

Es ist erstaunlich, daß ein Werk wie die 'Achilleis' des Statius, die durch das ganze Mittelalter hindurch Schullektüre war<sup>1</sup> und die auf die bildende Kunst, Musik und Literatur des Abendlandes eine so große Wirkung gehabt hat<sup>2</sup>, in der philologischen Forschung bisher verhältnismäßig wenig beachtet worden ist<sup>3</sup>.

Diese Zurückhaltung läßt sich vornehmlich wohl aus zwei Gründen erklären, zum einen daraus, daß die 'Achilleis' nur als Fragment überliefert ist, zum andern daraus, daß sie den Vergleich mit der 'Thebais' auszuhalten hat. Das Epos vom Kampf der Sieben gegen Theben läßt sich gut als Krönung der sogenannten flavischen Epik in die Literaturgeschichte einordnen, während die 'Achilleis' in ihrer Eigenart schwerer zu erfassen ist und zu unterschiedlichen Beurteilungen Anlaß gegeben hat. Die einen, zu denen etwa die Literaturhistoriker Schanz-Hosius<sup>4</sup> und Karl Büchner<sup>5</sup> sowie die Herausgeberin Silvia Jannaccone<sup>6</sup> gehören, sehen in ihr hauptsächlich ein Werk von anmutigen Schilderungen und liebevollen Kleinmalereien, bukolischem Liebreiz und hellenistischem Idyll. Schanz-Hosius stellen sie in ihrer Wertschätzung sogar über die 'Thebais'<sup>7</sup>. Die anderen, wie etwa Rudolf

<sup>1</sup> Als eindrucksvolles Zeugnis dafür kann die von P.M. Clogan in ihrer Art mustergültig edierte Schul-Achilleis des Mittelalters gelten: *The Medieval Achilleid of Statius*. Ed. with introd., variant readings, and glosses, Leiden 1968.

<sup>2</sup> Im literarischen Bereich sei besonders auf Konrad von Würzburg verwiesen, der seinen 'Trojanischen Krieg' mit wortreichen Ausmalungen statianischer Episoden zierte, v. 13402 - v. 17325: Thetis, Chiron, Achill und Deidamia, v. 27108 - 29483: Aulis, Entdeckung Achills, Abfahrt nach Troia. Goethes 'Achilleis' (1799) ist von Statius nicht beeinflusst. Erst Ende des Jahres 1801 ist er mit dem lateinischen Text bekannt geworden. Vgl. E. Grumach, Goethe und die Antike, Bd. I, Berlin 1949, 393. Weitere Hinweise zur Nachwirkung auf den verschiedensten Gebieten bei H. Hunger, *Lexikon der griech. u. röm. Mythologie*, Wien <sup>6</sup>1959, 4-6.

<sup>3</sup> An Voraussetzungen fehlt es eigentlich nicht. Folgende Texte und Kommentare sind zu nennen: M.R.J. Brinkgreve, *Statii Achilleis brevissima annot. crit., locis quibusdam parallelis vel comparandis, comm. exeg. instructa*, (Diss. Utrecht) Rotterdam 1913; P. Papini *Statii Achilleis* ed. A. Klotz, Leipzig <sup>2</sup>1926; S. Jannaccone, P. Papinio *Statio. L'Achilleide. Testo crit. e commento*, Firenze 1950; O.A.W. Dilke, *Statius Achilleid. Ed. with introd., app. crit. and notes*, Cambridge 1954; J. Méheust, *Stace Achilléide. Texte établi et traduit*, Paris 1971; A. Marastoni, P. Papini *Statii Achilleis*, Leipzig 1974. — Eine angemessene Gesamtdarstellung steht noch aus. Am ausführlichsten ist nach wie vor die Studie von L. Legras: *Les dernières années de Stace. II. L'Achilléide*, in: *REA* 10, 1908, 43-70. Eine sehr knappe kritische Würdigung bietet A. Marastoni, *Der Dichter Statius*, in: *Das Altertum* 15, 1969, 220-237. Berücksichtigung der Eigenart des Werkes, treffende, jedoch zu knappe und allgemeine Ausführungen bei R. Rieks, Art. 'Achilleis', in: *Kindlers Literaturlexikon* Bd. I, Zürich 1965, 72-74. Der Forschungsstand ist unter verschiedenen Gesichtspunkten dargelegt von F. Speranza, *L'Achilleide*. (Per il vol. IV. ... della *Histoire de la litt. Latine cur. da H. Bardon nella Collana 'Roma aeterna'* dir. da R. Verdère), Messina 1971, 5-17.

<sup>4</sup> M. Schanz — C. Hosius, *Geschichte der röm. Literatur*, 2. Teil, München <sup>4</sup>1935, 538 f. (HdA VIII.2).

<sup>5</sup> K. Büchner, *Röm. Literaturgeschichte*, Stuttgart <sup>4</sup>1968, 445.

<sup>6</sup> Neben ihrer oben genannten Ausgabe auch gleichzeitig: Quo artificio P. Papinius Statius Achilleidi condendae operam dederit, in: *Antiquitas* 5, 1950, 79-83.

<sup>7</sup> So auch E. Turolla, *La poesia epica di Papinio Stazio*, in: *Orpheus* 3, 1956, 134-151,

Helm<sup>8</sup>, Willy Schetter<sup>9</sup>, und Jean Méheust leugnen zwar nicht die genannten Eigenschaften, möchten aber doch in der Anlage der 'Achilleis' eher eine der 'Thebais' vergleichbare Dichtung von Krieg, Leiden und Tod sehen, nur daß sie in der Themenwahl zusätzlich eine Herausforderung Homers darstelle. Diese Auffassung stützt sich mehr auf das, was von der 'Achilleis' nicht erhalten oder nicht geschrieben ist als auf das, was wir in den rund 1100 Versen lesen können; der Text selbst gibt eigentlich keine tragfähigen Anhaltspunkte für diese Thesen. Es heißt zwar im Proömium, daß das ganze Heldenleben Achills dargestellt werden soll, doch scheinen die Worte, mit denen der Dichter das sagt, wie die des Proömiums überhaupt, bisher nicht gebührend untersucht worden zu sein. Ein so traditionsbeladener Teil des Werkes wie das Proömium jedoch erfordert die besondere Aufmerksamkeit des Lesers, weil der Dichter ihn hier über seine Absichten unterrichtet. Da nun auch die Kommentare in diesem Fall weder in sprachlicher noch literaturtheoretischer Hinsicht befriedigende Auskünfte geben, wird es für die hier vorgeschlagene Betrachtung die erste Aufgabe sein, das Proömium zu interpretieren, dann die Ergebnisse mit den Ausführungen, soweit der Text erhalten ist, zu konfrontieren und schließlich zu sagen, was die 'Achilleis', wie sie uns vorliegt, ist und was sie möglicherweise hätte werden sollen<sup>10</sup>.

## I.

Das Proömium hat drei fast gleichlange Abschnitte. Der erste, v. 1-7, ist der Muse, der zweite, v. 8-13, ist Apollon gewidmet, der dritte schließlich dem Kaiser Domitian, v. 14-19, dessen Name nicht genannt, sondern bedeutungsvoll umschrieben wird.

Mit einer hochepischen Umschreibung stellt der Dichter Achill als den *μεγάλου Ἀλακίδης* und damit als Urenkel des Zeus vor, der im Falle der Verbindung des Zeus mit der Thetis seinen Erzeuger in Schrecken versetzt hätte, der aber dann doch durch die rechtzeitige Enthaltensamkeit des Göttervaters nicht in den Himmel aufrücken konnte, v. 1 ff.:

*Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti  
progeniem et patrio vetitam succedere caelo,  
diva, refer.*

bes. 137: "... il frammento dell' Achilleide ... è riuscito opera notevole e senza dubbio superiore alla Tebaide".

<sup>8</sup> Art. P. Papinius Statius 8, in: RE XVIII (1949) 984-1000, bes. 997-999.

<sup>9</sup> Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius, Wiesbaden 1960, 129-155, bes. 148 f. Ders.: Art. Achilleis, in: Lexikon der Weltliteratur, Bd. II, hrsg. v. G. v. Wilpert, Stuttgart 1968, 9. Ders.: Das römische Epos, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. III, Röm. Literatur, hrsg. v. M. Fuhrmann, Frankfurt 1974, 63-98, bes. 94. Vgl. auch L. Bieler, Geschichte der röm. Literatur, Bd. II, Berlin/New York<sup>3</sup> 1972, 82.

<sup>10</sup> Diese beiden wichtigen Fragen der Forschung sind von Méheust in zwei Kapiteln seiner Einleitung nach dem neuesten Stand abgehandelt, S. XVI ff.: "Ce qu'aurait pu être l'Achilléide" enthält die Fragen nach den möglichen Inhalten und der 'tonalité', das Kapitel "Ce qu'est l'Achilléide", S. XXI ff., behandelt u.a. die Quellenfrage, Motive, Themen, Stil, Struktur und Nachwirkungen, ist also im wesentlichen ein literaturgeschichtlicher Abriß des Werkes.

Damit ist in kürzester Form der ganze Mythos des Achill durch die Eckpunkte von Geburt und Tod umrissen, d.h. das Thema des Epos ist der βίος des mythischen Helden. Sogleich aber begegnet Statius dem Einwand, daß er auf Homers Spuren wandle und grenzt sein Thema von dem des großen Dichters ab: die *acta viri*, die man mit "ἄνδρός πολεμῆμα ἔργα" umschreiben könnte, sind zwar von Homer dargestellt, es fehlen jedoch mehr *acta* als besungen sind<sup>11</sup>, v. 3-7:

*quamquam acta viri multum inclita cantu  
Maeonio, sed plura vacant, nos ire per omnem  
— sic amor est — heroa velis Scyroque latentem  
Dulichia proferre tuba nec in Hectore tracto  
sistere, sed tota iuvenem deducere Troia.*

Statius will den ganzen Lebenslauf des Helden durchgehen, von Skyros angefangen, über den Tod Hektors hinaus bis zu Achills Ende vor Troia. *omnis heros* steht als thematischer Begriff den *acta viri* gegenüber und zeigt, daß nicht nur Taten eines Kriegers berichtet werden sollen, sondern alles, was einem Halbgott wie Achill in seinem jungen Leben begegnet ist. Dieses Leben hat, wie *omnis* — etwa im Gegensatz zu *totus* oder *cunctus* — zeigt, einzelne Abschnitte<sup>12</sup>. Mit den Namen Skyros, Hektor und Troia sind drei größere Einheiten angegeben, die man als 'Antehomerica', 'Homerica' und 'Posthomerica' bezeichnen kann. Der *iuvenis* wird vom Dichter über den gesamten troischen Sagenkreis hin geleitet<sup>13</sup>. Die beiden Begriffe *iuvenis* und *deducere* bedürfen weiterer Erläuterung. Von *vir* über *heros* wird die Bezeichnung Achills nun zu *iuvenis* abgewandelt. Das ist mehr als *variatio*. Die allgemeine Benennung *heros*, die zwischen die beiden anderen gesetzt ist, erscheint zuerst im lateinischen Gewand der homerischen Auffassung als *vir fortis*, sodann in der des Statius als *iuvenis*.

Daß Achill seit Homer als der kriegerische Mann κατ' ἐξοχήν gilt, bedarf keiner weiteren Erklärung, wohl aber die Deutung dieses *heros* als *iuvenis* bei Statius. Da es Statius auf eine deutliche Abgrenzung gegen Homer ankommt und er das bringen will, was noch nicht unübertreffbar besungen ist, ergibt sich daraus, daß sinnvollerweise die von ihm geschilderten *acta* andere sind als die Homers. Statius fordert Homer also nicht heraus, sondern ergänzt ihn von der Seite, der noch kein Sänger zur Berühmtheit verholfen hat. Diese umschreibt er im Text mit *tota iuvenem deducere Troia*. Man sollte daher davon ausgehen, daß dem Begriff *iuvenis* eine Bedeutung eigen ist, die *vir* abgeht. Sie wird deutlich, wenn man bedenkt, daß aus stilistischen Gründen im Epos das Wort *adolescens* gemieden wird<sup>14</sup>, sich aber

<sup>11</sup> Genau das macht nach antiker Literaturkritik die Meisterschaft Homers aus, vgl. Arist. poet. 8; 1451 a 22 sqq. und Hor. ars 147 sqq.

<sup>12</sup> Vgl. ThLL s.v. cunctus p. 1396, 53-67, und s.v. omnis p. 610, 70 sqq.

<sup>13</sup> In diesem Sinn Brinkgreve z.St.: "ii vero qui deducunt usque ad finem deductum comitantur". Méheust 6: "mais de suivre le jeune homme durant toute la guerre de Troie".

<sup>14</sup> Im ThLL ist es s.v. adolescens p. 794, 78 sq. nur verzeichnet für Lucil. 420 M. und Verg. catal. 3,6. Vgl. auch ThLL s.v. iuvenis p. 734, 60 sqq. Ferner B. Axelson, Die Synonyme adulescens und iuvenis, in: Mélanges J. Marouzeau, Paris 1948, 7-17. Ders. zuvor: Unpoetische Wörter, Lund 1945, 58 f.

andererseits vorstellt, was die Figuren entsprechenden Alters in der römischen Komödie charakterisiert. Die *adolescentes* spielen dort die Rolle leichtlebiger, ihrem Elternhaus trotztender jugendlicher Liebhaber, die in ihre Amouren verstrickt sind<sup>15</sup>. Es wird sich zeigen, daß auch Achill eine solche Rolle spielt, nur daß er es nicht mit einem strengen Vater, sondern einer überaus besorgten Mutter zu tun hat, die am gesamten Schicksal ihres Sohnes intensiv Anteil nimmt. Damit aber ergibt sich ein Thema, das dem Krieg entgegengesetzt zu sein pflegt, die Liebe, die aber auf besondere Weise auch mit dem Krieg verbunden sein kann, zumindest seit Ovid behauptet hatte, am. 1,9,1:

*militat omnis amans et habet sua castra Cupido.*

Man darf also hier schon mit der gebotenen Vorsicht die These wagen, daß im Gegensatz zu Homers 'Ilias' die 'Achilleis' des Statius vornehmlich vom Thema Liebe bestimmt sein wird. Trotzdem ist sie keine ovidische Elegie, sondern ein Epos geworden. Wie sich das vereinbaren läßt, soll nun die Erklärung des im Wort *deducere* enthaltenen Begriffs zeigen.

Zunächst möchte man unbefangen aus dem Zusammenhang heraus *deducere* als 'hinabführen, geleiten' o.ä. auffassen, zumal ja die Metapher des *ire* vorgegeben und die Muse als Weggenossin angerufen ist. Obwohl dies, wenn auch mit gewissen Schwierigkeiten<sup>16</sup> möglich ist, ist dieses Wort doch spätestens seit Vergils 6. Ekloge literaturtheoretisch so befrachtet, daß an dieser exponierten Stelle im Proömium der Aspekt der Dichtungstheorie nicht unbeachtet bleiben darf.

Überprüft man die Verwendungsweise des Wortes *deducere* unter diesem Gesichtspunkt, so stellt sich die auffallende Tatsache heraus, daß es als literarkritischer Terminus nur im Bezug auf eine ganz bestimmte Art von Dichtung verwendet

Das bedeutet natürlich nicht, daß der Liebhaber nicht auch *vir* genannt werden kann, wie Ov. ars 2,739 zeigt: *me vatem celebrate, viri, mihi dicite laudes*, obwohl gerade dort die ovidische Metapher des Liebeskriegs wirksam werden soll, v. 741: *arma dedi vobis, dederat Vulcanus Achilli*. Zur Stützung der oben entwickelten Auffassung bietet sich darum der Schluß der 'Ars', 3,811 f. eher an:

*ut quondam iuvenes, ita nunc, mea turba, puellae  
inscribant spoliis: Naso magister erat.*

Vgl. auch trist. 4,10,87: *carmina cum primum populo iuvenilia legi* in der Doppeldeutigkeit von 'Jugendgedichten' und 'Amores'. Im Zusammenhang von *vir*, *heros* und *iuvenis* soll lediglich betont werden, daß a potiori die *iuvenes* eher *amatoris levitatibus dediti* (Cic. fin. 1,61) sind als die *vir*. Diese Eigentümlichkeit der Wortbedeutung läßt sich auch bei Statius vorführen. Vgl. Theb. 9,808: *haerebat iuveni (Parthenopaeo) devinctus amore pudico (Maenalius Dorceus)*. Ferner Ach. 1,588: *sic sub matre Rhea iuvenis regnator Olympi oscula securae dabat insidiosa sorori*. 1,665 f.: *quid faciat? casusne suos ferat ipsa parenti seque simul iuvenemque premat eqs.* Im gleichen Sinn auch 1,157; 2,8: *prospectant cuncti iuvenemque ducemque*: Achill ist nun beides. Die Gegenprobe erbringt für *vir* immer die Konnotation des Mannseins als solchem: Ach. 1,206: *Lemnos non aequa viris*. 1,442: *praecipitans in transtra viros insanus equosque* | *Bellipotens*. 1,562: *Aeacidem furto iam noverat una latenti* | *Deidamia virum*. 1,599: *lex procul ire mares ...* | *... inaccessumque viris edicitur antrum*. 2,158: *cum ... priscosque virum mirarer honores*.

<sup>15</sup> Vgl. dazu E. Lefèvre, Die römische Komödie, in: Neues Hdb. der Literaturwissenschaft, Bd. III (s. oben Anm. 9), 33-62, bes. 41.

<sup>16</sup> Vgl. Jannaccone, Kommentar 39, ferner Dilke, Kommentar 80. Es müßte sich bei *tota Troia* um einen Ablativus prosecutivus (abl.viae) handeln. Vgl. Hofmann-Szantyr, Latein. Syntax und Stilistik, München 1965, 130 f. (HdA II.2.2).

wird<sup>17</sup>. Der Ursprung dieser Anwendung dürfte bei Catull zu finden sein. Im Peleus-Epos, 64,303 ff., singen die Parzen das Lied von der Hochzeit des Peleus und der Thetis, während sie ihrer Arbeit nachgehen, v. 311 ff.:

*laeva colum molli lana retinebat amictum  
dextera tum leviter deducens fila supinis  
formabat digitis eqs.*

Die linke Hand der spinnenden Parze hält den Spinnrocken mit der Wolle, die Rechte führt diese auf leichte Weise daraus herab und formt sie gleichzeitig mit den Fingerspitzen zu Fäden, die sie mit Daumen und hängendem Spindelgewicht zum Garn drellt. Mit den Zähnen zupft sie die überstehenden Flauschreste des Garns ab, das vom Korb aufgenommen wird. Dabei erklingt das Arbeitslied, v. 320 ff.:

*haec dum clarisona pellentes vellera voce  
talia divino fuderunt carmine fata,  
carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas.*

In diesem wiederholten *carmine* scheint ein bisher unbeachtetes Spiel mit einer Homonymie zu stecken. Denn *carmen* bedeutet nicht nur 'Spruch, Lied, Gedicht', sondern auch 'Spinnwolle, Gewebe'<sup>18</sup>.

Dies beweist die vereinzelt scheinende, jedoch entscheidende Stelle in Claudians Invektive gegen Eutrop, 20,458, wo es in einem ironischen Nachruf auf den unglücklich agierenden Feldherrn und Weber Leo heißt: *quam bene texentum laudabas carmina tutus*. Leo hatte Weberkamm mit Schwert und Webstuhl mit Schlachtfeld vertauscht. Jetzt liegt er da, und die Parzen haben ihm den letzten Faden gesponnen, v. 460 f.:

*hic miserande iaces, hic dum tua vellera vitas  
tandem fila tibi neverunt ultima Parcae.*

Etwa zweieinhalb Jahrzehnte zuvor hatte schon Ausonius die Vorstellung von Gesang und Gewebe verschmolzen, als er ein zweites Mosel-Epyllion versprach, Mos. 396-398 p. 137 P.:

*mollia subtili nebunt mihi carmina filo  
Pierides. tenuique aptas subtegmine telas  
percurrent. dabitur nostris quoque purpura fuis.*

Er setzt die Musen als Sängereinnen ein und läßt sie die Arbeit der Parzen verrichten.

Dies berechtigt um so mehr dazu, bei Catull das Wortspiel anzunehmen. Bei ihm singen die Schicksalsgöttinnen das untrügliche Lied und führen dabei den 'Text' in 'Textur' über. Das paßt auch insofern gut, als damit das zweite Gewebe des Gedichtes vorgeführt wird, das eine als Decke des Brautbettes mit der Geschichte

<sup>17</sup> Vgl. ThLL s.v. *deducere* p. 279,69 sqq. und 282,55 sqq. Die Belegstellen für *deducere carmen* sind von W. Eisenhut gesammelt, aber wenig zuverlässig interpretiert worden: *Deducere carmen*. Ein Beitrag zum Problem der literarischen Beziehungen zwischen Horaz und Propertius, in: Aparchai IV, Gedenkschrift für G. Rohde, Tübingen 1961, 91-104 (Ndr. in: Propertius, hrsg. v. W. Eisenhut, Darmstadt 1975, 247-263 [WdF 237]).

<sup>18</sup> Vgl. ThLL s.v. *carmen* 1. und 2. p. 463, 10 sqq. und 474, 4 sqq.

von Ariadne auf Naxos, das andere mit der Geschichte Achills.

Die Verbindung der Begriffe *carmen* und *deducere* war nun in einer bestimmten Form dichterisch vorgeprägt. Im Anschluß daran verwendet sie Vergil in der programmatischen Einleitung der 6. Ekloge:

*Prima Syracosio dignata est ludere versu  
nostra neque erubuit silvas habitare Thalia.  
cum canerem reges et proelia, Cyntbius aurem  
vellit et admonuit: pastorem, Tityre, pinguis  
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.*

In der Nachfolge der von Kallimachos doktrinär geforderten reinen, feinen Kleindichtung setzt Vergil seine *Bucolica* gegen das Großepos ab<sup>19</sup>. Bisher ist kaum beachtet worden, daß auch für diese Stelle Catull herangezogen werden kann. Man wird zwar gelten lassen müssen, daß die fetten Schafe ein angenehmes Götteropfer sein können<sup>20</sup>, doch haben diese gut genährten, fetten Schafe auch qualitätvolle *vellera*. Von ihnen aus läßt sich die gedankliche Brücke zum *pellentes vellera voce fuderunt carmine fata* des Catull schlagen. *pastorem, Tityre, pinguis pascere oportet ovis, 'ut deduci possit tenue carmen'*: Der Hirte soll die Wolle seiner gut genährten Schafe nehmen. Denn sie ist die Garantie dafür, daß man aus ihr qualitätvolles, feines Garn 'deduzieren' kann<sup>21</sup>. Vergil hat mit seiner Wortprägung einen Schritt über Catull hinaus getan und das im *proprie*-Bereich denkbare *carmen deducere* gleich zum literarischen Begriff des *deductum dicere carmen* gemacht und damit ebenfalls 'Text' in 'Textur' übergeführt. Servius hat diese über den 'Erfinder' Catull hinausgehende Ausdrucksweise aus derselben Metaphorik erklärt: *tenue. translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem*.

Der Gegensatz von Großepos und Kleindichtung wird in deutlichem Bezug auf Vergil von Horaz, sat. 1,10,43 ff., ausgedrückt:

*... forte epos acer  
ut nemo Varius ducit, molle atque facetum  
Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae.*

*forte epos ducere* ist indes durchaus nicht gleich *carmen (= epos) deducere*<sup>22</sup>. Das wäre nach antiker Auffassung ein Widerspruch in sich. Im Ausdruck *forte epos ducere* hat der Dichter vielmehr die Vorstellung '*vir fortis bellum ducit*' mit '*poeta carmine epico bellum viri fortis dicit*', kurz gesagt also *bellum ducere* mit *epos dicere* verschnitten und verschneiden können, da *bellum* mit *epos (dicere)* ausgetauscht werden kann. Der Ausdruck des Horaz bedeutet also, daß niemand besser als Varius ein Kriegsepos mit historischem und enkomiaistischem Inhalt schreiben kann. Mit wortspielerischer Ausparung der Vorsilbe weist der Dichter auf den Gegensatz hin, den das *carmen deductum* des Vergil zum '*epos ductum*' des Varius

<sup>19</sup> Zu dieser Thematik vgl. auch W. Wimmel, Kallimachos in Rom, Wiesbaden 1960 (Hermes Einzelschr. 16), 132 ff., 141 f.

<sup>20</sup> Vgl. Wimmel 134.

<sup>21</sup> Vermutlich steht auch die Bedeutungsgruppe von *deducere* mit dieser Vorstellung in Beziehung, die im medizinischen Bereich 'reinigen, purgieren' meint, vgl. ThLL s.v. p. 279, 27 sqq. Eine solche Läuterung und Reinigung bedeutet im kallimacheischen Sinn die Säuberung des gesponnenen Fadens von den Flauschresten.

<sup>22</sup> Vgl. Eisenhut 91 (= 247).

bildet.

Genauso wird *ducere* von Properz verwendet, der 4,6,13 sagt: *Caesaris in nomen ducuntur carmina*, und zwar von einem Thema, das der Muse Calliope würdig sei. Es handelt sich also um ein historisch-enkomiaistisches Großepos.

Doch damit nicht genug. Der in dem Wort *deducere* enthaltene Begriff umfaßt auch, neben der Verkleinerung, die Aufteilung und Zergliederung eines großen Ganzen in kleinere Einheiten. So ist die umstrittene Stelle der 'Ars poetica' des Horaz, v. 128 f., zu verstehen<sup>23</sup>: *tuque | rectius Iliacum carmen deducis in actus*. Homer war der einzige, der eine solche Stoffmasse als ganze bewältigen konnte. Jeder Spätere tut gut daran, sie in Episoden, Teilen, Einzeltaten zu gestalten.

Schließlich sei eine letzte Stelle vorgeführt, die sich als Schlüssel zum Verständnis des *deducere* bei Statius erweisen wird: Ovids Einleitung zu den 'Metamorphosen', v. 1 ff.: ... *di coeptis ... adspirate meis primumque ab origine mundi ad mea perpetuum deducite tempora carmen*. Auch hier ist eine Doppelbedeutung für *deducere* möglich, einerseits 'geleiten', am chronologischen Faden der Episodenkette herabführen, andererseits 'aufteilend, reduzierend zum Liedgewebe verspinnen' im Sinne des *deducere in actus*. Dies wirft nun die Frage auf, wie das epische Gebilde der 'Metamorphosen' in die Theorie der Gattung einzuordnen ist. Auch hier wird man auf Kallimachos zurückverwiesen. Ihm hatten die Telchinen, fr. 1,1 PF., vorgeworfen, daß er es trotz seines hohen Alters nicht fertiggebracht habe, wenigstens ein einziges 'fortlaufendes, zusammenhängendes Gedicht', ein *ἄεισμα διηκεκός* oder *carmen perpetuum*, zu verfassen. Seine Gedichte seien von kindlicher Kleinheit. Ovid, der mit diesem Begriff auf jene Polemik anspielt, legt mit den 'Metamorphosen' nun ein solches Gedicht vor und entgeht damit dem Vorwurf, der Kallimachos gemacht worden war. So legitimiert er sich — auch gegenüber Properz 4,1,64, als der eigentliche *Callimachus Romanus*. Denn in einer literarischen Analogiegleichung weist er sich selbst diesen Platz zu: Wie Kallimachos sich zu Homer verhalte, so er, Ovid, zu Vergil<sup>24</sup>. Diesen für die Liebeselegie angemeldeten Anspruch rechtfertigt er dann vollends durch die 'Fasten' und 'Metamorphosen'. Ovid also ist der römische Kallimachos und zwar ohne den "Fehler" des griechischen. Denn er hat ein großes Epos, ein *carmen perpetuum*, aufzuweisen, das gleichzeitig auch ein *carmen deductum* ist, ein Gedicht aus vielen Einzelteilen wie die 'Aitia' des griechischen Meisters, allerdings ohne den 'Makel' der elegischen Kleinheit und der Uneinheitlichkeit und Zusammenhanglosigkeit. Mit den 'Metamor-

<sup>23</sup> Vgl. C.O. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge 1971, 204 ff. und 441 f.

<sup>24</sup> Vgl. *Ov. rem.* 379-396:

*Blanda pharetratos Elegeia cantet Amores  
et levis arbitrio ludat amica suo.  
Callimachi numeris non est dicendus Achilles,  
Cydippe non est oris, Homere, tuis*

...  
*Rumpere, Livor edax, magnum iam nomen habemus,  
Maius erit, tantum, quo pede coepit, eat.  
Sed nimium properas: vivam modo, plura dolebis  
et capiunt animi carmina multa mei.  
Nam iuvat et studium famae mihi crevit honore:  
principio clivi noster anhelat equus.  
Tantum se nobis elegi debere fatentur,  
quantum Vergilio nobile debet epos.*

phosen' ist Ovid die Vereinigung von umfassender Größe homerischen Ausmaßes und kallimacheisch feiner Einzelgestaltung gelungen, eine Form, die es in der Gattung noch nicht gab, die ihr Erfinder jedoch mit berechtigtem Stolz als Grundlage seines literarischen Anspruches ansehen konnte.

Vor diesem literaturgeschichtlichen Hintergrund muß man Statius' programmatische Einleitung betrachten. Seine Verwendung des *deducere* entspricht der ovidischen Doppeldeutigkeit des Begriffs, die das Geleiten auf einem Weg, aber vor allem auch die Reduzierung und Aufteilung des Stoffes bedeutet und damit den Gegensatz zu Homer. Statius wird das am Ende des Proömiums noch ausdrücklicher betont. Die Formulierung *tota iuvenem deducere Troia* heißt demzufolge nicht nur möglicherweise 'den jungen Mann über ganz Troia hin geleiten', sondern ist vielmehr zu verstehen als 'den jugendlichen Helden als Liebhaber aus dem ganzen Troia-Stoff heraus in einzelnen Episoden nach Art der Kleindichtung darstellen, d.h. dieses Thema wie einen Leitfaden aus dem Spinnrocken herabzuziehen und in einem Episodengewebe abzuspinnen'.

Diese aussagekräftigere Auffassung ist um so eher anzunehmen, als sich die beiden nächsten Abschnitte des Proömiums, v. 8-13 und v. 14-19, unter diesen Voraussetzungen zu einem geschlossenen Bild zusammenfügen, v. 8-13:

*tu modo, si veterem digno deplevimus haustus,  
da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda  
necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso  
nec mea nunc primis augescunt tempora vittis.  
scit Dircaeus ager meque inter prisca parentum  
nomina cumque suo numerant Amphione Thebae.*

Mit einem *tu modo* spricht der Dichter nach der 'großepischen' Hinwendung an die Muse nun den Musagetes und kallimacheischen Gott Apollon an und fordert von ihm *novi fontes*, nachdem er den einen Musenquell, den *vetus fons* der Thebais, durch einen *haustus dignus* ganz ausgeschöpft hat, also mit der dem Stoff angemessenen Größe und Würde. Statius spielt auf die *fraternae acies*, Theb. 1,1, an und weist sie als großes mythologisches Kriegsepos aus. Diesem *vetus fons*, dem traditionellen und von ihm voll ausgeschöpften Stoff, setzt er *novi fontes* entgegen, eine Mehrzahl neuer und gleichzeitig andersartiger Stoffe. Die Abgrenzung gegen Homers 'Ilias' einerseits und seine 'Thebais' andererseits legt es nahe, die mit dem Begriff *iuvenem deducere* verbundenen Vorstellungen nun auch noch durch dieses *novi* abzusichern. Das bedeutet, daß nicht Krieg und Herrscherlob Gegenstand der Darstellung sein werden, sondern das, was Achill neben seinen Kriegstaten getan hat. Es handelt sich um dasselbe Thema, zu dem Horos rät, als Properz sich anschickte, etwas anderes als Liebe zu besingen, 4,1,135 ff.:

*at tu finge elegos, fallax opus: haec tua castra  
... militiam Veneris blandis patiere sub armis  
et Veneris pueris utilis hostis eris.<sup>25</sup>*

<sup>25</sup> Vgl. auch Prop. 2,1,13 sq.:

*seu nuda erepto mecum luctatur amictu  
tum vero longas condimus Iliadas.*

Liebe kann auch ein Kriegsdienst sein. Ovid hatte es so nach Properz pointiert formuliert, um die Elegie mit dem Thema 'Liebe als Krieg' dem Epos gegenüber inhaltlich aufzuwerten. Wie Ovid für die Elegie die neue Thematik beanspruchte, so beansprucht Statius sie jetzt für das Epos. Bei Apollon fordert er das neue Thema an und schafft sich so die Legitimation für seinen Auftritt als Sänger eines völlig neuen Achill. Von Apollon will er auch den gleichen Ruhm haben wie zuvor für die 'Thebais': *fronde secunda necte comas*: Er soll ihn mit dem zweiten und gleichzeitig glückbringendem Dichterkranz schmücken.

Als heroischer Dichter der *militia Veneris* also stellt sich Statius nun im dritten Abschnitt des Proömiums dem *dominus et deus* Domitian vor, v. 14-19:

*At tu, quem longe primum stupet Itala virtus  
Graiaque, cui geminae florent vatumque ducumque  
certatim laurus — olim dolet altera vinci —  
da veniam ac trepidum patere hoc sudare parumper  
pulvere: te longo necdum fidente paratu  
molimur magnusque tibi praeludit Achilles.*

Dem dritten göttlichen Wesen begegnet Statius mit der gleichen Anrede wie Apollon, allerdings in unterwürfiger Höflichkeit, die zugleich zu schmeicheln weiß. Der Princeps, der zum Staunen der beiden kulturtragenden Völker seiner Zeit schon zwei Lorbeerkränze trägt, den des militärischen und musischen Siegers, hat seine Ansprüche hochgesteckt. Er erwartet vom Dichter das Loblied seiner Taten im Germanenkrieg<sup>26</sup>. Zum Glück des Statius und zu seinem gleichzeitigen höflichen Bedauern ist die *laurus vatum* des Domitian allerdings seit längerem nicht mehr so grün: *olim dolet altera vinci*. Um so höher dürfte die Erwartung des Princeps auf eine Ehrung durch den Dichter sein. Doch dieser findet für sein Versäumnis, noch kein enkomiastisches Epos von den *res gestae domini et dei* gedichtet zu haben, folgende Worte: 'Gewähre mir Nachsicht und laß mich, ängstlich wie ich bin, noch ein wenig in diesem Staube schwitzen!' Die Bildersprache verweist in die Palästra mit ihren sportlichen und militärischen Übungen. Die 'Achilleis', an die Statius nun herangeht, wird damit als Vorübung für ein großes Epos auf Domitian angesehen, als eine *praelusio*: *tibi praeludit Achilles*, v. 19. Damit wird sie deutlich dem Domitian-Epos gegenüber abgewertet. Dessen Bedeutung jedoch faßt der Dichter in die Worte zusammen: *te longo necdum fidente paratu molimur*. *molimur* ist das bezeichnende und prägnant gebrauchte Wort, das, hierin *deducere* vergleichbar, die literaturtheoretische Äußerung enthält, daß der Dichter eine *moles*, eine gewaltige Masse von großem Gewicht unter ebenso großem Kraftaufwand langsam<sup>27</sup> in Bewegung setzt, um ihr gebührende Form und Gestalt zu geben. Doch direktes Objekt zu *molimur* ist *te*, so daß die eben umschriebene Bedeutung des Wortes genauer gefaßt werden muß, zumal sie durch den ablativischen Ausdruck bestimmt wird: *longo necdum fidente paratu*: 'mit einer langen Vorbereitung, die noch ohne Zutrauen ist'<sup>28</sup>. Das heißt, daß die poetischen Zurüstungen zu einem

<sup>26</sup> Lediglich vier Verse sind erhalten, Stat. bell. Germ. frg. 1-4 p. 134 Morel.

<sup>27</sup> Vgl. ThLL s.v. *molior* p. 1362,66 sqq. Diese zusätzliche Bedeutung ist mitzuhören: Das große Gewicht ergibt natürlicherweise eine Verzögerung der Durchführung.

<sup>28</sup> Sprachlich schwierig ist *fidente*. Die Auffassung des ThLL s.v. *fido* p. 697,13 sq.

Kriegsepos noch nicht zu einem im Sinne des Horaz geltenden *forte epos ducere* ausreichen: zu einem 'großepischen Ausmarsch nach einer großepischen Mobilmachung'. Der Sinn der Stelle ist also: Dich, Domitian, setzen wir in deiner sehr großen Bedeutung gewaltig ins Werk, doch mit der gebührenden Langsamkeit, inzwischen aber präludivert dir der große Achill'.

Diese *recusatio* ist elegant und schmeichelhaft zugleich. Schmeichelhaft, weil Domitian durch den *magnus Achilles* zum '*maior magno Achille*' vorrückt und am Ende des Proömiums als der größte Kriegsheld und als der größte Gott zugleich dasteht, elegant, weil er zudem gegen die Muse, Apollon und den Dichter ausgespielt wird: Er muß nämlich angesichts des Urteils dieser Sachverständigen die *praelusio* zunächst einmal annehmen, da sie zu seiner größeren Ehre als eine seinetwegen aufgenommene, zusätzliche Mühe des Dichters erscheint.

Auch der Begriff *praeludere* hat eine besondere, dichtungs-theoretische Bedeutung. Zunächst erscheint das Verbum simplex *ludere* als t.t. der Kleindichtung, wie z.B. in der oben genannten 6. Ekloge Vergils<sup>29</sup>. Der pseudovergilische 'Culex' beginnt ebenfalls mit den Worten *Lusimus Octavi gracili modulante Thalia*. Die ovidische Elegie ist gleichfalls unter diesem Begriff zu fassen, wenn der Dichter sich selbst, *trist.* 4,10,1, als *tenerorum lusor amorum* apostrophiert. Doch stehen diese Zeugnisse nicht allein, Statius selbst gibt in den 'Silven' weitere Hinweise: In der praefatio zum ersten Buch sagt er von den 'libelli' der 'Silvae' im Hinblick auf die 'Thebais': *sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus nec quisquam est illustrium poetarum, qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit*<sup>30</sup>. Wie also (nach Statius) Vergil seine Eposparodie und Homer seine Epostravestie in lockerem Stil als ihre Hauptwerke geschrieben haben, so möchte Statius die Gedichte der 'Silven' verstanden wissen. Was für diese gilt, dürfte, dem Begriff des *praeludere* zufolge, auch für die 'Achilleis' gelten.

Ihr Verhältnis zum Domitian-Epos läßt sich aus verschiedenen Bemerkungen in den 'Silven' weiter bestimmen, 4,4,93 ff.:

*nunc vacuos crines alio subit infula nexu:  
Troia quidem magnusque mihi temptatur Achilles,  
sed vocat arcitenens alio pater armaque monstrat  
Ausonii maiora ducis, trahit impetus illo  
iam pridem retrahitque timor stabuntne sub illa  
mole umeri an magno vincetur pondere cervix?  
dic, Marcelle, feram? fluctus an sueta minores  
nosse ratis nondum Ioniis credenda periclis?*

*fidente* = *fidenti* (im Sinne eines *sibi fidens*, *alacer*, *fortis*, *impavidus*) stützt sich auf Val. Max. 7,2,5: *fidente animo* und diese Statius-Stelle. Eine aktivische und personifizierte Bedeutung des *fidens* bei Val. Max. in der Verbindung mit *animo* ist leicht nachvollziehbar, bei Statius jedoch ist die Junktur kühn, allerdings möglich. Notwendig dagegen ist die Annahme eines adjektivischen Gebrauchs an keiner der beiden Stellen. Die partizipiale Konstruktion ist aussagekräftiger und überdies sprachlich möglich, da der absolute Gebrauch von *fido* hinreichend belegt ist, vgl. ThLL s.v. p. 695,26 sqq. *fidente paratu* ist also zu interpretieren als (*sibi; poetae*, sim.) *fidente paratu*.

<sup>29</sup> Zur Entstehung und Bedeutung dieses Begriffes vgl. den Aufsatz von R. Muth, *Poeta ludens*, in: *Serta Philologica Aenipontana II* hrsg. v. R. Muth, Innsbruck 1972, 65-82, bes. 71 f.

<sup>30</sup> *Serv. auct. Verg. ecl.* 6,5, nimmt in diesem Sinn die *Bucolica* in Anspruch: *Sane 'cum*

Hier spiegeln sich die Gedanken des 'Achilleis'-Proömiums: *alio nexu* sind die Bänder am Dichterknoten geknüpft, doch Apollon zeigt anderswohin: auf Waffentaten des größeren Führers Domitian. Ihre Bedeutung wird mit *moles* und *magnum pondus* verbildlicht und der Unterschied der beiden Epen mit einer Metapher der Seefahrt erhellt: die *minores fluctus* umschreiben die 'Achilleis', die *Ionia pericla* das Domitian-Epos in homerischer Großartigkeit und die damit verbundenen Gefahren für die Epigonen.

Ob nun diesen dichtungstheoretischen Darlegungen über den *novus Aeacides*, silv. 5,5,36 f., die uns erhaltenen Verse entsprechen, soll jetzt im zweiten Teil gezeigt werden.

## II.

Welche Bucheinteilung auch immer im Laufe der Textüberlieferung die Verse der 'Achilleis' erfahren haben, sei es daß die antike und heutige von 960 im ersten und 167 im zweiten Buch von einer proportionaleren Zweiteilung in 1,675 abgelöst wurde oder daß die aus didaktischen und dramatischen Gründen vorgenommene 5-Akt-Gliederung der mittelalterlichen Schulachilleis vorherrschte<sup>31</sup>, von der inneren Dramatik her gesehen ist die Muttergestalt der Thetis die beherrschende Figur von der ersten bis zur letzten Zeile. Sie tritt zwar in der zweiten Hälfte des Geschehens vor Achill und Odysseus als ihren Gegenspielern zurück, doch bestimmt ihre Maßnahme, Achill vor seinem Schicksal zu bewahren, den Verlauf der Dinge, und im letzten Vers, nach dem Rückblick Achills auf seine Kindheit und Jugend, heißt es: *scit cetera mater*. Thetis ist die zentrale Gestalt im Leben Achills, und Statius' erhaltene Verse könnten von daher gesehen fast ebensogut 'Thetideis' heißen wie 'Achilleis'<sup>32</sup>. Die Befreiung des Helden aus der Einflußsphäre seiner Mutter, in die auch Deidamia gehört, macht das erhaltene Epos aus und gibt ihm eine auffallende Geschlossenheit. Doch ist damit noch nicht, wie sich zeigen wird, die endgültige Abkehr von ihr und der Welt der Frauen mitten in der Männerwelt des Krieges erreicht. Die Vermutung liegt nahe, daß diese 1100 Verse das Muster darstellen, nach dem auch die übrigen hätten gestaltet werden sollen<sup>33</sup>.

*canerem reges et proelia' et 'deductum dicere carmen' quidam volunt hoc significasse Vergilium, se quidem altiorem de bellis et regibus ante bucolicum carmen elegisse materiam, sed considerata aetatis et ingenii qualitate mutasse consilium et arripuisse opus mollius, quatenus vires suas leviora praeludendo ad altiora narranda praepararet.*

<sup>31</sup> Die Gliederung im einzelnen: 1,1-197; 198-396; 397-674; 675-960; 2,1-167. Zu beachten ist freilich, daß der dritte "Akt" bei Vers 560 (der numerischen Mitte der 1127 Verse) zweigeteilt ist, in die Kriegsszene in Aulis und die Liebeszene auf Skyros. Wirksam stoßen hier die Kontraste aufeinander. — Vgl. auch W. Schetter, Merkverse zur Fünfbücherausgabe der Achilleis des Statius, in: *Philologus* 113, 1969, 306-310.

<sup>32</sup> Von den zehn redenden Figuren sprechen Odysseus 9mal mit etwa 98 Versen, Thetis 8mal mit etwa 99 Versen, Achill 5mal mit 122 Versen, Diomedes 4mal mit 29 Versen, Lykomeides 3mal mit etwa 14 Versen, die übrigen je einmal, Deidamia mit 25, Protesilaos mit 18, Chiron mit 16, Neptun mit 15, Calchas mit 10 Versen. Das Verhältnis von Erzählung und Rede ist etwa 60 : 40 (Vergil, Aeneis: 53 : 47 nach G. Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton N.J. 1972, 302). Die beiden dramatisch gegeneinander arbeitenden Figuren Thetis und Odysseus, sind im recht geschlossen erscheinenden Epos-Fragment gleichgewichtig. Achills hoher Redeanteil resultiert aus der Erzählung seiner Erziehungsgeschichte, 2,96-167 (entsprechend dem des Aeneas bei Vergil).

<sup>33</sup> Die nun folgende Paraphrase versteht sich in vielen Punkten als alternative Sichtweise zu den Ausführungen Schetters, Unters. Sie betont vor allem die im Sinne des Proömiums erwartete Thematik. Eine ausführliche Kommentierung des Werkes ist nach wie vor ein Desiderat.

Statt Statius beginnt sein Epos nicht *ut scriptor cyclicus olim*, Hor. ars 136, mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis, nicht mit den Versuchen der unglücklich verheirateten Mutter, ihren Sohn doch noch unsterblich zu machen, sondern setzt, wie es Horaz auch an Homer lobt, ars 140 ff., an einem hochdramatischen Punkt ein: Er greift den Augenblick heraus, wo der trojanische Krieg und damit der Tod Achills unvermeidlich geworden ist. Doch nicht auf Achill richtet der Dichter den Blick, sondern auf seine Mutter, der, wie allen Müttern, der Krieg verhaßt ist, dieser aber aus den genannten Gründen ganz besonders. Ihr Sohn wird das kurze, ruhmvolle Leben einem langen ruhmlosen Dasein vorziehen.

Ein *cum inversivum* leitet das Handeln der Thetis ein, v. 25, und zeigt vortrefflich den dramatischen Aufbruch in ein schon laufendes Geschehen: Paris hat mit Helena seinen frevelhaften Kurs nach Ilios eingeschlagen, schon ist er am Bosphoros, da hört Thetis über sich, gerade noch rechtzeitig, den verhängnisvollen Ruderschlag. Sie rauscht, Böses ahnend und entrüstet, aus ihrem Boudoir empor – *prosiluit thalamis*, v. 28, – mit allen verfügbaren Nereiden. Kaum ist sie mit ihnen oben – wieder zeigt ein *ubi primum* den überhasteten Ablauf der Dinge an, so läßt sie ihrer Rede freien Lauf: Ihrer Person gelte dieser Angriff, diese Hochzeitsfackeln stammen von Bellona, und es sei abzusehen, daß bald Kriegsschiffe die Ägäis belasteten, wenn die aufgeblasenen Atriden von allen Seiten Unterstützung erführen, auch von Achill. Denn Achill ist eidlich nicht gebunden, will und muß aber trotzdem den Krieg mitmachen. Er wird freiwillig folgen, denn ohne ihn ist Troia nicht zu erobern. In einer nachgezogenen Exposition ruft sie sich in Erinnerung, daß sie vergeblich den Kleinen zum strengen Lehrmeister Chiron gegeben habe. Achill wird dort sicher gelernt haben, mit Lapithen zu kämpfen und sich an der Lanze seines Vaters zu messen. Den Anfängen hätte sie wehren müssen, als der Kielbalken des Entführerbootes zu Wasser gelassen wurde: *sed tardum, iam plena iniuria raptae*, v. 47. Das kriegsauslösende Unrecht ist schon geschehen. Dennoch sucht sie den unaufhaltsamen Lauf der Dinge zu hemmen, wo es ihr noch möglich erscheint. Sie verfällt auf den naheliegenden Gedanken, junogleich als *supplex miseranda* von Neptun einen Seesturm zu fordern, um das Problem auf diese Weise aus der Welt zu schaffen, v. 51. Und als sie sich schon auf die *captatio benevolentiae* des *Iuppiter secundus* einstellt, erscheint dieser gerade mit seinem Gespann auf den Wellen, freilich in einer Verfassung, die der ihren geradezu entgegengesetzt ist. Heiter und gesättigt mit Nektar und Ambrosia kommt er gerade von einem Gastmahl bei Okeanos. Thetis wirft sich mit allen Zeichen der Trauer vor die Rosse und beginnt ihre Rede: *O magni genitor rectorque profund!*, v. 61.

Sie versucht Neptuns Aufmerksamkeit dadurch zu wecken, daß sie ihn zunächst nicht auf ihr persönliches Problem hinweist, sondern ihn in den vorliegenden juristischen Fall verwickelt, daß Verbrecher vom Lande ungestraft seine Meeresstraßen befahren. Das habe für Götter und Menschen schlimme Konsequenzen, und wenn er selbst jetzt – sie hat offenbar seinen augenblicklichen Zustand im Auge – nicht eingreifen wolle oder könne, solle er ihr wenigstens Macht über die Fluten geben. Und nun bringt sie ihren eigentlichen Grund vor: *fas sit pro nato timuisse mihi*, v. 73 f. Nach der Inanspruchnahme des Mutterrechts setzt sie auch die Affekte der Mutter ein, die mit dem baldigen Tode des Sohnes rechnen muß, wenn nicht

sofort Abhilfe geschaffen wird. Doch Neptun läßt sie recht unbekümmert und unbeeindruckt auf seinen Wagen und verlegt sich gönnerhaft auf Trostworte: Er könne dieser schicksalswidrigen Petition nicht entsprechen, wolle aber später alles tun, ihr Unglück zu rächen, besonders an Odysseus. Ansonsten habe sie im Ruhm ihres Sohnes eine angemessene Entschädigung für ihre Mesalliance mit Peleus. Doch Thetis hat so wenig auf ihn, wie er auf sie gehört. Sie ist stillschweigend vom Wagen gegliitten, um mit drei göttlich-kräftigen Schwimmstößen an die thrakische Küste zu kommen, wo sie Achill im Internat bei Chiron wußte.

An dieser Stelle ist das Vorspiel auf Götterebene zu Ende. Die Ergebnislosigkeit der Handlung schafft die Voraussetzung für die weitere dramatische Entwicklung. Die Unbeirrbarkeit der Göttin führt zum aussichtslosen Kampf gegen das Schicksal.

Der Dichter läßt Thetis nicht auf die frohe Begrüßung durch die Landschaft, die Stätte ihrer Hochzeit, achten, sondern zielbewußt auf die Höhle des Centauren hinstreben. Schauplatz der nun folgenden Ereignisse ist die Grotte des menschlichsten aller Centauren, der in seiner früheren Zeit nur Tiere getötet und sich jetzt im Alter auf Kräuterkunde und Pädagogik verlegt hat, v. 117 f. Jetzt steht er am Höhlenausgang, um nach seinem Zögling Ausschau zu halten, für den er gerade das Essen gekocht hat. Da sieht er die Mutter des Pflegesohnes auf sich zueilen. Voller Freude galoppiert er ihr entgegen und führt die Göttin mit der Galanterie, die seiner Gestalt möglich ist, in die bescheidene Behausung. Schon hat Thetis alles gemustert und vor allem Achill nicht erblickt. Sie fährt sogleich der Höflichkeit in die Parade und stößt zum Kern der Sache vor: *ubinam mea pignora, Chiron?*, v. 127. Die scharfe Zurechtweisung des Erziehers, der seiner Aufsichtspflicht anscheinend nicht streng genug nachkommt, setzt sie mit der Darstellung ihrer höchsten Besorgnis fort. Sie schwindelt Chiron vor, daß sie Alpträume habe und einem Orakel zufolge Achill einem rituellen Zauber unterziehen müsse, daß sie ferner dies und das zu tun habe, was hier nicht näher ausgeführt zu werden brauche, und daß er das Kind sofort vorführen solle, *trade magis*, v. 141.

Diese mütterlichen Lügen entschuldigt der Dichter und verrät jetzt erst den Plan: Thetis hätte Achill niemals mitbekommen, wenn sie erzählt hätte, daß sie ihn in Frauenkleider stecken wolle. Nun aber erlebt die Mutter eine Überraschung. Sie hatte zweifellos mit einer schwierigen Verhandlung über die Auflösung des Lehrvertrags gerechnet. Chiron aber ist ganz im Gegenteil begeistert von ihrem Vorschlag: *duc, optima, quaeso, duc, genetrix*, v. 143. Nun erklärt sich auch die Freude des Centauren bei der Ankunft der Thetis. Er schlägt beim Gedanken an Achill gleichsam ein beschwörendes Kreuz: *humilique deos infringe precatu*, v. 144. Als würde da etwas Unheimliches heranwachsen, *nescio quid magnum*, v. 147<sup>34</sup>, verweist Chiron die Mutter auf das Werden ihres ungewöhnlichen Kindes. Weniger um seine Behauptung zu begründen, als vielmehr um Zeit zu gewinnen (er kann Achill ja immer noch nicht vorweisen), gesteht er freimütig ein, daß dieser ihm aus den Händen gegliitten sei und die Gegend verunsichere. Er, Chiron, habe früher in der Argonautenzeit schon einiges dieser Art mit Herakles und Theseus mitgemacht, doch was er jetzt — mitten in seiner Erzählung bricht er ab, *sed taceo — figit Nereida*

<sup>34</sup> Properz 2,34,66 kündigt mit gleichen Worten das Werden der Aeneis an: *nescio quid maius nascitur Iliade*. Statius spielt darauf an.

*pallor*: Thetis hat die Farbe gewechselt: *ille aderat*. Achill stand vor der Tür. Worte erübrigen sich jetzt, v. 158.

Statt eines Kindes sieht sie einen halbwüchsigen Wilden, schweißgebadet und staubverschmutzt. Und doch schimmert das süß-rosige Knabengesicht noch durch. Blond ist das Haar und blau sind die Augen. Er verrät doch die Mutter. Zufällig, so bemerkt der Dichter, ist Achill guter Dinge. Er hat nämlich eine Löwin erlegt und ihre Jungen mit nach Hause gebracht, deren krallenbewehrte Pranken er reizt. Nun wirft er sein Spielzeug zu Boden und stürzt sich in die Arme der Mutter, der er schon bis zum Scheitel reicht, v. 173.

Nachdem der erste Schrecken und die Begrüßung vorbei sind, tragen doch die Mühen der Erziehung ihre Früchte: Unaufgefordert wäscht sich Achill im Fluß und kämmt sich anschließend. Stolz gibt Chiron seiner Zufriedenheit Ausdruck, indem er noch letzte Hand mit anlegt und den Prachtjungen seiner Mutter zuführt. Die Freude Chirons ist allerdings ihr größter Kummer, da sie überlegt, ob sie Achill bei diesem Verhältnis mitbekommt. Der aber singt nach dem Mahl zur Leier die *κλέα ἀνδρῶν*, von Hercules, Pollux und Theseus. Zum Schluß läßt er das Lied von der Hochzeit des Peleus und der Thetis erklingen. Als er nun in kindlicher Naivität den Gesang von seiner eigenen Erzeugung anstimmt, (auf poetische Weise vervollständigt sich so der *βίος* des Helden) muß selbst Thetis, trotz ihres Kummers, schmunzeln: *hic victo risit Thetis anxia vultu*, v. 194.

Während sich nun Achill, an den riesigen Leib des Centauren gelehnt, zur Ruhe begibt, sinnt Thetis nach, wie sie ihn von hier entführen kann und wohin. Verkehrsreiche Plätze sind ungeeignet, ebenfalls das benachbarte Thrakien, da es als kriegerisch verrufen ist. Doch die Insel Skyros ist abgelegen und hat einen völlig unkriegerischen König, der überdies mit unzähligen Töchtern, und nur mit Töchtern, gesegnet ist. Davon hatte sie sich erst kürzlich überzeugen können, als sie auf einem dienstlichen Kontrollgang die Fesseln des Aegeon auf Anzahl und Haltbarkeit überprüfen mußte. Sie trägt den schlafenden Achill auf ein Delphingespinn und entschwindet im Mondenschein nach Skyros. Chiron vergießt Abschiedstränen, die Landschaft trauert, die Faune vermissen Achills Lieder, und vor allem trauern die Nymphen, die gemerkt hatten, daß sie um einen baldigen Liebhaber betrogen worden sind: *sed sperata diu plorant conubia Nymphae*, v. 241. Dies ist der erste Hinweis auf die spätere, signifikante Heldentat Achills.

Der Plan der Göttin scheint zu gelingen, doch ist er jetzt gegen Erwarten in der Person Achills gefährdet, der nicht mehr das Kind ist, das Thetis sich vorgestellt hatte, und nicht zu dem erzogen wurde, was sie ihm zumuten will. Am Morgen erwacht Achill auf Skyros, völlig verstört durch die neue Umgebung. Thetis, Schlimmes ahnend, kommt einer versuchten Unmutsäußerung schleunigst zuvor und erklärt den Sachverhalt. Sie wolle ihn retten, und man müsse zu diesem Zweck vorsichtig taktieren. Sie enthüllt ihm den Plan, ihn in Frauenkleider stecken zu wollen. Sie gesteht ihm deswegen seine Männlichkeit in ihrem vollen Umfang zu, um es ihm um so leichter zu machen, für eine Weile rein äußerlich darauf zu verzichten. Sie ist sich der Ungeheuerlichkeit ihres Ansinnens bewußt und greift darum sofort zu mildernden Exempla der Heroengeschichte und Götterwelt: Sie verweist auf Hercules, Bacchus, Juppiter und erwähnt mit besonderem Nachdruck Caeneus, dem sogar ein richtiger Geschlechtswechsel nichts ausgemacht habe. Doch

das alles wirkt nicht. Sie kann es schon an Achills Gesicht ablesen: *cur ora reducis? | quid parant oculi? pudet hoc mitescere cultu?*, v. 271 f. Seine zorndräuende Miene verspricht nichts Gutes. Da setzt Thetis ein letztes Mittel ein, von dessen Wirksamkeit sie überzeugt ist: Sie schwört, daß Chiron nichts erfahren werde. Doch, so bemerkt der Dichter, sie hat Achills Natur verkannt, die mehr vom Vater und Chiron hat als ihr lieb ist. Ihr Plan scheint nun endgültig zum Scheitern verurteilt zu sein, wenn kein Wunder geschieht, v. 282. Doch dieses Wunder tritt ein, das Wunder der ersten Liebe. Nach epischer Weise führt der Dichter mit einer Frage nach dieser göttlichen Einwirkung die Handlung in den entscheidenden Abschnitt. Der Plan der Thetis verwirklicht sich nun auch ohne ihr Zutun. Als handlungstragende Figur rückt sie in den Hintergrund. Achill dagegen wächst in die Hauptrolle hinein.

Im rechten Augenblick erspät er nämlich die Töchter des Lykomedes, die am Fest der Küsten-Pallas ausnahmsweise freien Auslauf haben. Auf Anhieb verliebt er sich in die Schönste der Schönen, Deidamia. Seine Erregung ist so stark, daß der Dichter gleich zwei Vergleiche aufbietet, um diesen entscheidenden Vorgang zu würdigen, und einen dritten zur Beschreibung der außerordentlichen Situation hinzufügt. Thetis dürfte nicht Frau und Mutter sein, um nicht sofort zu erkennen, daß dies die sehnlichst erwartete Möglichkeit ist, ihren Plan doch noch zu verwirklichen: *occupat arrepto iam conscia tempora mater*, v. 318. Mit einer geradezu kupplerischen Rede schürt sie die Flamme: Ob es wirklich so schwer sei, in diesem Reigen verkleidet mitzumachen? Ob Chiron jemals so etwas geboten habe? Schließlich wirft sie alle moralischen Prinzipien über Bord, die sie in der Angelegenheit des Paris und der Helena noch zur hellen Entrüstung getrieben hatten, und spricht unverblümt aus, daß sie nichts lieber als bald Großmutter werden wolle: *o si mihi iungere curas | atque alium portare sinu contingat Achillem*, v. 322. Doch Achill bedurfte dieser Rede kaum, um zu handeln, und er wird auch künftig der allzu eifrig um ihn besorgten Mutter nicht mehr bedürfen, bis auf den jetzt folgenden Handgriff, den er ihr noch zumutet.

Seine Augen wenden sich lüstern seinem Ziele zu, die Kleider hat er schon abgestreift und steht nun etwas unschlüssig da. Auch diesen kritischen Augenblick erfaßt Thetis intuitiv. Sie merkt, daß er sich die Frauenkleider aufzwingen lassen will, um den Verlust seiner äußerlichen Mannesehre der mütterlichen Verantwortung anlasten zu können. Thetis, im Glauben an einen gehorsamen Sohn, der in der Liebe allen Krieg vergessen wird, staffiert ihn in der von ihm gebotenen Eile und mit dem notwendigen Raffinement aus und bringt ihm dann die neue Haltung und Verhaltensweise bei, — als ob Achill daran ein ernsthaftes Interesse hätte. Doch dessen nunmehr ungehemmter Tatendrang läßt das Bemühen der Mutter nur zu einem überhasteten Schnellkurs werden, ja, da er sofort den Weg unter die Füße nimmt, bleibt Thetis nichts weiter übrig, als ihre Unterweisungen in Worten und Gesten auf dem Marsch fortzusetzen.

Aber damit sind ihre Anstrengungen noch nicht zu Ende. Nun muß sie die Aufgabe lösen, einen scheinbar mißtrauischen Lykomedes zu täuschen. Nachdem sie Achill noch hier und da zurechtgezupft hat, beginnt sie die Trugrede vor dem braven Vater der Töchter. Um ihm Sand in die Augen zu streuen, scheint ihr ein forsches Auftreten das geeignete Mittel zu sein: Da bringe sie die Schwester Achills, man sehe es ja an der Ähnlichkeit. (Lykomedes wird genickt haben). Sie habe

schon ins Virile auszuarten gedroht, da habe sie dem einen Riegel vorschieben müssen. Sie, Thetis, habe endlich und seit langem genug von allem, was Mann heiße. Das Mädchen solle darum hier vornehmlich im religiösen Dienst verwendet werden, bis es heiratsfähig sei (Worte von großer Vorbedeutung), und sie solle auf keinen Fall freien Ausgang haben, weder an der Küste noch am Hafen. Lykomedes habe doch sicher kürzlich die phrygischen Segel vorbeistreichen sehen: Heutzutage sei man vor Entführungen ja kaum mehr sicher, v. 362.

Diese Rede ist ein voller Erfolg und wäre es wahrscheinlich auch ohne den Aufwand gewesen, da der redliche Lykomedes kaum zu widersprechen gewagt haben würde. Nun bedankt er sich artig mit Handkuß und 'Habe die Ehre' und stellt die neue Jungfrau der unbescholtenen Töughterschar vor. Diese bewundert gebührend das Machwerk, verliert bald ihre Scheu und läßt die Neue ausgerechnet zu den gerade ins Haus stehenden Keuschheitsriten ein.

Thetis kann sich noch nicht sofort vom Gang der Dinge lösen. Gestikulierend zeigt sie Achill aus dem Abstand heraus, wie er sich zu benehmen habe. Dann aber muß sie gehen, und schon auf See richtet sie noch Bitte und Mahnung an die Insel selbst, daß sie das Versteck nicht verraten dürfe. Sie sei jetzt fast so berühmt wie Delos, doch trage sie auch Verantwortung. So schärft sie ihr besonders ein, nur ja keine Griechen an Land zu lassen, sie solle sie abweisen und sagen: 'Hier gibt es nur ein Mädchenpensionat, nichts Kriegsverwendungsfähiges!', *hic thiasi tantum et nihil utile bellis*, v. 393. Mit einem Stoßseufzer zieht sie davon.

Hier geht nun endgültig die Thetis-Handlung zu Ende. Ihre Maßnahme jedoch, Achill zu verbergen, zu verheiraten und damit für sich zu gewinnen, wirkt, wie gesagt, bis zum letzten Vers des zweiten Buches weiter. Thetis hat nun scheinbar alle Chancen, erfolgreich zu sein.

Jetzt aber setzt die ihr gegenläufige Handlung ein. Der Dichter kontrastiert die Welt des Krieges mit der der Liebe. Während Thetis glaubt, aus dem Sohn einen Mitspieler gemacht zu haben, erwächst ihr auf dem anderen Schauplatz der eigentliche Gegenspieler: Odysseus, gegen den ihr Neptun schon zu Anfang Rache versprochen hatte.

Von der Mobilmachung in Griechenland richtet Statius den Blick auf das Kriegslager in Aulis. Seinem Bericht von der *militia Martis* läuft indessen auf Skyros die Geschichte von der *militia Veneris* parallel. In Aulis jedenfalls richten sich die Gedanken aller auf Achill:

*omnis in absentem belli manus ardet Achillen,  
nomen Achillis amant et in Hectora solus Achilles  
poscitur*, v. 473 ff.

Aus dieser Verlegenheit hilft den Griechen der kampfbegierige Protesilaus. In einer respektlosen Scheltrede fordert er den in seiner priesterlichen Würde zu sehr ruhenden Calchas zu einer beschleunigten Berufsausübung auf. Er werde hier nicht honoris causa gehalten, sondern solle gefälligst etwas zum Fortgang der Dinge beitragen. Calchas erhebt sich, und in überzeichneter Theatralik tritt er in ein geistiges Duell mit Thetis, um ihr den Sohn abzurufen. Noch einmal werden so die unwürdigen Maßnahmen, *feminei doli*, v. 527, gegen Achill vergegenwärtigt. Am Ende dieser Offenbarung bricht der Seher total erschöpft am Altar zusammen. Ohne sich da-

von beeindruckten zu lassen, machen sich Odysseus und Diomedes sofort an ihre Aufgabe, v. 559.

Nach diesem Zwischenspiel geht der Dichter wieder zum anderen Schauplatz zurück<sup>35</sup>. Dort hat Deidamia als einzige gemerkt, welche Art Jungfrau sich in ihrer Schar bewegt. Sie quält sich unschlüssig, ob sie reden oder schweigen soll, ständig bedrängt von respektlosen Zudringlichkeiten und höflichen Werbungen Achills. Der Dichter führt nun dieses Geschehen, das in die Mitte der 1100 Verse gesetzt ist, über die Geschichte der ersten Liebe zum fast notwendigen Ereignis der gewaltsamen Hochzeit.

Wiederum ist es ein religiöses Fest, das als geeigneter Rahmen für die Taten der Liebe erscheint: die *orgia Bacchi*, v. 593. Männer durften nicht teilnehmen: *lex procul ire mares*, v. 598. Der Zugang ist streng bewacht, Achill jedoch darf passieren und lacht sich teuflisch ins Fäustchen: *tacitus sibi risit Achilles*, v. 602.

Um Mitternacht bei Mondenschein, als die erregte Schar eine kleine Tanzpause einlegt, hält Achill sich folgende Rede, v. 624 ff.: So gehe es nicht mehr weiter. Er habe jetzt lange genug Befehle und Empfehlungen einer ängstlichen Mutter befolgt. Er verliere die schönsten Jahre mit Nichtstun. Unter diesen Umständen sei das einzig Mannswürdige, was er überhaupt tun könne, daß er sich in der Liebe erprobe. Gesagt, getan. Kurzerhand vergewaltigt er Deidamia, die erbärmlich um Hilfe schreit. Doch der Zeitpunkt ihrer Schreie ist nicht günstig. Von der erwartungsvollen, bacchisch eingestimmten Schwesternschar werden ihre Rufe als Signal zum ausgelassenen Feststreiben mißverstanden – und Achill ist es, der dabei am eifrigsten den Thyrsusstab schwingt, v. 648. Dennoch hat er zuvor eine Entschuldigung und Trostworte für Deidamia<sup>36</sup>, die nun damit beschäftigt sein wird, den Vorfall bis zur baldigen Niederkunft zu verbergen.

Damit müßte nun für Thetis der Kampf gewonnen sein. Doch Achills Selbstgespräch hat gezeigt, daß dies nur eine und die erste seiner männlichen Taten ist. Wenn Odysseus ihn nun zum Krieger machen wird, so scheint es, als seien damit die Taten der Liebe vorbei. Nichts aber zwingt zu dieser Annahme, im Gegenteil: Achill wird auf beiden Seiten kämpfen, zumal er die *militia Veneris* als durchaus seiner würdig erkannt hat: *quonam usque ... | ... teque marem – pudet heu – nec amore probabis?* v. 639.

Nun beginnt die Episode der Entführung Achills durch Odysseus und Diomedes. Die beiden Griechen sind gelandet und schleichen sich an den Palast heran. Thetis' Vorkehrungen haben also offenbar nichts genützt. Hämisch grinsend enthüllt Odysseus dem biedereren Diomedes seinen Plan und verwickelt alsbald den unbedarften Lykomedes in ein Gespräch über die augenblicklichen Weltläufe. Dieser bittet die beiden ohne weitere Umstände in den Palast. Odysseus nützt jede Sekunde, um Achill ausfindig zu machen. Er sucht Spuren einer großen Jungfrau und nach einem

<sup>35</sup> Vgl. Rieks 73 f.: "Als ungemein reizvolles Gegenbild wird dem ernststen Kriegsunternehmen die langsame Entwicklung des Liebesbundes zwischen Achilles und der Königstochter Deidamia gegenübergestellt. Es sind Verse, die in ihrer verhaltenen Sinnenfreude und der zart ans Komische streifenden, dennoch nie zu starken Tonalität den besten Beispielen römischer erotischer Poesie würdig an die Seite treten (560-674)".

<sup>36</sup> Seine Rede beginnt er wie Ovid, *trist.* 4,10,1: *ille ego* – und fährt mit *quid trepidas* fort, als habe Deidamia entsetzt die ovidische Fortsetzung des Satzes erwartet: *qui fuerim tenerorum lusor amorum* – in der eigentlichen Bedeutung des Wortes.

suspekten Gesicht. Beim Mahl entdeckt er ihn dann ohne Schwierigkeit, da Deidamia große Mühe aufwenden muß, Achill jetzt noch in seiner Rolle zu halten. Das Gespräch nach Tisch ist, soweit es Lykomedes zufällt, ungewollte, soweit Odysseus, gewollte Stachelrede gegen den verkleideten Helden, v. 775 ff. Bei dem auf den anderen Tag festgesetzten Fest benimmt sich Achill im Reigen so tölpelhaft, daß er jedem auffallen muß, v. 855 f. Schließlich geht auch hier die Handlung ihrem Höhepunkt zu. Die Geschenke der griechischen Gäste sind in der Halle verteilt: Viele schöne Sachen für Mädchen und eine Rüstung. Alle glauben, sie sei für den tapferen Vater Lykomedes bestimmt. Doch Achill hat sich schon ganz in ihre Nähe gestellt und Odysseus wiederum so in Achills Nähe, daß er ihm andeuten kann, man wisse über ihn Bescheid, v. 867 ff. In diesem Augenblick ertönt das Trompetengeschmetter. Alles stiebt davon, nur Achill steht in voller Rüstung da, v. 884. Dem erschreckten Lykomedes erklärt er nun den Sachverhalt und eröffnet ihm, daß er inzwischen auch schon Großvater geworden sei. Den Beweis legt er ihm zu Füßen. Nach einigem familiären Hin und Her arrangiert man sich. Die Abschiedsszene folgt. Deidamia hält ihre letzte Rede, deren letztes Wort und größte Sorge es ist, daß Achill sich außer Hauses weitere Vaterschaften verschaffen werde. Sein Treueschwur und sein Versprechen der Rückkehr werden vom Wind, er selbst alsbald vom Schiff der Griechen davongetragen, zu neuen Taten<sup>37</sup>.

### III.

Welche das hätten werden sollen, kann freilich nur vermutet werden. Bisher ging man davon aus, daß nun endlich der blutige, grausame Krieg begonnen und das traurige Schicksal des Kriegers seinen Verlauf genommen habe<sup>38</sup>. Denn die heitere Atmosphäre des uns erhaltenen Textes konnte man und kann man ja wohl nicht leugnen. Daß diese gar in die Komik hineinreicht, wagte man nicht zur Grundlage einer Erweiterung unseres Systems der epischen Spielarten zu machen, obwohl der traditionsschwere Mantel der Gattung nur mit Mühe die leichte Gewandung des komödienhaft gestalteten Stoffes verdecken kann. Alle wichtigen Figuren des Epos sind teils von rührender, teils erheiternder Komik: Neptun, Chiron, Lykomedes, Calchas, Deidamia und Achill selbst. Vor allem sind aber Thetis' Handlungen von

<sup>37</sup> Das nun einsetzende 2. Buch mit der Überfahrt nach Aulis bringt v. 17 ff. die Lossagung von Thetis:

*paruimus genetrix, quamquam haut toleranda iuberes,  
paruimus nimium: bella ad Troiana ratesque  
Argolicas quaesitus eo.*

Doch wird Thetis ihm vor Troia wieder begegnen. Erwähnenswert ist, daß Achill beim Anblick der vom Turm herabwinkenden Deidamia beinahe noch einmal schwach geworden wäre, v. 29 f.: *occulus sub corde renascitur ardor datque locum virtus*, wenn nicht Odysseus ihn wieder auf andere Gedanken gebracht hätte. Denn weder denkt Achill an den Krieg, noch weiß er überhaupt, um was es dort geht. Damit er zunächst einmal die notwendige Kriegswut bekommt, bittet er Odysseus um die Darlegung der *causa belli*, v. 2,47 f.: *quae Danais tanti primordia belli, libet libet iustas hinc sumere protinus iras*. Ob sich diese dann auch einstellten, kann man bezweifeln, denn nach Odysseus bemüht sich Diomedes angelegentlich um weitere Ablenkung Achills, den er schließlich dazu überreden kann, seine Erziehungsgeschichte zu erzählen, die mit dem signifikanten Wort endet: *scit cetera mater*.

<sup>38</sup> Bemerkenswert hierzu Schetter, Unters. 137, besonders zur Abschiedsszene: "Erst im Hinblick auf ein noch später darzustellendes Liebesverhältnis des Achill würde der ganze Abschnitt seine eigentliche, tragisch getönte Wirkung erhalten".

einem tragikomischen Zug begleitet. Keines ihrer gut gemeinten Vorhaben entbehrt der Situationskomik. Trotz besseren Wissens versucht sie immer wieder das Unmögliche und erreicht mit ihrem Plan am Ende das, was sie vermeiden wollte. Achill, Deidamia, Lykomedes und Thetis werden wie Figuren der bürgerlichen Komödie behandelt<sup>39</sup>. Alle sind auf verschiedene Art in List und Trug verwickelt und scheiden voneinander jeweils mit rührender Komik. Aber auch die Szenerie des anderen Schauplatzes erhält durch Calchas karikaturhafte Züge, und Odysseus trägt seinerseits dazu bei, Schadenfreude und Heiterkeit zu erzeugen.

Diese Atmosphäre wird durch den Blick auf die Zukunft, auf Krieg, Trauer und Tod nicht zerstört, sondern eher noch gesteigert<sup>40</sup>. Damit aber steht die herkömmliche Welt des homerischen Epos auf dem Kopf. Nicht der Kriegsheld steht im Mittelpunkt, sondern der *iuvenis* in seinen Begegnungen mit Frauen. Die zunächst wichtigste ist seine Mutter. Aber bereits sein Abschied aus der Kindheit wird auch als ein Verlust für die heiratsfreudigen Nymphen gesehen. Seine erste Heldentat vollbringt er dann in der Liebe und sein Abschied von Skyros wird mit dem anscheinend wichtigsten Wunsch Deidamias abgeschlossen, daß er sich keine *barbara coniunx* nehmen solle. Deidamia scheint die Notwendigkeit dieser Bitte zu ahnen<sup>41</sup>.

Und in der Tat sind viele weitere Liebesgeschichten Achills überliefert<sup>42</sup>. Die große Befreiung aus der Welt der Frauen, wie sie am Ende dieser 'Thetideis' erreicht zu sein scheint, gelingt nicht: In Aulis wird Achill in die Affäre mit Iphigenie verwickelt, vor Troia wird er gewaltsam von der Briseis getrennt, später erfaßt ihn die zu späte Liebe zu Penthesilea und besonders die zu Polyxena, deren Schicksal noch über Achills Tod hinaus mit ihm verbunden ist<sup>43</sup>. An geeignetem Stoff fehlte es also nicht.

<sup>39</sup> Die Amme als Mitwisserin des Liebesbundes fehlt ebenfalls nicht, v. 1.669 f. – Zu den "Verstiegenheiten" des Gedichts rechnet Marastoni, Der Dichter Statius, 232 f., diese "in eine volkstümliche Komödie passende Szene", sicher zu Unrecht, da Statius die erste Liebesgeschichte auf diese Weise zum "natürlichen" Abschluß bringen wollte. Seine Kritik am blutbesudelten Schild, 1,853 f., ist ebenfalls verfehlt, da die Blutflecken die Realität des Krieges zeigen und Achills 'Blutdurst' wecken sollen: ein wirksames Mittel, den Schild nicht als Dekoration für die Weibergemächer, sondern als Verlockung in die Männerwelt auszuweisen. Des weiteren ist "der unmotivierte und völlig unverständliche Trompetenstoß", der 1,875 f. erschallt, freilich als Erkennungszeichen überflüssig, doch notwendig, um die Mädchen zu verscheuchen, damit Achill seine 'Metamorphose' vollziehen kann: *Peleaue virgo quaeritur*, v. 884 f.

<sup>40</sup> Zudem ist diese Mischung von Trauer, Tod und Liebe durchaus ein Thema der Elegie, so daß sich dieser Charakterzug geradezu als Bestätigung der Thematik erweist. Vgl. dazu R. Müller, Motivkatalog der römischen Elegie, Diss. Zürich 1952, 38 ff. G. Luck, Die römische Liebeslegie, Heidelberg 1961, 128-132; 67 f.

<sup>41</sup> Vgl. 1,943-946:

*iam te sperabunt lacrimis planctuque decorae  
Troades optabuntque tuis dare colla catenis  
et patriam pensare toris, aut ipsa placebit  
Tyndaris, incesta nimium laudata rapina.*

<sup>42</sup> Zum Mythos vgl. Fleischer, Art. Achilleus, in: Ausführl. Lexikon der griech. u. röm. Mythologie, hrsg. v. W.H. Roscher, I 1, Leipzig 1884-1886, 11-66. Vgl. auch E. Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer, Leipzig<sup>3</sup> 1914, 102 f., und E. Bickel, Die Skyrier des Euripides und der Achilles des Livius Andronicus, in: RhM 86, 1937, 1-22. Vgl. auch Dilke, Kommentar 10-12; Méheust XXIII ff.

<sup>43</sup> In einem zweiten Leben nach dem Tod soll Achill auf der Insel der Seligen sogar noch mit Medea und Helena verheiratet gewesen sein. Vgl. auch Méheust XVII.

Über sein ganzes Leben hin, das sich der Dichter ja darzustellen vorgenommen hatte, waren also neben den kriegerischen Taten Frauen und damit die Liebe ein wichtiger Faktor. Was lag näher für Statius, als das, was Homer nur auszugsweise und in Andeutungen berichtet, zum Gegenstand seiner Darstellung zu machen? So konnte er das homerische Thema 'Krieg' zum Thema 'Liebe und Krieg' umgestalten und damit einen neuen Weg beschreiten, ohne die Gattung zu wechseln. Denn auch er sang ja *κλέα ἀνδρῶν*, nur daß sie auf einem anderen Gebiet lagen. Statius' besondere Leistung ist es, das Thema des Epos um das erweitert zu haben, was Ovid, sein berühmter dichterischer Vorläufer, in der Elegie als männliche Ruhmes-taten besungen hatte: Liebe sei auch ein Kriegsdienst. Damit hatte Ovid die Elegie auf witzige Weise dem Epos gleichwertig gemacht, *ars 2,674: hoc quoque militia est, hoc quoque quaerit opes*. Statius erobert nun dieses elegische Thema für das Epos, jedoch nicht als episodische Einlage, wie das seit Homer, Apollonios und Vergil möglich war<sup>44</sup>, sondern als Leitfaden und Hauptthema in einem Episodenkranz. Die Möglichkeit, den Kriegshelden als Liebeshelden darzustellen, hatte bisher noch kein Epiker wahrgenommen. Das war Thema für Komödie und Elegie gewesen. So konnte es Statius unternehmen, nach so vielen epischen Vorgängern und so vielen epischen Spielarten sein 'neues' Epos zu schreiben. Die Vortrefflichkeit dieser Lösung zeigt sich auch darin, daß, wie er im Proömium klar macht, nicht nur Homer unberührt bleibt, sondern auch seine eigene Epik, die 'Thebais' und das Domitian-Epos. Denn seine *praelusio* mußte ja anders ausfallen als ein ernsthaftes mythologisches und historisch-enkomiaistisches Großepos, mußte im Anspruch bescheidener und im Inhalt neu sein. Mit diesem '*leve deductum carmen heroicum*' hat Statius das epische Gegenstück zur ovidischen Elegie geschaffen und in schwerer Schale deren leichten Inhalt graziös dargeboten. Während jener sagte *militat omnis amans*, hat Statius bewiesen, daß der *militans κατ' ἐξοχήν* auch als "*tenerorum lusor amorum*" gesehen werden kann.

Wenn er darum zu Anfang der Muse den freundlichen Hinweis gibt: *nos ire per omnem — sic amor est — heroa velis*, so dürfte auch dies weniger ein formelhafter Einschub sein als vielmehr ein programmatischer Fingerzeig.

Trier

SEVERIN KOSTER

<sup>44</sup> In den verschiedenen Spielformen des Kleinepos war diese Thematik schon behandelt worden: Erinnert sei an Homers Aphrodite-Hymnos, an Ps.-Bions Epithalamios auf Achill und Deidamia, an Musaios' 'Hero und Leander', an Catulls Peleus-Dichtung, an die 'Ciris', und für die komisch-humoristischen Züge an den homerischen Hermes-Hymnos und Theokrits 'Kyklops' und an einige Hymnen des Kallimachos.