dem *Klagegesang* von Wilfried Hiller ein Rezeptionsbeispiel aus der Musik ausgewählt.<sup>65</sup> Die Schüler konnten so individuelle Erfahrungen sammeln und dabei erleben, wie Künstler unterschiedlicher (Kunst-)Richtungen und Epochen dieselbe Thematik auf ihre Weise spielerisch verarbeiten. Neben dem Transferdenken fördert die intensive Beschäftigung mit Rezeptionsbeispielen zudem das ästhetische Empfinden und Urteilsvermögen der Schüler.<sup>66</sup>

In der abschließenden Diskussion haben die Schüler zu anthropologischen Themen, wie beispielsweise Niobes uneinsichtigem Verhalten, kritisch Stellung bezogen. Diese auf der Basis

<sup>62</sup> Vgl. hierzu S. 5 f. dieser Arbeit.

<sup>63</sup> Vgl. Rieger 1980, S. 295.

<sup>64</sup> Vgl. <http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentserv/3.1/g8.de/index.php?StoryID=26212> (10.04.2008)

<sup>65</sup> Wie C. Schmitz (Schmitz 2003, S. 152) ausführlich aufzeigt, erweisen sich für die Beurteilung der Niobe-Gestalt im Wesentlichen zwei Rezeptionsmodi als charakteristisch: «Niobe als Verkörperung des Hochmuts und Niobe als Inbegriff des menschlichen Schmerzes.» Das Gemälde von Abraham Bloemaert und der *Klagegesang* von Wilfried Hiller erweisen sich für die Behandlung im Unterricht als besonders geeignet, weil sie ein ambivalentes Bild der Niobe vermitteln: Niobe ist nicht nur die Vermessene, sondern auch die idealtypische Trauernde, deren Familie zerstört wird.

<sup>66</sup> Im Hinblick auf die Motivation der Schüler ist ein weiterer Aspekt von Bedeutung: Da die gewählten Rezeptionsbeispiele unterschiedliche Wahrnehmungsebenen ansprechen, erhalten auch solche Schüler, die sich am Unterrichtsgeschehen eher spärlich beteiligen, wenn die Übersetzungstätigkeit im Mittelpunkt desselben steht, dadurch eine Gelegenheit, ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Mit der Einbindung dieser Rezeptionszeugnisse in den Unterricht wird somit der größtmögliche Teil der Schülergruppe angesprochen.

des lateinischen Originaltextes kritische Auseinandersetzung mit menschlichen Verhaltensweisen und Weltanschauungen führt nicht nur zu einem tiefer gehenden Verständnis der Ovidischen Dichtkunst, sondern versetzt die Schüler in die Lage, politische, soziale und ethische Problemstellungen zu diskutieren und dabei vermehrt eigene Überzeugungen in die Interpretation einzubringen.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. <http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentserv/3.1/g8.de/index.php?StoryID=26212> (10.04.2008).



## **6. Anhang**

### **6.1 Literaturverzeichnis**

#### **6.1.1 Primärliteratur**

Des Sophokles Antigone. Griech. u. dt.; nebst 2 Abh. über diese Tragödie im ganzen u. über einzelne Stellen derselben. Hg. von August Böckh. Berlin 1943

Homeri Ilias. Recogn. Helmut van Thiel. Hildesheim u. a. 1996 (Bibliotheca Weidmanniana; 2)

Pausanias. Description de la Grèce. Tome I, introduction générale; livre I : l'Attique, texte établi par Michel Casevitz. Traduit par Jean Pouilloux; commenté par François Chamoux. Paris, 1992 (Collection des universités de France)

P. Ovidi Nasonis metamorphoses. Recogn. brevisque adnot. critica instruxit R. J. Tarrant. Oxonii 2004 (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis)

Q. Horati Flacci opera. Ed. D. R. Shackleton Bailey. Stutgardiae 1995 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

Sophocles. Electra. Ed. with introd., transl. and comm. by Jenny March. Warminster 2001

#### **6.1.2 Sekundärliteratur**

Chwalek, B.: Die Verwandlung des Exils in die elegische Welt: Studien zu den Tristien und Epistulae ex Ponto Ovids. Frankfurt a. M. 1996

Clade, Rudolf: Menschlicher Wille und göttliche Ordnung. Eine Lektüreeinheit aus Ovids „Metamorphosen“. In: Der altsprachliche Unterricht; Heft 3 (1979). S. 39-56

Harzer, F.: Ovid. Stuttgart 2002

Hiller, Wilfried: Niobe. Trio für Violine, Violoncello und Klavier. Mainz u. a. 2002

Korten, Christine: Scheinbare Leichtigkeit des Seins: Ovid und Mozart. In: Der altsprachliche Unterricht; Heft 3 (1997). S. 53-64

Laser, Günther: DU bist Latona. Szenische Interpretation am Beispiel von Ovids Metamorphosen. In: Der altsprachliche Unterricht; Heft 6 (2005). S. 24-35

Lieberg, Godo: Das Verhältnis der Metapher und des Vergleichs zur Metamorphose in den Metamorphosen Ovids. In: Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Frankfurt u. a. 1999 (Studien zur klassischen Philologie; 100). S. 343-358

Martinez, Matias / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München 2003

Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Latein kreativ (Bd. 1). Bearb. v. Rudolf Hennebühl, 2. verb. Aufl. Bad Driburg 2007

Rieger, Ernst: Der Mensch im Spannungsfeld zwischen eigenem Wollen und gottgerechtem Sollen (II). Ein Unterrichtsprojekt zu Ovid: Niobe – Mensch und Schicksal. In: Anregung 26 (1980). S. 294-306

Römisch, E.: Metamorphosen Ovids im Unterricht, Heidelberg 1979 (=Heidelberger Texte, Didaktische Reihe, Heft 9). S. 5-9 und S. 21-44

Schmitz, Christine: Niobe. In: Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon. Hg. von Walther Lutz. Stuttgart 2003. S. 151-157

Seelig, Gero: Abraham Bloemaert. Studien zur Utrechter Malerei um 1620. Berlin 1997

Voit, Ludwig: Die Niobe des Ovid. In: Gymnasium 64 (1957). S. 135-149

Wiemann, Elisabeth: Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption. Worms 1986 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft; 8)

Zgoll, Christian: Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung. Tübingen 2004 (Classica Monacensia; 28)

### **6.1.3 Internetpräsenzen**

<http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentserv/3.1/g8.de/index.php?StoryID=26212> (10.04.2008)

<http://www.logoi.com/pastimages/niobe.html> (10.04.2008)

<http://www.pegasus51.de/> (10.04.2008)

[http://www.schott-international.com/cms/php/Proxy.php/de\\_DE/ze\\_oj/aktuell/neu/showarticle,5233.html](http://www.schott-international.com/cms/php/Proxy.php/de_DE/ze_oj/aktuell/neu/showarticle,5233.html) (10.04.2008)

<http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/8868/audiosamples/> (10.04.2008)

## 6.2 Wilfried Hiller: *Niobe*. Trio für Violine, Violoncello und Klavier, Partitur und Stimmen [Auszug]

Elisabeth Waska und dem Munch-Trio gewidmet

Uraufführung: 26. April 1996 in München  
Munch Trio  
Arvid Engegård, Violine  
Xenia Jankovic, Violoncello  
Silke Avenhaus, Klavier  
Aufführungsdauer: 10 Minuten

First Performance: 26 April 1996 in Munich  
Munch Trio  
Arvid Engegård, Violin  
Xenia Jankovic, Violoncello  
Silke Avenhaus, Piano  
Duration: approx. 10 minutes

**Niobe**

Klagegesang

ἡμιον μινιμαρταγοσ ρελαουε!  
 Die Einzige hat mir, die Jüngste!  
 Ovid, Metamorphosen VI, Vers 299.  
 ἄδωκε θεῶν ἡδὲ θάνατον οὐ δάγωε ἔσθῃ.  
 Ein Gott, allein, der Tod, ist unbeschädigt.  
 Aeschylus, Niobe-Fragmente

Wilfried Hiller  
\* 1941

so lange wie möglich klingen lassen

Der vielmehrste Satz in der Niobe ist gestrichelt  
aufgeführt und kann gegebenenfalls durch eine g-moll  
Violoncello-Partitur ersetzt werden. Es  
kann auch in Originalen der Niobe.

\*1 Der Text ist als Anlehnung zur Interpretation gedacht und darf nicht gesprochen werden.  
© 2002 Schott Music International Mainz

15

mf

27

f

f

ff

ff

ff

schnelle, freie Einwüfe

24

ff

ff

ff

20

pesante

pesante

f

mf

32

pesante

pesante

f

mf

36

ff

ff

\*) μὴ-νος θε-ὸν γὰρ Θά-να-τος

mf poco à poco cresc. al ff

15b

\*) ein Gott allein, der Tod