

# OVIDS 'METAMORPHOSEN' ALS SPIEL MIT DER TRADITION\*

## I

Seit etwa 15 Jahren bahnt sich in der Forschung ein neues Ovidverständnis an. Noch im Jahre 1949 war Walter Marg in seinem Überblick über die Ovid-Auffassungen des 19. und 20. Jahrhunderts zu dem Resümee gelangt: "Man muß Ovid loben, aber man mag ihn nicht"<sup>1</sup>. Auf das Verständnis der 'Metamorphosen' hatte sich diese Antipathie gegen den Autor besonders nachteilig ausgewirkt. Bis zu Walther Kraus' RE-Artikel von 1942 und zu Hermann Fränkels Ovidbuch von 1945 waren Struktur, Eigenart und Sinn dieses sogenannten "Kollektivgedichtes"<sup>2</sup> so gut wie überhaupt noch nicht, bis zu den 1960 bzw. 1963 erschienenen Aufsätzen von Doblhofer und v. Albrecht über Ovids Humor nur sehr unzureichend begriffen worden<sup>3</sup>. Erst in diesen Aufsätzen wird die Interpretation der 'Metamorphosen' so differenziert, so hellhörig und gewitzt, daß man beim Vergleich der Deutung mit dem Original nicht länger das bedrückende Gefühl einer im Grunde unüberbrückbaren Wesensdiskrepanz zwischen Dichter und Deuter hat. Erreicht wurde das durch die Entdeckung des ovidischen Humors. Ironie, Witz, Parodie, Travestie – bis dahin vorwiegend isoliert gesehen – werden jetzt als Ausdrucksformen der werkprägenden und Einheit stiftenden Grundhaltung des Humors erkannt. Ganz allmählich beginnt sich von hier aus das Werk – das v. Albrecht sogar eine "Enzyklopädie des Humors" genannt hat – als etwas ganz und gar nicht Zusammengestoppeltes und Klischeehaftes zu entpuppen. Der Blick der Interpreten ist jetzt so geschärft, der Beobachtungssinn so verfeinert, daß auch die kleinsten Nuancierungen des Tones wahrgenommen werden.

Damit zieht nun allerdings eine neue Gefahr herauf: Das gleiche Werk, das einst als simpel und im Vergleich mit seinen griechischen 'Modellen'<sup>4</sup> ganz unorigi-

\* Gekürzter und überarbeiteter Vortrag, gehalten am 6. September 1977 bei der 14. Fortbildungstagung für Altphilologen in Marktoberdorf. Die ungekürzte Fassung erscheint in den Kongressakten ('Dialog Schule – Wissenschaft', Bayerischer Schulbuchverlag München, im Druck). – Vielfachen Dank schulde ich Ernst Doblhofer (Kiel), der mich auch zur Veröffentlichung dieser Skizze, deren Vorläufigkeitscharakter mir bewußt ist, ermutigt hat.

<sup>1</sup> Gnomon 21, 1949, 44-57 (Rezension von H. Fränkels 'Ovid').

<sup>2</sup> E. Martini prägte diesen verhängnisvollen Begriff 1927 in seinem Beitrag zur Gedenkschrift Heinrich Swoboda: 'Ovid und seine Bedeutung für die römische Poesie', in: EPI-TTMBION, Heinrich Swoboda dargebracht, Prag 1927, 165-194.

<sup>3</sup> W. Kraus, Ovidius Naso, in: RE XVIII, 2 (1942), Sp. 1910-1986 (überarbeitete Fassung im Wege-der-Forschung-Band 'Ovid', Darmstadt 1968, 67-166) – H. Fränkel, Ovid. A Poet between Two Worlds, Berkeley 1945 (deutsch: Darmstadt 1970) – E. Doblhofer, Ovidius urbanus. Eine Studie zum Humor in Ovids Metamorphosen, in: Philologus 104, 1960, 63-91. 223-235 – M. v. Albrecht, Ovids Humor. Ein Schlüssel zur Interpretation der Metamorphosen, in: AU, Reihe 6, H. 2 (1963), 47-72 (auch in: WdF 'Ovid', 405-437). – Weitere Literaturangaben (innerhalb eines längeren Forschungsüberblicks) in dem oben nachgewiesenen Vortrags-Abdruck.

<sup>4</sup> G. Lafaye, Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs, (Paris 1904) Hildesheim-New York 1971.

nell erschien, droht sich jetzt den Interpreten als so extrem kompliziert und originell darzustellen, daß sie die Versuche, seine Idee zu erfassen, am liebsten aufgeben möchten. Die Verfasser der beiden letzten großen Ovidbücher, Otto Steen Due (1974) und G. Karl Galinsky (1975), sind dieser Gefahr bereits weitgehend erlegen. Due spricht von der "strukturellen Multiplizität"<sup>5</sup> des Gedichts, die unendlich sei und spiegelartig unaufhörlich neue Reflexe produziere, je nachdem, welchen Standpunkt der Leser gerade einnehme, welche Bewegung er vollführe, und er macht am Ende den Vorschlag: "Vielleicht sollten wir das Wort 'Struktur' überhaupt nicht verwenden". Galinsky schlägt den gleichen Weg ein, wenn er von der "impressionistischen Einheit" des Gedichtes redet und behauptet: "Jeder, der Ovids Prozedur auf technische Muttern und Bolzen zurückzuführen versucht, wird entweder frustriert werden oder dem Gedicht von außen her Strukturen aufzwingen, die ihm fremd sind"<sup>6</sup>.

Danach scheint es so, als sollten in der neuesten Forschungsphase vor Ovids 'Metamorphosen' die Waffen gestreckt werden. Das Gedicht ist nun selbst zu einer Metamorphose geworden, zu einer einzigen in ihrem Variantenreichtum flirrenden und verwirrenden kaleidoskopartigen Dauer-'Verwandlung', zu einem Proteus, der immer wieder neue Gestalten annimmt und den, der ihn fassen will, unaufhörlich foppt und narrt – ungreifbar also, ein wunderbares Zauberwesen.

Nun ist die Erkenntnis, daß Ovids 'Metamorphosen' selbst Metamorphose sind, sicher richtig und förderlich. Falsch wäre es jedoch, sich mit diesem Resultat zufriedenzugeben. Vielmehr kann nunmehr, nachdem unsere Sinne für dieses außerordentliche Werk empfänglich gemacht worden sind, die Bemühung um das angemessene 'Metamorphosen'-Verständnis erst eigentlich beginnen. Was die Interpretation in 150 Jahren nicht erreicht hat, kann sie in 15 Jahren nicht aufholen; die so plötzlich in ihrem ganzen Umfang erkannte Variabilität des Werkes *mußte* also die Interpreten zunächst einmal 'erschlagen'. Nunmehr aber gilt es, den Erkenntnisgewinn der letzten Jahre fruchtbar zu machen. Man wird in den 'Metamorphosen' erneut auf Entdeckungsreise gehen. Der Prozeß der Verständnisverfeinerung, der sich in den letzten Jahren in der Gesamtdeutung vollzogen hat, läßt sich vielleicht nunmehr auch auf einzelnes übertragen. Von daher mag dann manches, was materiell längst gesehen ist, in neuer Tönung erscheinen und auf die Gesamtsicht des Werkes zurückwirken.

## II

Eine der seit langem bekannten Eigentümlichkeiten des Gedichts ist sein Spielcharakter. Kaum ein Wortfeld in den modernen Sprachen dürfte bei der 'Metamorphosen'-Deutung so stark herangezogen worden sein wie das Wortfeld 'Spiel'. Erstaunlich ist dabei nur, wie undifferenziert die Angehörigen dieses Wortfelds auf

<sup>5</sup> O. Steen Due, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Kopenhagen 1974, 164.

<sup>6</sup> G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975, 98 f.

die 'Metamorphosen' angewendet werden. Bald ist das Gedicht ein 'Spiel', bald eine 'Spielerei', bald Ausdruck einer 'Verspieltheit', bald ist es 'spielerisch', bald 'spielend', bald 'gespielt', bald 'verspielt' usw. Dieser Tatbestand wiederholt sich in allen modernen Interpretationssprachen. Eine genauere Untersuchung darüber, welcher dieser verschiedenen Ausdrücke denn nun das Gedicht am ehesten charakterisiert, – und das bedeutet: eine genauere Untersuchung des Spielcharakters der 'Metamorphosen', steht m.W. bisher noch aus.

Das ist um so bedauerlicher, als kaum zu bezweifeln ist, daß mit dem Begriff 'Spiel' etwas sehr Wesentliches an den 'Metamorphosen' getroffen wird. Ovid spielt in der Tat auch in den 'Metamorphosen', so wie er in seiner Liebesdichtung spielt. Daß er selbst es so gesehen hat, zeigt seine zweimalige Selbstdefinition als *tenerorum lusor amorum* in seinem selbstgeschaffenen Grabepigramm (Tr. 3,3,73) und in seiner Selbstbiographie (Tr. 4,10,1), – denn daß er den Dichter der 'Metamorphosen', ebenso wie den der 'Fasten', von dieser umfassenden Selbstcharakterisierung ausgeschlossen wissen wollte, wird man nicht annehmen können.

Die Frage ist nur, welche Bedeutung Ovid mit dem Begriff 'Spiel' in der Anwendung auf sein eigenes Tun verbunden hat. Ginge es nach der modernen Ovidliteratur, dann müßte der Dichter eine sehr abschätzigste Auffassung von seinem eigenen Spielen gehabt haben. Denn wohin man auch schaut, fast überall wird 'Spiel' als negative Deutungskategorie verwendet. 'Spiel' ist gleichbedeutend mit kindischer, bestenfalls kindlicher Tändelei ohne Sinn und Ziel, mit Firlfanz, der eines wahren Mannes und Dichters unwürdig ist. Folglich implizierte 'Spiel' in der frühesten Phase der 'Metamorphosen'-Deutung – etwa bis zu Kraus und Fränkel – schon das Verdammungsurteil, und in den folgenden, neueren Phasen wird geflissentlich versucht, den Spielcharakter des Werks wenigstens als untergeordnetes Merkmal hinzustellen, um so das Gedicht 'aufwerten' zu können. Wie fest dieser negative Spielbegriff in der Metamorphosen-Deutung sitzt, zeigt sich bei Autoren, die von ihrem ganzen Ansatz her eigentlich gar keinen Anlaß hätten, den spielenden Ovid möglichst zuzudecken. So unterläuft z.B. Doblhofer bei der Paraphrase eines Highamschen Gedankens<sup>7</sup> folgender Lapsus: "Wie kommt es, daß Ovid als Dichter zu allen Zeiten die Bewunderung großer Dichter genoß? Er muß doch wohl mehr als ein *lusor* gewesen sein!"<sup>8</sup> Und in Ernst Zinns Gedächtnisrede auf Ovid, die 1958 zur 2000-Jahrfeier Ovids gehalten und 1968 im WdF-Band 'Ovid' abgedruckt wurde, heißt es: "Es wäre also ganz falsch, Ovids Dichtertum nur von der Seite des 'Spielerischen' her würdigen zu wollen; gerade die Spannung zwischen dem 'Spielerischen' und dem 'Enthusiastischen' macht das Eigene und Besondere der ovidischen Dichtung aus"<sup>9</sup>. Da wird also ein Gegensatz zwischen 'Spielerischem' und 'Enthusiastischem' aufgebaut. Und an anderer Stelle wird behauptet, weil Pathos und Ironie in Ovid untrennbar verschwistert gewesen seien, könne "das Spiel, der *lusus*, nur die eine Komponente dieses Naturells ausgemacht haben".

<sup>7</sup> T.F. Higham, Ovid: Some Aspects of his Character and Aims, in: CQ 48, 1934, 105-116 (deutsch in: WdF 'Ovid', 40-66).

<sup>8</sup> E. Doblhofer, Ovidius urbanus (s. oben Anm. 3), 66 f.

<sup>9</sup> E. Zinn, Worte zum Gedächtnis Ovids, gesprochen bei der Zweitausendjahrfeier am 5. Februar 1958 in Tübingen, in: WdF 'Ovid', 3-39 (hier 37 bzw. 32).

Dies alles wird gesagt, obwohl schon 1942 Walther Kraus in seinem RE-Artikel den entscheidenden Hinweis gegeben hatte<sup>10</sup>: Ovids Werk, sagt Kraus dort, "ist in einem weit höhern Grad, als das von aller Kunst gilt, Spiel", – und in Klammern folgt: "über Dichtung als Spiel s. J. Huizinga, *Homo ludens*, Amsterdam 1939, 192 ff." Folgen wir diesem Hinweis von Kraus, so finden wir bei Huizinga folgende Definition des Spiels:

"Es ist eine Handlung, die innerhalb gewisser Grenzen von Zeit, Raum und Sinn verläuft, in einer sichtbaren Ordnung, nach freiwillig angenommenen Regeln, außerhalb der Sphäre materieller Nützlichkeit oder Notwendigkeit. Die Stimmung des Spiels ist Entrücktheit und Begeisterung, und zwar entweder eine heilige oder eine lediglich festliche, je nachdem das Spiel Weihe oder Belustigung ist. Die Handlung wird von Gefühlen der Erhebung und Spannung begleitet und führt Fröhlichkeit und Entspannung mit sich." (rororo-Ausgabe, S. 129)

Begeisterung also als Spielelement, nicht, wie Zinn meinte, als Spielgegensatz. Und wer wüßte nicht auch aus eigener Erfahrung, daß wirkliches Spiel ohne Begeisterung, ohne Enthusiasmus gar nicht möglich ist, – vom Versteckspiel über das Tennis bis zum Schachspiel, vom Klavier- und Orgelspiel bis zum Theaterspiel, sei das Spiel auf den Brettern nun Komödie oder Tragödie.

Es scheint also durchaus verkehrt, 'Spiel' mit Oberflächlichkeit und Unernst gleichzusetzen, – und den *lusor* mit einer Art Playboy. – Als Josef Knecht in Hesses 'Glasperlenspiel' in Waldzell zum ersten Mal aus einem der Gebäude des *Vicus lusorum* "einen Mann kommen sah, in der Tracht der Glasperlenspieler", da "dachte er bei sich, daß dies nun einer der sagenhaften *lusores* sei, möglicherweise der *Magister Ludi* selbst. Mächtig spürte er den Zauber dieser Atmosphäre, alles schien hier alt, ehrwürdig, geheiligt, von Tradition beladen ..." (Suhrkamp-Taschenbuch, S. 90).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Jetzt S. 158 der Neubearbeitung im Wege-der-Forschung-Band 'Ovid'. Die wohl einzige Ovid-Arbeit, die im Spiel das entscheidende Charakteristikum der 'Metamorphosen' sieht, Bernbecks 'Beobachtungen' (E.J. Bernbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München 1967 [Zetemata 43], bes. Kap. V, S. 123-138), hat diesen Hinweis von Kraus nicht aufgegriffen – sehr zu ihrem Schaden, wie mir scheint, weil ihr Spielbegriff dadurch substanzlos bleibt: die 'Metamorphosen' werden als "manieristisches Werk" eingestuft, dessen "Originalität auf dem Gebiet des Formalen liegt" und das "weniger Ziele der religiösen und moralischen Erschütterung und Erziehung als der geistreichen Unterhaltung (verfolgt)" (138). Auch damit ist Ovid unterschätzt. Ein wirklich treffendes Urteil dürfte am ehesten auf der Grundlage einer Synthese zwischen den Ovidauffassungen von Bernbeck und Brooks Otis in der 2. Auflage seines Ovidbuches ('Ovid as an Epic Poet', [Cambridge 1966] London 21970) zu erwarten sein.

<sup>11</sup> Die gleiche 'ernste' Auffassung von 'Spiel' hatte Thomas Mann: s. O. Seidlin, *Stiluntersuchung an einem Thomas Mann-Satz*, in: *Die Werkinterpretation (Wege der Forschung, Band 36)*, hrsg. v. H. Enders, Darmstadt 1967, S. 348: "Das Spiel, die Anspielung, die geheimnisvolle Assoziation allein lassen uns, so versichert der alte Thomas Mann in seinem *Josephsroman*, an die Tiefen der menschlichen Existenz rühren". – Tiefere Begründung erfährt dieser Spielbegriff etwa bei H.G. Gadamer ('Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation', in: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 41975) oder bei L. Wittgenstein (sein 'Sprachspiel'; vgl. z.B. 'Philosophische Untersuchungen I 7': "Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das 'Sprachspiel' nennen", und die erhellende Ballspielmetapher in I 83). – Diese Hinweise verdanke ich E. Doblhofer, der mit seinem Aufsatz 'Ovids Spiel mit Zweifel und Verzweiflung' (diese Zeitschrift 4, 1978, 121-141) für ein Verständnis des Dichters und Menschen Ovid, wie es in den Grundzügen auch mir vorschwebt, wesentliche Vorarbeit leistet.

Spiel und Tradition gehören bei Hesse zusammen. Das Glasperlenspiel ist nach seiner Definition (126) "eine universale Sprache und Methode, um alle geistigen und künstlerischen Werte und Begriffe auszudrücken und auf ein gemeinsames Maß zu bringen", — es ist also ein Spiel mit sämtlichen überlieferten Wissens- und Bildungsinhalten, ein Spiel mit der Tradition. Gespielt wird es "aus der Freude am Erfinden, Konstruieren und Kombinieren" (127), es ist also eine durchaus schöpferische Tätigkeit, die aus der Kombination des Tradierten Neuartiges hervorbringt.

Es scheint, daß von dem Spielbegriff her, wie er hier beschrieben wird, neues Licht auch auf Ovids 'Metamorphosen' fallen könnte. Dies soll im Folgenden an zwei konkreten Fällen überprüft werden.

Tradition umfaßt Hunderte von Einzelementen. Wir greifen *zwei* davon heraus: (1) die Form — und (2) bestimmte literarische Gestaltungen des Stoffes. Beide Faktoren sind Ovid vorgegeben. Unsere Frage ist nun: wie spielt er mit ihnen? Ziellos-tänzelnd oder zielbewußt-schöpferisch? Und zum Schluß wollen wir dann noch fragen: welchen Sinn hat sein Spiel?

### III

Die literarische Form, in der sich Ovids 'Metamorphosen' realisieren, ist das hexametrische Epos. Diese Literaturform hatte, als Ovid die Metamorphosen zu dichten begann, bereits eine tausendjährige Geschichte hinter sich. Im Laufe dieser Geschichte hatte das Epos, indem es immer wieder neue Themenbereiche an sich zog, eine Reihe verschiedenartiger Strukturtypen entwickelt. Das homerische Heldenepos war zu Ovids Zeit nur noch einer dieser Strukturtypen. Daneben waren ganz anders strukturierte Typen getreten: Das Katalog-Epos (vertreten etwa durch Hesiods *Ehoien*), das praktische oder spekulative Lehr-Epos (vertreten durch Hesiods *Erga kai Hemerai* bzw. die philosophischen Lehrgedichte des Parmenides, Empedokles, Lukrez), das historische Epos in seinen verschiedenen Varianten (vertreten etwa durch Choirilos von Samos, Rhianos von Bene, Naevius, Ennius, partiell auch durch Vergils *Aeneis*), schließlich jener Typ, den man das wissenschaftliche (oder pseudowissenschaftliche) Epos nennen kann, vertreten etwa durch Arats Darstellung der Astronomie und Nikanders Versifizierung der Giftkunde und anderer Wissensgebiete. Von der Aufzählung weiterer Typen wollen wir in unserem Zusammenhang absehen.

Ovid sah diese Typenvielfalt vor sich. Er konnte sich für einen der tradierten Typen entscheiden, er konnte auch alle als unbrauchbar verwerfen. In jedem Falle aber mußte er sich irgendwie in diese Tradition einordnen. Dies hat er im Proömium getan.

Das Epenproömium ist traditionsgemäß die Programmerklärung des Epikers. In ihm offenbart sich zweierlei: erstens der epische Strukturtyp, dem der Autor folgen will, zweitens die spezielle Werkintention des Autors. Diese beiden Informationen werden dem Leser jedoch nicht explizit gegeben, sondern implizit, und zwar eingehüllt in die beiden Grundbestandteile, die jedes Epenproömium enthält: die Thema-Angabe und die Inspirationsbitte. Ovids 'Metamorphosen'-Proömium macht keine Ausnahme. Die vieldiskutierten vier Verse lauten:

*In nova fert animus mutatas dicere formas  
 corpora: di, coeptis — nam vos mutastis et illas<sup>12</sup> —  
 adspirate meis primaque ab origine mundi  
 ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*

Die vorhin genannten beiden Grundbestandteile des Proömiums sind deutlich: im ersten Vers — und mit Enjambement hinübergreifend in den zweiten — die Thema-Angabe, — dann vom Vokativ *di* an, das Formelement 'Inspirationsbitte'.

Die Thema-Angabe besteht — entsprechend der Tradition — aus einem Verb des Sagens und seinem Objekt. Das Verb des Sagens lautet in unserem Falle *dicere*, erweitert durch das davorgesetzte *fert animus*, — das Objekt lautet *formas*, zweimal erweitert, erstens durch das Partizip *mutatas*, zweitens durch die logisch erforderliche Ergänzung des Begriffs *mutare* in Form der Resultat-Angabe *in nova corpora*. Rein begrifflich formuliert lautet also die Thema-Angabe: 'Ich beabsichtige, Formen zu nennen, die in neue Körper verwandelt worden sind'.

In den beiden explizierten Bestandteilen eines Epenproömiums offenbaren sich, wie gesagt, Strukturtyp und Intention des gegebenen Werkes. Demnach muß sich auch aus dieser Thema-Angabe schon ein Hinweis auf den Strukturtyp der 'Metamorphosen' entnehmen lassen. Dies ist natürlich nur auf dem Wege des Vergleichs mit anderen epischen Thema-Angaben möglich. Wir ziehen daher eine Reihe von Epenproömien heran, die auch Ovid vorlagen, und versuchen, die strukturellen Übereinstimmungen mit Ovids Thema-Angabe auszumachen.

### 1. *Ilias*

Μῆνῳ ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ ἄχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,  
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν  
 ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσῳ  
 οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή,  
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε  
 Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

### 2. *Odyssee*

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
 πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·  
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,  
 πολλὰ δ' ὄ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα δν κατὰ θυμόν,  
 ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.  
 ἄλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·  
 αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,  
 νήπιοι, οἳ κατὰ βούς Ὑπερίωνος Ἥελίοιο  
 ἦσθιων· αὐτὰρ ὃ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.  
 τῶν ἀμῶθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῶν.

<sup>12</sup> Die Diskussion über den 'ursprünglichen' Wortlaut (und Umfang) der Parenthese kann hier außer Betracht bleiben. Die teilweise abenteuerlichen Änderungsvorschläge haben die Qua-

3. *Hesiod, Theogonie*

Χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν αὐοῖήν·  
 κλειέετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων,  
 οἳ Γῆς ἐξεγένοντο καὶ Οὐρανοῦ ἄστερόεντος,  
 Νυκτός τε δυοφερῆς, οὗς θ' ἄλμυρός ἔτρεφε Πόντος,  
 εἶπατε δ' ὡς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γέγοντο  
 καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος, οἴδματι θυίων,  
 ἄστρα τε λαμπετόωντα καὶ οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεν.  
 οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο θεοὶ δωτηῆρες ἑάων,  
 ὡς τ' ἄφενος δάσσαντο καὶ ὡς τιμὰς διέλοντο  
 ἠδὲ καὶ ὡς τὰ πρῶτα πολύπτυχον ἔσχον Ὀλυμπον.  
 ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι  
 ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ' ὅτι πρῶτον γένητ' αὐτῶν.

4. *Apollonios Rhodios, Argonautika*

Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν  
 μῆσομαι, οἳ Πόντιοι κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας  
 Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελίαο  
 χρύσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἀργῶ.

5. *Arat, Phainomena*

ΕΚ Διὸς ἀρχώμεσθα. τὸν οὐδέποτ', ἄνδρες, ἐώμεν  
 ἄρρητον· μεστὰὶ δὲ Διὸς πᾶσαι μὲν ἀγνυαί,  
 πᾶσαι δ' ἀνθρώπων ἀγοραί, μεστή δὲ θάλασσα  
 καὶ λιμένες· πάντη δὲ Διὸς κεχρήμεθα πάντες.  
 τοῦ γὰρ καὶ γένος εἰμέν· ὃ δ' ἥπιος ἀνθρώποισι  
 δεξιὰ σημαίνει, λαοὺς δ' ἐπὶ ἔργον ἐγειρεῖ  
 μμηθίσκων βίοτιοι, λέγει δ' ὅτε βῶλος ἀρίστη  
 βοοσί τε καὶ μακέλησι, λέγει δ' ὅτε δεξιαὶ ὤραι  
 καὶ φυτὰ γυρῶσαι καὶ σπέρματα πάντα βαλέσθαι.  
 αὐτὸς γὰρ τὰ γε σήματ' ἐν οὐρανῶι ἐστήριξεν  
 ἄστρα διακρίνας, ἐσκέψατο δ', εἰς ἐνιαυτόν  
 ἀστέρες οἳ κε μάλιστα τετυγμένα σημαίνουεν  
 ἀνδράσω Ὠράων, ὄφρ' ἔμπεδα πάντα φύωνται.  
 τῶι μω αἰεὶ πρῶτόν τε καὶ ὕστατον ἰλάσκονται.  
 χαῖρε, πάτερ, μέγα θαῦμα, μέγ' ἀνθρώποισιν ὄνειαρ,  
 αὐτὸς καὶ προτέρη γενεῆ. χαίροιτε δέ, Μοῦσαι,  
 μειλίχαι, μάλα πᾶσαι. ἐμοί γε μὲν, ἀστέρας εἰπεῖν  
 ἦ θέμις, εὐχομένωι τεκμήρατε πᾶσαν αὐοῖήν.

lität der oben abgedruckten überlieferten Fassung erst eigentlich erkennen lassen. Die Funktion des umstrittenen *et* besteht m.E. darin, aus dem Hinweis auf die damalige (*illas*) Verwandlungstätigkeit der Götter in der Realität des Mythos die Forderung nach Wiederholung dieser Verwandlungstätigkeit in der Fiktivität des Epos abzuleiten; logisch gesehen könnte das 'et' statt vor 'illas' ebensogut vor 'meis' stehen. Sinn: Götter, ihr habt damals dort verwandelt, so verwandelt denn jetzt mit mir zusammen auch hier!

6. *Nikander, Theriaka*

Ρεῖά κέ τοι μορφάς τε σῖνη τ' ὀλοφώια θηρῶν  
 ἀπροιδῆ τυψαντα λύσω θ' ἑτεραλκέα κήδευσ,  
 φίλ' Ἐρμησιάναξ, πολέων κυδίωτατε παῶν,  
 ἔμπεδα φωνήσαμι· σέ δ' ἄν πολύεργος ἄροτρεὺς  
 βουκαῖός τ' ἀλέγοι καὶ ὄροιτύπος, εὔτε καθ' ὕλην  
 ἦ καὶ ἄροτρεῦοντι βάλλη ἐπι λοιγὸν ὀδόντα,  
 τοῖα περιφρασθέντος ἀλεξητήρια νούσων.

7. *Nikander, Alexipharmaka*

Εἰ καὶ μὴ σύγκλησα κατ' Ἀσιδα τείχεα δῆμοι  
 τῦρσεω ἐστήσαντο, τέων ἀνεδέγμεθα βλάστας,  
 Πρωταγόρη, δολιχὸς δὲ διάπρωθι χῶρος ἐέργει,  
 ρεῖά κέ τοι ποσίεσσω ἀλέξια φαρμακοέσσαις  
 αὐδήσαμι' ἅ τε φῶτας ἐνιχρμφθέντα δαμάζει.

8. *Vergil, Aeneis*

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris  
 Italiam fato profugus Laviniaque venit  
 litora, multum ille et terris iactatus et alto  
 vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram  
 multa quoque et bello passus, dum conderet urbem  
 inferretque deos Latio, genus unde Latinum  
 Albanique patres atque altae moenia Romae.*

Musa, mihi causas memora, quo numine laesos  
 quidve dolens regina deum tot volvere casus...

Die Proömien sind absichtlich nicht typologisch, sondern chronologisch angeordnet, so daß zunächst der Eindruck eines überwältigenden Variantenreichtums entsteht. Sehr schnell wird aber deutlich, daß sich die Varianten auf zwei Grundtypen zurückführen lassen.

Der eine Grundtyp wird repräsentiert durch Ilias, Odyssee, Argonautika und Aeneis, der andere durch sämtliche übrigen Proömien. Der Unterschied zwischen den beiden Typen besteht darin, daß in der Kombination 'Verb des Sagens + Objekt' beim ersten Typ das Objekt eine Person, und zwar ein Heros, ist, beim zweiten Typ dagegen eine Sache. In der Odyssee ist das Objekt der *ἀνὴρ πολύτροπος*, *ὃς μάλα πολλὰ πλάγχθη*, also Odysseus, — in der Ilias ist das Objekt die *μηῆς Ἀχιλλῆος*, das heißt allgemeiner: Achill, gesehen unter einem bestimmten Teilaspekt, seinem Groll, — bei Apollonios bilden das Objekt die *κλέα φωτῶν*, *οἱ κατὰ στόμα Πόντωιο ἤλασαν Ἀργῶ*, das heißt: Die Argonauten, — und bei Vergil ist das eigentliche Objekt, wie der erläuternde Relativsatz nach *virumque* zeigt, natürlich nicht *arma*, sondern der *vir*, *qui primus ab oris Troiae in Italiam profugit*, also Aeneas (die Verschränkung von *virum* mit *arma* bildet ja nur programmatisch die im Werk vollzogene Verschränkung der Odyssee mit der Ilias sprachlich nach).

Bei den Epen des zweiten Typs dagegen steht an der strukturell entsprechenden Stelle jeweils ein Sachbegriff: bei Arat *ἀστέρων*, die 'Sterne', bei Nikander in den *Theriaka* *μορφάς τε σῶη τε θηρῶν* sowie *λύσων κήδεων*, also 'Arten und Bisse von Tieren' sowie 'Heilung vom Leiden', und in den *Alexipharmaka* sind die *ἀλέξια* das Objekt, also 'Gegenmittel', – nämlich gegen giftige Säfte. Bei Hesiod in der *Theogonie* ist die Thema-Angabe länger: entscheidend ist aber auch hier, daß die Thema-Angabe (in mehreren Teilen) nicht Personen, sondern Vorgänge nennt: erstens<sup>13</sup> *ὡς τὰ πρῶτα ... γέγοντο*, also die erste *Entstehung* des Kosmos und der Götter, zweitens *γένος αἰὲν ἔόντων*, also das *Geschlecht* der immerseienden Götter – durch den Relativsatz aufgespalten in verschiedene Unterarten von Göttern –, und drittens *οἱ ἐκ τῶν ἐγένοντο θεοὶ* und *ὡς ἄφρονος δάσσατο κτλ.*, also die *Geburt* der olympischen Götter und ihre Aktionen. Bei Hesiod haben wir also eine Sachthemen-Aufzählung in additiver Struktur, etwa so: 'Musen, erzählet, wie dies entstand und das, und dann das und wieder das, und dann erzählt noch, wie daraus das entstand, und dann, was daraus wiederum entstand, und was mit dem Entstandenen geschah' ... usw.

Worin besteht der Unterschied zwischen den Thema-Angaben der beiden Strukturtypen? Die Thema-Angaben des ersten Typs kündigen jeweils eine zusammenhängende, erzählbare Geschichte an, eine Geschichte aus dem Leben einer zentralen Heldengestalt: Achill, Odysseus, Argonauten, Aeneas. Die Thema-Angaben des zweiten Typs dagegen kündigen die Darlegung eines bestimmten Sachzusammenhangs an: Astronomie, Iologie, Kosmologie, Theologie.

Die Epen des ersten Typs lassen sich demnach als narrative Heldenepen bezeichnen, die des zweiten Typs als explizierende Sachepen.

Die Heldenepen erzählen eine Geschichte, die sich ein Mal ereignet hat, die Sachepen legen systematisch einen Sachzusammenhang dar, der auf Grund seiner so und nicht anders beschaffenen Kausalstruktur im wesentlichen zeitlos gültig ist. Die Heldenepen sind also diachronisch strukturiert, die Sachepen sind, indem sie eine gegebene Sache systematisch nach allen Richtungen hin ausschreiten, synchronisch strukturiert.

Vor diesen Hintergrund stellen wir nun das 'Metamorphosen'-Proömium Ovids: Objekt der Thema-Angabe ist hier *formas*, also nicht eine Person, sondern eine Vielheit von 'Formen'. Bei Hesiod steht an der strukturell entsprechenden Stelle *γένος*, bei Arat *ἀστέρων*, bei Nikander *μορφάς τε σῶη τε* bzw. *ἀλέξια*, d.h. entweder ein Kollektivum (*γένος*) oder ein Plural eines Sachbegriffs.

Auch bei Ovid erscheint mit *formas* der Plural eines Sachbegriffs: Ovids Thema-Angabe stimmt also mit den Thema-Angaben der Sachepen zusammen: Mit *formas* kündigen die 'Metamorphosen' als ihr Thema keine einheitliche Heldengeschichte an, sondern eine Vielheit von Einzelfänomenen. Danach können wir unsere erste Folgerung ziehen: Ovids 'Metamorphosen' stehen in der Tradition des Sachepos.

Was für eine Sache Ovid explizieren will, ergibt sich aus den *Ergänzungen* zum Objekt *formas*: Verwandlungen, – und zwar, wie die folgende Inspirationsbitte mit ihrer Hinwendung an die ursprünglichen Urheber dieser Verwandlungen – die Götter – zeigt: mythologische Verwandlungen. Die Sache, die Ovid behandeln

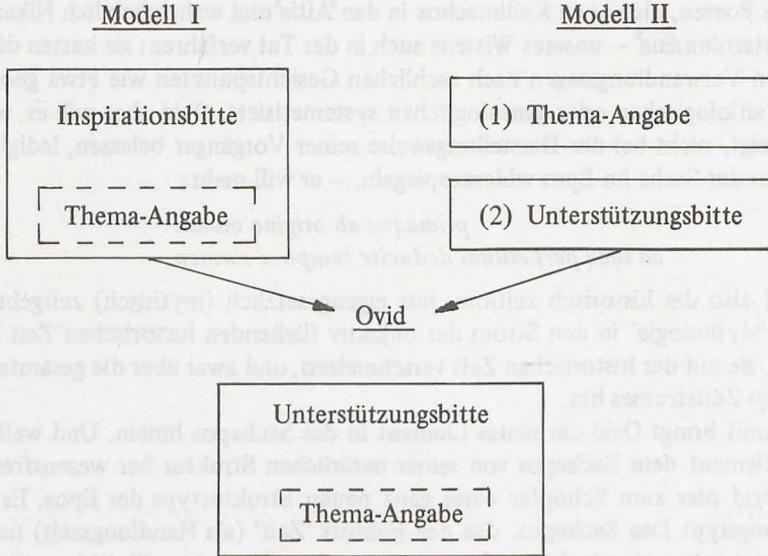
<sup>13</sup> Die Verfolgung der Überlieferung scheint mir nicht ursprünglich zu sein.

will, ist also im weiteren Sinne die Mythologie.

Danach sieht es so aus, als wolle Ovid sein Werk als mythologisches Sachepos definieren: So wie andere die Kosmologie, die Astronomie oder die Giftkunde systematisch dargestellt haben, so würde er nun einen Teilbereich der Mythologie systematisch darstellen wollen. – Verhielte es sich so, dann allerdings wäre die vorausgeschickte Rede vom schöpferisch spielenden Ovid nur eine leere Spekulation. Ovid wäre dann in der Tat der einfallslöse Imitator, als der er in der frühesten Phase der Forschung erschien. – Es ist natürlich nicht so. Ovid führt nämlich die Thema-Angabe weiter. Bereits die Art, wie er das tut, ist kombinierendes Spiel: Er schiebt die Fortführung seiner Thema-Angabe in das Strukturelement 'Inspirationsbitte' ein: er sagt – und bei dieser Formulierung spielt er nebenbei noch mit einer von Vergil im Georgica-Proömium (I 40) benutzten Seefahrtsmetapher –, er sagt: 'Götter, blast meinem Unternehmen günstigen Fahrtwind zu und führt mein Gedicht vom Urbeginn der Welt (~ vom hohen Meer) kontinuierlich hinunter in (den Hafen) meine(r) eigene(n) Zeit'.<sup>14</sup> Er bittet also für die Entfaltung seines Themas um die lenkende Hilfe der Götter. Das ist schon formal eine neuartige Kombination zweier Traditionsmodelle, nämlich der frühepischen *Verschmelzung* von

<sup>14</sup> Vergil hatte gesagt: (Georg. I 21) *dique deaeque omnes ... / (22) tuque adeo ... / (23) ... Caesar / (14 Verse) / (40) da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis* – Ovid sagt: *di, coeptis ... / adspirate* meis: Ovid zieht also die zweigliedrige Bitte Vergils (da ... *cursum* – *adnue*) in ein Glied zusammen, indem er für das vergilische '*adnue*' ein '*adspirate*' setzt und '*coeptis*' als Objekt beläßt; die maritime Metapher wird so aus dem Nomen (*cursum*) in das Verb (*adspirate*) verlegt, und dieses eine Verb vereinigt nun in sich die vier vergilischen Wörter 'da *facilem cursum*' und '*adnue*'. Durch diese Abbrüviatur gewinnt Ovid den Raum, das zweite Glied der Bitte, das bei Vergil (*adnue*) nur eine weiterführende Konkretisierung des ersten war, mit einem neuen, speziellen Bitt-Inhalt zu füllen (*deducite carmen*), ohne aber dabei formal den Bereich der maritimen Metaphorik zu verlassen. – Daß solche Sprachspiele vom Lesepublikum der augusteischen Spätzeit verstanden und goutiert wurden – zumal an so exponierten Stellen wie den Werkanfängen –, bedarf wohl keines Beweises. Bedeutete '*deducere carmen*' hier, wie W. Eisenhut ('Properz', WdF-Band 237, Darmstadt 1975, S. 246) unterstellt, gemäß seiner reinen Lexikonbedeutung lediglich 'ein Gedicht, Lied fortführen von einer bestimmten Zeit bis zu einer anderen', dann hätte es nicht die Pointierung, die wir bei Ovid – wie die neueste Literatur allenthalben erwiesen hat – nun einmal generell als Interpretationsgrundsatz voranzusetzen haben. – Der Bedeutungsansatz Kisters (unten S. 195) für *deducere* an dieser Stelle: "aufteilend, reduzierend zum Liedgewebe verspinnen" im Sinne des *deducere in actus*" findet im Ovidtext keine Stütze: Abgesehen davon, daß *carmen* nicht effizientes Objekt ist ("zum Liedgewebe"), sondern affiziertes, daß also im *deducere* das Lied nicht entsteht, sondern mit ihm etwas geschieht, schließt das Attribut *perpetuum*, insofern es gerade das Kontinuierlichsein des Liedes als dessen neuartige Qualität hervorhebt, jeden Gedanken an eine 'Aufteilung' rigoros aus. *Deducere a ... ad* wird durch die Betonung des Anfangs- und Endpunktes als Bewegungsverb in der proprie-Bedeutung ausgewiesen; konkretisiert wird die gemeinte Bewegung durch *adspirate*, das das Bild eines vorwärtsgeblasenen Segelschiffes, das schließlich in den Hafen einläuft, aufscheinen läßt (damit entspricht *deducere* dem griech. *κατάγειν*, s. Georges s.v. II 1 f β). Wie sich *deducere* Ov. Met. I 4 in Kisters Deutung "als Schlüssel zum Verständnis des *deducere* bei Statius" (sc. Achill. I 7) "erweisen" kann, sehe ich nicht. Bei Statius scheint mir vielmehr dieselbe Vorstellung vorzuliegen wie bei Ovid in der hier vertretenen Deutung des *deducere*: so wie Ovid die Mythologie von Anbeginn bis Ende behandeln will, so Statius das Leben des Achill (*per omnem ... beroa*); zu der sehr einleuchtenden Statius-Interpretation im ganzen, die Koster vorlegt (Statius als Fortführer des *Callimachus Romanus* Ovid), würde die Anspielung des einen Proömiums auf das andere (*sic amor est sicut fert animus aufzugreifen*) in der hier vertretenen *deducere*-Deutung vorzüglich passen; die komplizierte Philologen-Kombination, die Koster unten S. 196 in Statius' *deducere* hineinlegen möchte, würde kaum ein Statius-Leser ohne Dichter-Konkordanzen begriffen haben, die Anspielung auf Ovids 'Metamorphosen'-Proömium sicher.

Thema-Angabe und *Inspirationsbitte*, wie sie in Ilias und Odyssee vorliegt (dort soll die *Gottheit* die Thema-Explication vollziehen: Πῆνυ ἀειδε, θεά | Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα), und der nachhomerischen *Trennung* von Thema-Angabe und *Unterstützungsbitte*: hier will der *Dichter* die Thema-Explication selbst vollziehen, – die *Gottheit*, die erst anschließend angerufen wird, soll lediglich beistehen<sup>15</sup>, – also graphisch:



Dieses formale Kombinationsspiel ist jedoch nur sprachlicher Ausdruck einer inhaltlichen Kombination. Die in die Unterstützungsbitte eingeschobene Ergänzung der Thema-Angabe lautet nämlich: *prima ab origine mundi ad mea tempora (deducite carmen, und zwar) perpetuum*. Damit ist angekündigt, daß Ovid sein Thema diachronisch entfalten will, und zwar nicht selektiv, nur über eine kurze Zeitstrecke hinweg, sondern universell, über die gesamte Zeitstrecke vom Anbeginn der Welt an hinweg. – Was bedeutet das?

Wir hatten gesehen, daß Ovid zunächst, in V. 1, ein Sachepos ankündigt. Die Struktur von Sachepen wird notwendig bestimmt von der Struktur der Sache, die in ihnen dargestellt ist. Die Struktur der Sache wiederum wird bestimmt durch sachimmanente Kausalzusammenhänge. Solche Kausalzusammenhänge sind zeitlos gültig. Die sachimmanenten Kausalzusammenhänge des Ackerbaus etwa sind prinzipiell dieselben im 7. Jahrhundert vor Chr. wie im 1. Jahrhundert vor Chr. oder im 20. Jahrhundert nach Chr. Es sind die wesensmäßig unveränderlichen kausalen Beziehungen zwischen Klima, Wetter, Bodenbeschaffenheit, Ertrag usw. Es gibt natürlich empirische Erkenntnisgewinne, aber worauf diese sich beziehen, das *sind* eben die unveränderlichen sachimmanenten Kausalzusammenhänge. Aus dieser Eigenart der Sachstruktur, zeitlos gültig zu sein, erklärt sich die Eigenart der vorovidischen

<sup>15</sup> Näheres zur Struktur der Epenproömien: J. Latacz, Zum Musen-Fragment des Naevius, in: WüJbb N.F. 2, 1976, 131-133.

Sachepen, grundsätzlich zeitlose Epen zu sein, also die Sache als eigengesetzlichen Kausalkomplex außerhalb der objektiven historischen Zeit darzustellen.

Dagegen halten wir Ovid. Auch er will eine Sache darstellen, die Mythologie, genauer: ein Teilgebiet der Mythologie, nämlich den Komplex 'mythologische Verwandlungssagen'. Was sich für die Darstellung dieser Sache von der literarischen Tradition her anbot, war also die zeitlose Systematisierung; und so waren Ovids Vorgänger – die Prosaiker, also die Verfasser mythologischer Handbücher, ebenso wie die Poeten, also etwa Kallimachos in den 'Aitia' und wahrscheinlich Nikander in den 'Heteroioumena' – unseres Wissens auch in der Tat verfahren: sie hatten die überlieferten Verwandlungssagen nach sachlichen Gesichtspunkten wie etwa geographischen, aitiologischen oder genealogischen systematisiert. Ovid aber will es, wie sich jetzt zeigt, nicht bei der Darstellungsweise seiner Vorgänger belassen, lediglich die Struktur der Sache im Epos widerzuspiegeln, – er will mehr:

*primaque ab origine mundi  
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

Er will also die historisch zeitlose, nur eigengesetzlich (mythisch) zeitgebundene Sache 'Mythologie' in den Strom der objektiv fließenden historischen Zeit hineinstellen, sie mit der historischen Zeit verschmelzen, und zwar über die gesamte Strecke dieses Zeitstromes hin.

Damit bringt Ovid ein neues Element in das Sachepos hinein. Und weil dieses neue Element dem Sachepos von seiner natürlichen Struktur her wesensfremd ist, wird Ovid hier zum Schöpfer eines ganz neuen Strukturtyps des Epos. Es ist ein Kreuzungstyp: Das Sachepos, das des Faktors 'Zeit' (als Handlungszeit) nicht bedarf, wird gekreuzt mit dem Heldenepos, bei dem der Faktor 'Zeit' konstitutiv ist. Die vorhin aufgewiesene Kombination der *Thema-Angaben* des homerischen Heldenepos auf der einen und des nachhomerischen Sachepos auf der anderen Seite bildet also tatsächlich nur die strukturelle Kombination der beiden *Epentypen* sprachlich ab.

Dies ist nun schon an sich eine schöpferische Neuerung, die Ovid einen Ehrenplatz unter den Hesseschen *lusores* sichern würde. Ovid tut aber noch mehr, und hier zeigt sich die Spielhaltung, aus der heraus all dieses Kombinieren von Traditionselementen erfolgt, noch klarer. Ovid weist nämlich nun auch noch ausdrücklich selbst auf seine Neuerung hin, dies aber nicht etwa mit unverhüllten klaren Worten, sozusagen auf der Kommunikationsebene der gebildeten Alltagsrede, sondern durch eine unerhört feine und hintergründige literarische Anspielung. Ich meine das in der Forschung hundertfach hin und hergewendete *perpetuum*. Daß dieses *perpetuum* ein Kallimachoszitat aus dem Aitien-Prolog ist und daß damit des Kallimachos Absage an ein *ἄεσμα διηνεκές*, eine Absage also an ein kontinuierliches *carmen*, dem Leser in Erinnerung gerufen werden soll, – das ist längst gesehen. Allerdings hat man das Zitat in der Regel als Ausdruck programmatischer Gegnerschaft gegen Kallimachos verstanden: Kallimachos wollte kein kontinuierliches *Langepos*, Ovid will eines. Ovid also der römische Antikallimachos. So lesen wir es etwa bei Herter<sup>16</sup>

<sup>16</sup> H. Herter, Ovids Kunstprinzip in den Metamorphosen, in: (AJPh 69, 1948) WdF 'Ovid' 340-361 (hier 357 f.).

und bei v. Albrecht<sup>17</sup>. Kann aber Ovid das wirklich meinen? Kann er wirklich in prinzipieller Gegnerschaft zu Kallimachos ankündigen wollen, daß er, wie Herter es deutet, wieder "die Bahn Homers beschreiten" werde? Man braucht nur zu fragen, welchen Grundtyp des Epos die 'Metamorphosen' denn repräsentieren, um zu erkennen, daß Ovid das nicht meinen kann. Die 'Metamorphosen' sind ja gerade nicht eines von den Epen, die Kallimachos ablehnt, ein Epos auf Vorzeit-Heroen oder auf königliche Majestäten. Sie sind genauso auf eine Vielheit von Einzelphänomenen konzentriert wie Kallimachos' 'Aitia'. Insoweit ist also Ovid durchaus nicht Homeriker und Antikallimacheer, sondern Kallimacheer.

Das Zitat muß also einen anderen Sinn haben. Welchen, — das geht aus der *Position* des Zitats innerhalb des Metamorphosen-Proömiums hervor: Das Zitat ist nicht irgendwo im ovidischen 'Metamorphosen-Proömium untergebracht, sondern es ist genau in den Satz eingeschoben, der das Neue der ovidischen Konzeption ausdrückt: die Verschmelzung, die Amalgamierung der dargestellten Sache mit der historischen Zeit. Wenn das Kallimachoszitat gerade hier eingefügt wird, dann kann das nur bedeuten, daß Ovid das, was Kallimachos für unmöglich gehalten hatte, für dennoch möglich erklären will, sofern es im Rahmen der von Ovid erfundenen Neuerung geschieht. Konkret gesprochen: Ovid will sagen: das *perpetuum carmen* ist im Rahmen der kallimacheischen Sachgedichtkonzeption in der Tat nicht möglich, — aber im Rahmen meiner Sachgedichtkonzeption ist es möglich. Das Zitat polemisiert also gegen Kallimachos nicht mit dem Ziel der Falsifizierung des kallimacheischen Weges als solchen, sondern mit dem Ziel der Übertrumpfung des Kallimachos. Ovid will nicht der römische Antikallimachos sein, sondern der römische Überkallimachos. Und er glaubte das dadurch sein zu können, daß er der Sachgedichtkonzeption des Kallimachos und aller seiner Nachfolger das neue Element des Historischen hinzufügte. In dem Moment nämlich, in dem eine Sache mit dem Strom der historischen Zeit verbunden wird — also nicht als eigengesetzlicher, geschichtsunabhängiger Sachzusammenhang abgehandelt wird —, in diesem Moment kann die Darstellung dieser Sache in der Tat die Eigenschaft des Fließenden, Ununterbrochenen, Kontinuierlichen bekommen, — die Sache steht ja nun nicht mehr neben der Historie, sondern in der Historie, sie steht nicht mehr an irgendeinem beliebigen Ort des Flußufers, sondern sie ist Teil des Flusses, sie fließt mit dem Fluß dahin. Und da der Fluß kontinuierlich ist, ist auch die Sache und damit die Darstellung der Sache kontinuierlich: das *carmen* wird ein *perpetuum carmen*.

Hesse definierte das Spielen als "Feude am Erfinden, Konstruieren und Kombinieren". Eben diese Kombinationsfreude sehen wir im Proömium der 'Metamorphosen' am Werke. Traditionselemente der verschiedensten Ebenen werden mit souveräner Kennerschaft zu einem literarischen Programm kombiniert, das neu klingt und Neues ankündigt.

Und diese Ankündigung macht nun Ovid im Werk selbst wahr. Eine detaillierte Strukturanalyse würde zeigen, wie phantasievoll die neuartige Werkqualität, die Ovid im Proömium als das Charakteristische seines Gedichts deklariert, nämlich die

<sup>17</sup> M. v. Albrecht, Zum Metamorphosenprooem Ovids, in: RhM 104, 1961, 278, sowie in seiner ergänzten Neuauflage des Metamorphosenkommentars von Haupt-Ehwald, Zürich/Dublin 101966, zur Stelle.

zeitliche Kontinuität, in den 'Metamorphosen' verwirklicht ist. Es würde sich herausstellen, daß die Aufeinanderfolge der Einzelgeschichten nicht Beliebigkeitscharakter hat, sondern daß sie gesteuert wird von zwei Prinzipien, einem kompositionellen und einem chronologischen, und daß Ovid aus der Fülle der tradierten Verwandlungssagen stets solche aussucht, die im Schnittpunkt dieser beiden Prinzipien stehen – oder doch ganz nahe daran. Es würde deutlich werden, daß die Einzelgeschichten auf diese Weise gewissermaßen zu einzelnen Häusern zusammengefügt werden – jedes in sich planvoll gebaut, nicht irgendwie zusammengestückt mit spontanen Anbauten und Erweiterungen – und wie dann diese einzelnen Häuser ihrerseits wieder durch vielfältige thematische und chronologische Verklammerungen zu einem gewaltigen Gebäudekomplex konstruiert werden, zu einer architektonischen Einheit, die nicht etwa als statische Einheit vorgeführt wird, wie sie immer schon bestand und nun etwa von Ovid nur abgebildet würde, sondern die vor unseren Augen, als Neubau sozusagen, dynamisch errichtet wird, in einem fortlaufenden, kontinuierlichen Bauprozeß, so daß der Zeitfluß, der ja das Neue der ovidischen Konzeption bildet, stets spürbar bleibt. Als Ergebnis der Analyse würde klar werden, daß Ovid in der Tat, wie er ankündigt, nicht eine Kollektion von Einzelgeschichten geschaffen hat, kein Kollektionsgedicht also, sondern daß er unter freikombinierender und z.T. auch frei erfindender Verwendung des tradierten mythologischen Baumaterials und unter Anlegung der perpetuum-Idee als architektonischen Leitgedankens eine Art *aedificium perpetuum* geschaffen hat – eine gewaltige Palastanlage, die auf den Beschauer schon von außen imponierend wirkt, aber nicht sofort faßbar. Ist der Beschauer dann erst einmal durch den Vorhof eingetreten, so wird er von Halle zu Halle geleitet, von Saal zu Saal, von Zimmer zu Zimmer, über viele verwinkelte Gänge und durch viele kleine Kämmerlein, über Treppen und Söller und Erker, – bis er nicht mehr recht weiß, wo er sich befindet, – zumal an den Wänden überall auch noch Gemälde und Gobelins hängen, die betrachtet werden wollen, und schließlich noch zahlreiche Fenster und Veranden zum Ausblick nach außen in den kunstvoll angelegten Park verlocken.

Das große Spiel nachzuspielen, in dem Ovid dieses architektonische Gebilde schuf, das er im Epilog mit Recht als ganz neuartige und darum unvergängliche Schöpfung empfunden hat, -- dieses große Bauspiel im einzelnen nachzuspielen, müssen wir uns hier versagen. Versagen müssen wir es uns auch, Ovids Spiel mit dem *Stoff* zu zeigen, also nicht – wie bisher geschehen – die Art, wie die überlieferten *Form*-Elemente neu komponiert, und das heißt: wie die Bausteine zusammengebaut werden, sondern wie die überlieferten *Stoff*-Elemente, also die Sagen, in sich selbst verändert werden – gedehnt, gekürzt, neu motiviert, neu getönt und moduliert, – mit den Grundtönen des Humors, des Spottes, der Ironie in allen ihren Nuancen – von der mildesten bis zur bittersten –, wie sich also Ovid auch die Bausteine selbst schon, die der Baukasten der mythologieschen Tradition für ihn bereithielt, nach seinem eigenen Geschmack zurechtschneidet und zurechtfärbt, um sie seinem Bauplan anzupassen.

## IV

Eine Frage aber muß noch gestellt werden: die Frage nach dem Sinn dieses Spiels. Bisher haben wir ja mit unserer vorwiegend strukturellen Betrachtung nur die Architektur des Gebäudes in den Blick genommen, also die Form. Was fehlt, ist eine Würdigung des Gehalts, also der Zweckbestimmung des Gebäudes, der Bau-Idee. Sollte der Sinn des Bauens wirklich nur in der Schaffung eines bizarren, zauberhaften Phantasiegebäudes liegen? Sicherlich, auch das wäre durchaus schon ein hinreichender Sinn, und man sollte, wenn es so wäre, mit Urteilen wie 'leeres Virtuosentum' nicht zu rasch bei der Hand sein. Aber es scheint, Ovid wollte noch mehr mit diesem Phantasiegebäude. Das Gebäude soll etwas sagen, es soll etwas mitteilen. Man spricht in der Literatur in diesem Zusammenhang zuweilen von einer 'Botschaft Ovids'. Dieses Wort möchte ich nicht aufnehmen. Nichts ist dem Geist Ovids wohl so fremd wie das Verkünden von Botschaften. Wenn Ovid etwas sagen will, dann wird es wohl eher etwas Unpathetisches sein. Sehr häufig stellt sich, wenn diese Frage zur Debatte steht, in Büchern und Aufsätzen der Begriff 'humanitas' ein. In der Regel bleibt es dann dem Leser überlassen, sich unter diesem wabernden Tabu-Begriff unserer Wissenschaft etwas Konkretes vorzustellen. Das muß nicht so sein. Es läßt sich durchaus näher herankommen an dieses unleugbar vorhandene ovidische Charakteristikum, das mit 'humanitas' bezeichnet wird, und selbstverständlich sind auch schon zahlreiche Wege geöffnet worden. Einen weiteren solchen Weg möchte ich mit der folgenden Deutung einer Metamorphosenstelle weisen, die mir noch nicht recht verstanden zu sein scheint. Ich meine die Geschichte vom Kentauren- und Lapithenkampf im 12. Buch<sup>18</sup>.

Von der Urzeit in Buch I an ist Ovid mit ständig wachsender chronologischer und geographischer Konkretisation über die vortrojanische mythologische Zeit in den Büchern II-XI bis zu Troja gelangt. Am Ende des XI. Buches geht er zum Trojanischen Krieg über. Damit steht er vor dem Problem der Homer-Rezeption. Der Trojanische Krieg war in der homerischen Ilias ein für alle Mal fixiert worden. Ein Concours mit Homer – ebenso wie später im Werk mit Vergil – war von vornherein aussichtslos und außerdem ganz unnötig. Denn Ovid hatte ein ganz anderes Thema

<sup>18</sup> Vgl. v. Albrecht, Einführung zur Neuauflage des Buches von Lafaye (s. oben Anm. 4), XII\*: "bis heute gibt es ... keine umfassende Arbeit über Ovid und Homer" (vgl. auch seinen Forschungsbericht 'Ovid', in: AnzAW 25, 1972, 272: "Ovids Homernachfolge sollte neu untersucht werden"). – Die gleiche Grundauffassung wie hinter der folgenden Gesamtinterpretation (die erstmals 1975 im Rahmen einer Ovid-Vorlesung entwickelt wurde) steht – wie ich jetzt nachträglich sehe – hinter den andeutenden Bemerkungen von R. Coleman, Structure and Intention in the Metamorphoses, in: CQ 21, 1971, 474. – B. Otis' Beurteilung des Stückes ist – entsprechend dem Wandel seiner Ovidauffassung im ganzen (vgl. dazu v. Albrecht, AnzAW 25, 1972, 281) – uneinheitlich und offensichtlich mangels genauer Einzelinterpretation noch nicht abgeschlossen: Im Vorwort und im Schlußkapitel der 2. Auflage seines Ovidbuches (1970) widerruft er seine ursprüngliche 'pathetische' Auffassung ("Where I once saw 'bathos', I now see rather delightful or at any rate intentional parody or comedy": VIII; "mock-epic": 350; vgl. seine Rezension von Bernbeck im Gnomon 42, 1970, 142: "The burlesque of epic in the Perseus, Meleager and Centaurs-Lapiths narratives seems to me clear"), im Inneren des Buches jedoch heißt es weit weniger sicher: "there is no consistent parody" (283), und das Gesamturteil schwankt und klingt eher abfällig. – Ich hoffe zeigen zu können, daß hinter der Schilderung eine Aussageabsicht steht, die Otis' zuletzt (1970) erreichte Gesamtauffassung der 'Metamorphosen' (anti-augusteisch im tiefsten Wortsinn; ich würde hinzufügen: weil zutiefst zivil und pazifistisch) voll bestätigt und damit die Konsequenzen, die dieses Buch für Ovids persönliches Lebensschicksal haben mußte, über Vordergründiges hinausgehend verständlich macht.

als Homer und Vergil. Er hätte also durchaus geradewegs an Homer und Vergil vorbeigehen können, und das mit weit größerem Recht, als etwa Ennius an Naevius vorbeigegangen war. Aber er übergeht Homer und Vergil nicht. Er entscheidet sich dafür, sie in sein Werk einzubeziehen. Wenn er das tut, verfolgt er damit sicher eine Absicht. Welche das ist, wird bereits bei der Einbindung der Ilias in die 'Metamorphosen' klar: Am Schluß des II. Buches wird die Geschichte von der treuen Gattenliebe des Ceyx und der Alcyone erzählt, an deren Ende die Verwandlung beider Gatten in das unzertrennliche Paar der Eisevögel steht. Dann heißt es: Diese Eisevögel sah einstmals ein alter Mann übers Meer streichen, und er lobte *ad finem servatos amores*. Da sagte sein Nachbar – vielleicht war's auch er selbst, der das sagte (*aut idem, si fors tulit* 751):

'Schau mal, der Taucher dort, das war auch mal ein Königssohn. Der hieß nämlich Aisakos und war ein Sohn des Priamos, also ein Bruder Hektors und wurde aus unerfüllter Liebe und Todessehnsucht zum Tauchervogel'.

Damit sind wir bei Priamos, – das 12. Buch beginnt: Priamos weiß immer noch nicht, daß sein Sohn Aisakos lebt, und betrauert ihn mit seinen Söhnen; die sind alle anwesend, auch Hektor, nur Paris fehlt, denn der ist gerade dabei, Helena zu entführen, und eintausend Schiffe sind ihm schon auf den Fersen.

Diese Überleitung ist oft behandelt worden. Lange Zeit geschah das ausschließlich unter technischem Aspekt, also im Rahmen von Studien zur Übergangstechnik Ovids. Da erschien dann unsere Stelle als schlagendes Beispiel für Gezwungenheit; an solchen Stellen zeigt sich eben – so meinte man –, zu welchen verzweifelten Mitteln Ovid greifen mußte, nur um ein wenig Abwechslung in seine Übergänge zu bringen<sup>19</sup>. Diese Ansicht ist auch heute noch nicht ausgestorben: Auch Galinsky (1975) vertritt sie wieder und nennt das Ganze eine "schwache Erfindung" (100 f.). Zwischendurch hatte immerhin Frécaut, also ein für ovidischen Humor sonst sehr empfänglicher Gelehrter, eine neue Erklärung gefunden: Der Übergang solle durch seine Leichtigkeit die dramatische Spannung und tragische Stimmung der gerade beendeten Ceyx-Alcyone-Geschichte wegwischen<sup>20</sup>. Da wird also dem Übergang wenigstens Funktion zugestanden, allerdings wohl die falsche. In die richtige Richtung weist erstmalig die Deutung von O. Steen Due 1974 (147 mit Anm. 55). Due erkennt nämlich die strukturelle Relevanz dieses Übergangs. Vor ihm hatte man den Übergang allenfalls als Scharnier zwischen der Ceyx-Alcyone-Geschichte und der Aesacus-Geschichte gesehen<sup>21</sup>. Due sieht, daß der Übergang eine viel größere Bedeutung hat: Er verbindet nicht zwei Verwandlungssagen, sondern er verbindet – wie Due formuliert – zwei Welten, nämlich Mythos und Geschichte, und stellt auf diese Weise einen "decisive point" dar. Das ist richtig gesehen. Aber die eigentliche Funktion des Übergangs hat wohl auch Due noch nicht erkannt. Seine strukturelle

<sup>19</sup> So sinngemäß z.B. R. Schmidt, Die Übergangstechnik in den Metamorphosen des Ovid, Diss. Breslau 1938, 52 f.; Quintilians Rüge der affektierten rhetorischen Übergangstechnik (IV 1, 77: *illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam*) hat lange nachgewirkt.

<sup>20</sup> J.-M. Frécaut, Les transitions dans les "Métamorphoses" d'Ovide, in: REL 46, 1968, 251 f. (in Frécauts Ovid-Buch von 1972 ist die Stelle nicht behandelt).

<sup>21</sup> Siehe z.B. W. Ludwig, Struktur und Einheit in den Metamorphosen Ovids, Berlin 1965, 61.

Sichtweise führt ihn auf die Erklärung, die Künstlichkeit und äußerliche Kapriziosität der Überleitung habe ihren Grund in Ovids Absicht, den Leser über diesen "decisive point", über diese Nahtstelle im Gesamtwerk, mit leichter Hand hinwegzuführen.

Diese Auffassung geht, wie mir scheint, immer noch am Wesentlichen vorbei. Zunächst kann ja wohl kaum ein Zweifel daran sein, daß die ganze Formulierung eminent komisch ist: Da fliegen zwei Eisvögel übers Meer, am Ufer steht zufällig irgendein alter Mann und preist ihre unendliche Liebe. Da sagt der Nachbar des alten Mannes (der plötzlich irgendwie da ist) – oder auch der alte Mann selbst, wenn's der Zufall so fügte ... – Das ist komisch. Komisch ist es erstens, weil es sich als biedere, gewissenhafte Wahrheitsverbürgung gibt, wie sie bei den Historikern geläufig war (etwa nach dem livianischen Schema: 'die Quellenlage ist in diesem Punkte unklar'), komisch ist es zweitens, weil es selbstironisch ist; denn Ovid hatte vor dieser Stelle schon mehrmals einen Übergang durch plötzliche Einführung irgendeiner Zuschauerfigur geschaffen, dabei aber immer nur mit einer Person gearbeitet (*e quibus unus, nescio quis, alter*)<sup>22</sup>; hier erinnert er nun an diese Stellen; indem er sie aber durch den skrupulösen Zweifel an der Identität dieser an sich doch völlig gleichgültigen Zuschauerfigur noch weit überbietet, ironisiert er seine eigene Übergangstechnik<sup>23</sup>.

Aber das ist nur die erste Ebene. Auf ihr versetzt Ovid den Leser in die gewünschte Stimmung. Die Frage ist nun aber: wozu? Ist das Ganze etwa nur ein Witz? Wenn wir uns daran erinnern, welche strukturelle Bedeutung der Übergang hat, – daß durch ihn der ganze dritte Werkteil angebunden wird und daß dieser dritte Werkteil nun eben mit der Ilias beginnen wird, – dann scheint die Deutung als flüchtiger Witz ausgeschlossen. Wenn Ovid die Ilias – die er ja, wie wir gesehen hatten, auch ganz hätte weglassen können –, wenn er die Ilias so einführt, dann muß ja wohl schon die Art dieser Anbindung ein Signal für den Leser sein dafür, was der Dichter mit Homer vorhat. Diese Überleitung ist ja so grotesk beiläufig und zufällig – über eine Vogelmetamorphose gelangen wir zum König von Troja! –, daß ihr Sinn nur sein kann, die ganze Trojasage und speziell ihre epische Darstellung durch Homer in dasselbe Reich mythologischer Phantasie einzureihen wie alles zuvor Erzählte. Damit aber wird schon von allem Anfang an die Ilias vom Kothurn herabgeholt. Das Heroisch-Ernfeste und Schwere, das tragisch Konflikthafte der Ilias wird von vornherein ausgeschlossen.

Dieser Eindruck bestätigt sich beim Weiterlesen Schritt für Schritt: Ovids erster Streich besteht darin, dem Leser, der nun auf die eigentliche Ilias wartet, die eigentliche Ilias vor der Nase wegzuziehen. Als erstes großes Ereignis der Kämpfe um Troja erzählt er nämlich den Zweikampf zwischen Achill und Cygnus – eine Geschichte, die gar nicht bei Homer, sondern in den Kyprien, also in den Anteho-

<sup>22</sup> Etwa VI 317. 382. 383 – nach Frécaut (oben Anm. 18) 252.

<sup>23</sup> Dieses Phänomen als solches ("poetische Selbstironie", "Selbstdistanzierung des Autors von seinem Stoff") hat Doblhofer (oben Anm. 3) reich belegt und einfühlsam gedeutet (223-227); darüber hinaus hat er auch bereits gegen Quintilian (oben Anm. 17) hervorgehoben, "daß es gerade auch die Nahtstellen zwischen Haupterzählungen sind, an denen Ovid die vox urbana mit Vorliebe durchklingen läßt" (78 mit Anm. 4). Unsere Stelle gehört, denke ich, hierher.

merica, stand. Diese Geschichte beginnt nun bei Ovid so (12,71 ff.):

und schon wurde rot vom Blute  
Sigeums Küste, schon hatte in den Tod geschickt Neptuns Sohn Cygnus  
tausend Männer, schon stand auf dem Wagen Achilleus  
und streckte mit dem Stoß seiner pelischen Lanze  
ganze Reihen nieder, und wie er in den Schlachtreihen  
entweder den Cygnus oder den Hektor sucht,  
da trifft er den Cygnus (auf's zehnte Jahr ward so verschoben  
Hektor) ...

Daß Hektor erst im 10. Jahr mit Achill zusammenstieß, ist also ein Zufall. Daß Homers Ilias entstand – so entstand, wie sie da ist –, demnach auch. Hätte Achill damals den Hektor getroffen, wäre die ganze hochberühmte Ilias – man möchte sagen: die 'Ilias cothurnata' – anders verlaufen. Da sieht man einmal, sagt Ovid, wie so der Zufall sein Spiel treibt!

Nach der grotesken Überleitung nun dieses Präludium! Die ganze Trojasage und die ganze klassische Ilias ist damit bereits vom Podest herabgeholt und relativiert. Das ist Ovids erster Streich. Aber man soll nicht denken, er sei ein obtrectator Homeri! Es geht ihm um etwas ganz anderes. Das eben zeigt der nächste große Erzählblock, der Kampf zwischen den Kentauren und Lapithen. Erzählt wird der Kampf von Nestor, am Abend nach dem Cygnuskampf, nachdem die Helden sich den Leib mit Braten vollgeschlagen haben (*corpora tosta / carne replent* 155) und nun behaglich auf weichen Kissen beim Wein am Lagerfeuer liegen (wir merken schon hier, wie die heldenhafte Ilias-Szenerie verbürgerlicht wird). Eine Frage bewegt alle: Warum war Cygnus unverwundbar? Da hebt der alte Nestor an: "Als ich noch jung war, hab' ich einmal einen ähnlichen Fall erlebt. Der Mann damals hieß Caeneus". Das Interesse des Publikums ist geweckt. Achill drängt den Alten schmeichelnd, zu erzählen, – und der beginnt. Allerdings nicht mit Caeneus, sondern mit einer gewissen Jungfrau Caenis, die von Neptun nach einem erzwungenen Schäferstündchen ihren danach sehnlichsten Wunsch erfüllt bekam: ein Mann zu werden, und zwar ein unverwundbarer. Die Spannung des Publikums wächst. Jetzt muß ja gleich die Parallele zu Cygnus kommen. Was aber geschieht? Nestor läßt in V. 209 mit *Peneia arva pererrat* den frischgebackenen Caeneus fürbaß durch's Tempe-Tal wandern – und beginnt in V. 210 mit *Duxerat Hippodamen audaci Ixione natus* eine scheinbar ganz andere Geschichte, die Geschichte nämlich von der Lapithenhochzeit. Nicht weniger als 248 Verse wird es nun dauern, bis das Publikum den inzwischen längst verlorenegegebenen Caeneus plötzlich wieder auftauchen sieht. Dieser Überraschungseffekt gehört in Ovids Spielanlage. Der Kentauren- und Lapithenkampf wird nämlich auf diese Weise nicht um seiner selbst willen erzählt, sondern als umständliche Vorbereitung einer ganz anderen Geschichte, so daß die Kampfschilderung als solche als eher zufälliges Beiprodukt der etwas vergeßlichen Redseligkeit des en passant kräftig persiflierten homerischen Nestor erscheint. Damit scheint Ovid die Funktion der Kampfschilderung von vornherein selbst abwerten zu wollen. Ihre Länge – insgesamt 325 Verse, das ist mehr als die Hälfte des ganzen 12. Buches – scheint der Ethopoïe zu dienen, – nämlich Nestors Rede fluß sich ausreichend verbalisieren zu lassen, um ihn – und damit ein iliadisches Stilelement – implizit persiflieren zu können. Nebenbei – so haben es fast alle

Interpreten bisher gesehen – schafft Ovid sich mit dieser Kampfschilderung dann allerdings noch die Möglichkeit, sein – mit Fränkel (110), – “ehrgeiziges Streben nach Großartigkeit” zu realisieren; er fügt nämlich ab Buch 12 “wuchtige Stücke” ein und “verwendet, sich im wahrhaft heroischen Stil des Epos versuchend, dreihundert Hexameter auf eine Schilderung des blutigen Kampfes zwischen den Lapithen und den Kentauren”. Das hätte er – meint Fränkel – besser bleiben lassen sollen; denn mit dem 11. Buch war seine Schöpferkraft verbraucht. Was in den letzten 4 Büchern folgt, macht dem Dichter nur noch Schande. Besonders die makabre Schilderung des Kentauren- und Lapithenkampfes ist – so meint Fränkel – im Grunde unverzeihlich; wie konnte er, der doch nach eigener Aussage den ‘düsteren Sand’ des Gladiatorenkampfplatzes verabscheute (A.a. I 164) sich so weit vergessen, solch gräßliches Morden und Schlachten offenbar genüßlich auszumalen? Das “läßt sich nur erklären” – schreibt Fränkel – “wenn wir annehmen, daß er im Augenblick bereit war, Abwechslung des Stils und heroische Härte des Inhalts um jeden Preis zu erkaufen”.<sup>24</sup>

Kann das – nach allem, was wir bisher schon an ovidischer Hintergründigkeit beobachtet haben – wirklich die richtige Deutung dieser Stelle sein? Ist der Lapithen- und Kentaurenkampf wirklich nichts anderes als ein ehrgeiziger, aber total mißlungener Imitationsversuch?

Schon eine – seit längerem bekannte<sup>25</sup> – strukturelle Beobachtung macht stutzig: die Ilias – so hatten wir gesehen – war dem Leser innerhalb der Schilderung des antehomerischen Cygnuskampfes durch einen eleganten Kunstgriff vor den Augen weggezogen worden. Unmittelbar nach dem Cygnuskampf folgt die Nestorerzählung vom Lapithen- und Kentaurenkampf. Und danach? Kommt *nun* endlich die Ilias? Weit gefehlt – nach der Nestorerzählung geht in V. 579 alles schlafen. Und im Anschluß daran versetzt uns Ovid in V. 584 unmittelbar an das Ende des 10. Kriegsjahrs und läßt Neptun durch Paris Achills Tod einleiten, der in der Ilias gar nicht mehr geschildert war. – *Wo ist die Ilias Homers geblieben?* Wodurch ist die ganze Iliashandlung ersetzt? Offenkundig durch den Kentauren- und Lapithenkampf. Dann aber kann die Schilderung dieses Kampfes doch nicht so nebensächlich, so funktionslos sein, wie es zunächst den Anschein hatte. Was also ist ihre wahre Funktion?

Wir müssen diese Schilderung genauer betrachten. Ganz kann sie hier nicht vorgeführt werden. Aber einige Ausschnitte werden hoffentlich schon deutlich machen, was Ovid damit im Sinne hat:

“Pirithoos feierte Hochzeit mit Hippodame”, erzählt Nestor in 12,210, “und ich selbst war dabei. Lapithen und Kentauren waren beim Hochzeitsgelage versammelt. Da packte den Kentauren Eurytus die Begierde nach der Braut. Er raubt sie, Theseus stellt sich ihm entgegen und versucht ihn zur Raison zu bringen, aber

<sup>24</sup> Vgl. auch etwa v. Albrecht, Ovids Humor 70 (“heroischer Tenor des XII. Buches”; ähnlich S. 51. 68). – Lafaye 118 hatte zwar bereits ganz richtig aus dem Gesamtwerk Ovids geschlossen, daß dem Dichter auch bei der Schilderung des Kentauren- und Lapithenkampfes die Abneigung gegen das “widerwärtige Geschäft des Soldaten” die Hand geführt habe, erkannte aber nicht, daß Ovid diese Abneigung in eine künstlerisch voll durchdachte Ablehnung umsetzte; statt dessen warf er ihm “falschen Realismus” und Kriegs-Unkenntnis vor. – Vgl. auch Wilkinson, unten Anm. 26.

<sup>25</sup> Siehe z.B. Ludwig, Struktur und Einheit 62-65.

Eurytus versetzt ihm einen Backenstreich und

(234) *generosaque pectora pulsat,*

und hämmert auf die hehre Brust ein”.

Und nun folgt eine Stelle, die einmal im Zusammenhang gelesen werden muß; in der Übersetzung Thassilo v. Scheffers lautet sie so (235 ff.):

Zufällig stand da just mit erhabenen Bildern ein alter  
Krug; den gewaltigen hebt gewaltiger noch der Aegide  
Hoch empor und schleudert ihn Eurytus mitten ins Antlitz.  
Wein und klumpiges Blut und Gehirn entströmen zusammen  
Wunde und Hals. Da stürzt im feuchten Sande er rücklings  
Stampfend nieder, und wild entflammen die Doppelgeschöpfe  
Über des Bruders Tod. Einstimmig brüllen sie alle:  
‘Waffen, Waffen!’ vom Wein ermutigt; geschleuderte Becher  
Fliegen zuerst im Kampf, zerbrechliche Krüge und runde  
Kessel, zuvor dem Schmaus, nun dienlich dem Kämpfen und  
Morden.

Amycus, Sohn des Ophion, vermaß sich zuerst, aus des Hauses  
Heiligtum geweihtes Gerät zu rauben; von oben

Riß er die Ampel zuerst, umleuchtet von schimmernden  
Kerzen,

Hob sie dann hoch empor, wie einer den schneeigen Nacken  
Eines Stieres sich müht zu durchhaun mit dem Beile beim  
Opfer,

Warf sie gegen die Stirn des Celadon, und den Lapithen  
Ließ mit zermalmtm Gesicht entstellt er liegen am Boden.

Auswärts quollen die Augen, und durch die zersplitterten  
Knochen

Sank die Nase zurück und haftete mitten im Gaumen.

Pelates aber aus Pellae entriß dem Tische aus Ahorn

Rasch einen Fuß und zerschmettert das Kinn an Amycus  
Halse,

Und wie er Zähne, vermengt mit schwarzem Blute hervorspie,   
Schickt er mit noch einem Streich ihn hinab zu des Tartaros  
Schatten.

Gryneus stand ihm zunächst und schaute mit finsternen Blicken  
Auf den umrauchten Altar und rief: ‘Warum denn nicht diesen  
Nutzen?’ und hob mit dem Feuer das schwere Gewicht des

Altars,

Schleuderte mitten ihn in den Schwarm der Lapithen und  
streckte

Zwei zu Boden: Orios und Broteas, doch des Orios

Mutter war Mycale, die, wie man wußte, durch Zaubergesänge  
Oft die sich sträubenden Hörner des Mondes zur Erde gezogen.

‘Straflos bleibt dir das nicht, wenn ich nur Waffen erlangte!’

Rief Exadius aus, doch an Stelle von Waffen ergriff er

Eines Hirsches Geweih, das am Gipfel der Fichte den Göttern

Dargebracht; dieses stieß er mit beiden Enden dem Gryneus

Tief in die Augen; da hing ein Teil an den Zacken, ein anderer  
Sickert ihm in den Bart und blieb im Blute da hängen.

Siehe, von Pflaumenbaumholz eine lodernde Fackel rafft

Rhoetus

Mitten vom Opferaltar und schlägt sie an des Charaxus

Rechte Schläfe, die rings umwallt von rötlichen Locken.  
 Rasch wie trockene Saat von fressendem Feuer ergriffen,  
 Lodert in Flammen sein Haar, und das in der Wunde versengte  
 Blut läßt schrecklich ein Zischen ertönen: so prasselt das Eisen,  
 Wenn es feuerdurchglüht der Schmied mit gebogener Zange  
 Aus der Esse zieht und taucht ins Wasser; da zischt es  
 Siedend im Trog und läßt die wallende Welle erwärmen.  
 Doch der Verwundete schüttelt die gierige Flamme aus wirrem  
 Haar, entreißt eine Schwelle dem Boden und schultert sie  
 lastend,  
 Wagenschwer, doch hindert gerade die Schwere, den Gegner  
 Richtig zu treffen: dagegen erschlägt die steinerne Masse  
 Seinen Genossen Cometes, weil dieser zu nahe dabei stand.  
 Freudig jubelte Rhoetus ganz unverhohlen: 'O möchten',  
 Rief er, 'ebenso tapfer sich deine Genossen beweisen!'  
 Abermals traf er die Wunde mit halbverglommenem  
 Holzscheit  
 Dreimal, viermal und sprengte mit wuchtigem Schläge des  
 Schädels  
 Nähte, daß im Gehirn die zerschmetterten Knochen versinken.

Hier ist die parodische Absicht ja wohl unverkennbar. Die berühmten Verwundungs- und Todesarten des homerischen Epos werden ins Grotteske und Komische übersteigert. Das Ganze wirkt dadurch am Ende nicht mehr grauenhaft und erschütternd, sondern geradezu burlesk. Ovid kann sich gar nicht genug tun, epische Elemente aneinandzureihen und die episch vorgeschriebene Reihenfolge in ihrer normierten Stilisierung zwar streng einzuhalten, diese äußere Form aber mit einem Inhalt zu füllen, der die stilisierte Strenge ad absurdum führt. Wir haben ja hier den homerischen Massenkampfkatalog vor uns, der normalerweise in der Form des sogenannten Kettenkampfes abläuft, das heißt: A erblickt B, wirft mit der Lanze nach ihm, B weicht aber aus, die Lanze trifft C, den Tod dieses C will D rächen und wirft nach A, trifft aber E – usw.<sup>26</sup> Aber das Schema ist inhaltlich völlig pervertiert. Waffen sind nicht Lanzen und Speere, sondern Krüge, Kessel, Lampen, Tischfüße, ein Geweih, das sozusagen in der Jägerstube 'ganz ungemein putzt', einer reißt sogar eine Steinschwelle aus dem Fußboden. – So weit zu den Waffen. Dann die Kette! Sie wird eine ganze Weile hindurch voll durchgehalten, wobei das homerische 'Verfehlen' – also A zielt auf B, trifft aber C – vermieden wird. Man glaubt schon, hier sei Ovid eine Parodiegelegenheit entgangen. Dann aber kommt's faustdick! Charaxus reißt eine Steinschwelle aus dem Boden, um sie auf den Gegner zu schleudern, trifft aber nicht diesen und auch nicht einen anderen Gegner, sondern seinen eigenen Gefährten, – weil dieser zu nahe neben ihm steht!

Schließlich die Verwundungen! Schon bei Homer ist da manches wahrscheinlich nicht ganz ohne Hintergedanken erzählt. Das hat aber erst die moderne Homer-

<sup>26</sup> Analysiert von B. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad*. Studies in the narrative techniques of Homeric battle description, Wiesbaden 1968 (Hermes-Einzelschriften Nr. 21). – Ganz bestimmte Vorbild-Stellen ausfindig machen zu wollen, scheint mir unnützlich; parodiert wird das 'pattern' (so im Prinzip schon Lafaye 115 - 125, der aber ein bestimmtes Bas-Relief als Modell ansetzen möchte: möglich, aber nicht entscheidend).

forschung herausgebracht<sup>27</sup>. Daß die Antike es schon so erkannt haben sollte, ist unwahrscheinlich. Ovid parodiert hier geradezu erschütternd. Aber gerade darum merken wir an diesem Punkt nun auch zugleich, worauf die ganze Parodie eigentlich hinauswill. In dem oben zitierten Stück waren nur einige Verwundungen geschildert. Liest man weiter, so vergeht einem allmählich das Lachen. Zum Beispiel Vers 434 ff.:

Der warf einen Klotz, den kaum zwei Stiere bezwängen,  
 Und dem Olenus-Sohne, dem Tectaphos, barst er den Schädel.  
 (Weit war das wirbelnde Haupt gespalten; aus Mund und aus  
 Nase,  
 Aus der Höhlung der Augen und Ohren ergoß sich das weiche  
 Hirn, wie geronnene Milch vom Geflechte des eichenen Reisigs  
 Abfließt, oder wie Mus aus einem durchlöcherten Durchschlag  
 Quellend, wenn man es preßt, aus der Enge der Öffnungen  
 Tröpfelt.)

Ehwald hat diese Stelle in der Teubner-Ausgabe für unecht erklärt. Das scheint mir verfehlt. Ovids Absicht wird damit verkannt. Was Ovid durch solche ekelhaften Absurditäten erreichen will, ist doch wohl eine gründliche Verunsicherung des Lesers in seiner gewohnten Haltung gegenüber dem Heldenepos. Ovid zeigt durch übertreibende Verlängerung epischer Modelle, wie inhuman im Grunde die Kampfwelt des Heldenepos ist. Die Parodie wirkt – man soll nicht sagen: entlarvend (das hätte Ovid wohl selbst nicht gewollt), aber: desillusionierend.

Das also scheint die wahre Funktion des Kentauren- und Lapithenkampfes zu sein. Mit ihm wird Ovid nicht – wie Fränkel meinte – sich selbst und seinen Idealen untreu, sondern gerade umgekehrt: mit ihm enthüllt er den tieferen Sinn seines Spiels. Selbst die neueste Phase der Ovidforschung – mit ihrem unerhört geschärften Sinn für ovidische Eigenart – hat das noch nicht recht erkannt. Otto Steen Due deutet noch 1974 die Schilderung vom Kentauren- und Lapithenkampf als eine Konzession an den zeitgenössischen Publikumsgeschmack und vergleicht sie allen Ernstes mit den "spaghetti-westerns" unserer eigenen Zeit, die – wie er schreibt (150) – "nicht nur bei der großen Menge populär sind, sondern auch bei einer ansehnlichen Zahl von Intellektuellen, die all das Blut-, Hirn- und Mobiliar-Gespritze als eine Variation der zwar respektableren, aber auch faderen psychologischen Kunst des Films genießen"<sup>28</sup>.

In Wahrheit hat Ovid etwas ganz anderes gewollt. Er hat in diesem Hauptstück seines äußerlich scheinbar nur virtuosenspiels die ganze Ilias gespiegelt und zugleich demontiert, – nicht, um Homer als Künstler zu vernichten, sondern um eine Weltauffassung gegen eine andere zu setzen – die große Welt des Heldenhaften gegen die kleine Welt des unheldisch Privaten.

<sup>27</sup> W.-H. Friedrich, Verwundung und Tod in der Ilias. Homerische Darstellungsweisen, Göttingen 1956; dazu A. Heubeck, Die homerische Frage, Darmstadt 1974, 28-30.

<sup>28</sup> Ähnlich vorher schon L.P. Wilkinson, Ovid Recalled, Cambridge 1955, 162 f. ("conscientious attempts at Homeric realism", "Ovid felt that his patchwork would be incomplete without a battle-piece or two", "there would be some at least among his audience whose jaded taste would respond to any novel sensation of gruesomeness he could inflict, like twentieth-century Parisians at the Grand Guignol").

Den Teilnehmern eines Würzburger 'Metamorphosen'-Oberseminars im Sommersemester 1977 bin ich zu herzlichem Dank verpflichtet.

Diese Interpretation ließe sich fortsetzen und durch genaue Detailnachweise vertiefen. Am Waffenstreit zwischen Ajas und Odysseus, aber auch an der ganzen Rezeption der vergilischen Aeneis und schließlich an der schillernden Darstellung der römischen Aptheosen von Romulus bis Caesar und Augustus ließe sich deutlich machen, wie Ovid mit seinem großen Spiel die ganze pathetische Kulisse einer Tradition des heroischen, nationalen und imperialen Weltgefühls ironisch demontiert, — nicht um missionarisch eifernd anzuklagen, sondern um durch Relativierung das Inhumane in allen Arten von allzu fest gewordenen Strukturen (Dogmen, Ideologien, sozialen Mechanismen, besonders dem Krieg) sichtbar zu machen und an die Stelle dieses Inhumanen das nach seinem Weltgefühl einzig Humane zu setzen: menschliche Liebe als einfaches, echtes, unpathetisches Gefühl.

Diese letzte, positive Deutung kann in diesem Rahmen nicht vertieft werden. Sollte aber mit ihr wirklich etwas vom tieferen Sinn der 'Metamorphosen' getroffen sein, dann wäre der Spielcharakter des Werks als menschliche und künstlerische Notwendigkeit für Ovid erwiesen: Ein undogmatischer Geist kann, um Dogmen und Ideologien zu decouvrieren, nicht selbst dogmatisch werden. Er würde sich selbst negieren. Darum mußten Ovids 'Metamorphosen' ein Spiel werden, ein ludus sollemnis, um noch einmal mit Hermann Hesse zu reden, — ein festlich-heiteres, unverkniffenes und bei allem Übermut dennoch sinnerfülltes Spiel mit der Tradition.