

ZUM AUFBAU VON OVIDS METAMORPHOSEN*

1. Einleitung

Alte Vorurteile haben ein zähes Leben. Das jahrhundertealte, tiefverwurzelte Vorurteil von der Seichtheit, der rhetorischen Virtuosität, aber inneren Konzeptionslosigkeit Ovids haben ausgerechnet die Redelehrer Seneca und Quintilian entscheidend mitgeprägt. „Glänzend begabt, aber ohne den andauernden Willen zu strenger Ordnung der Gedanken, zur Selbstdisziplin kontroverser Argumentation, als Redner zwar keineswegs ausschweifend, aber als Dichter geradezu in seine eigenen Fehler verliebt“ – so etwa könnte man des älteren Seneca ausführliche Charakteristik Ovids zusammenfassen¹. Diese Einschätzung hat sich übrigens auch sein Sohn, der Dichter und Philosoph Seneca, zu eigen gemacht, wie seine Kritik an einigen Versen der *Metamorphosen* exemplarisch zeigt². Die gleichen Züge haben sich wiederum eine Generation später in Quintilians Urteil über Ovid schon beträchtlich verfestigt: „mutwillig zwar ist in den *Heroides* auch Ovid und zu sehr verliebt in seine eigene Begabung, aber dennoch lobenswert in Einzelstücken“³. Oder: „Ovids *Medea* scheint mir zu zeigen, wieviel jener Mann hätte leisten können, wenn er seiner schöpferischen Begabung lieber hätte gebieten als einfach nachgeben wollen“⁴. Und zu den *Metamorphosen* schließlich: „Witzlos und kindisch aber ist in den Schulen jene Bemühung, daß der Übergang selbst auf jeden Fall irgendeine geistvolle Pointe bewirken und gleichsam Beifall für dieses Zauberkunststück erstreben soll, wie Ovid seinen Mutwillen in den *Metamorphosen* zu treiben pflegt, den indessen die Notwendigkeit entschuldigen kann, die unterschiedlichsten Dinge zu

* Es handelt sich um die überarbeitete und mit Anmerkungen versehene Fassung eines Vortrages, den ich am 2.10.1978 an der Universität Bamberg, am 22.12.1978 an der Universität Saarbrücken und am 1.3.1980 vor den bayerischen Fachkollegen an der Universität Würzburg gehalten habe. In den anschließenden Diskussionen habe ich jeweils viele Anregungen gewonnen, für die ich auch hier noch einmal ausdrücklich danke.

¹ Die Kernstelle ist Sen. rhet. contr. 2,2,8-9; 12; außerdem sind zu vergleichen: contr. exc. 3,7; contr. 9,5,17; suas. 3,7. Den besten Überblick über die Einschätzung Ovids gewährt Wilfried Stroh, *Ovid im Urteil der Nachwelt. Eine Testimoniensammlung*, Darmstadt 1969.

² Sen. nat. quaest. 3,27,13-14: ergo insularum modo eminent 'montes et sparsa Cycladas augent' (met. 2,264), ut ait ille poetarum ingeniosissimus egregie. Sicut illud pro magnitudine rei dixit 'omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto' (met. 1,292), ni tantum impetum ingenii et materiae ad pueriles ineptias reduxisset: 'nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones'. non est res satis sobria lascivire devorato orbe terrarum. dixit ingentia et tantae confusionis imaginem cepit, cum dixit: 'exspatiata ruunt per apertos flumina campos' (met. 1,285) ... pressaeque labant sub gurgite turres' (met. 1,290). magnifice haec, si non curaverit quid oves et lupi faciant. natari autem in diluvio et in illa rapina potest? aut non eodem impetu pecus omne quo raptum erat mersum est?

³ Quint. inst. or. 10,1,88: lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus.

⁴ Quint. inst. or. 10,1,98: Ovidi *Medea* videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset.

einem scheinbar einheitlichen Ganzen zusammenzufügen"⁵.

Ingenium und *lascivia*: das ist die wiederkehrende Begriffsopposition in diesen Aussagen. Ovid habe, so läßt sich das bewußte Urteil generalisieren, nicht als Rhetor, wohl aber als Dichter immer wieder seine reiche Begabung seiner Unbeherrschtheit preisgeben.

Wer heute den Aufbau der *Metamorphosen* analysieren will, wird, wenn er beispielsweise Franz Bömers Kommentar⁶ aufschlägt, gleich auf den ersten Seiten die alten Verdikte bestätigt finden. Nachdem Bömer im Hinblick auf die Frage der Spannung mit einem gewissen Recht festgestellt hat: „daß ein punktuell philologisches Angehen eines poetisch so komplexen Problems sehr wohl vermessen erscheinen könnte“, fährt er ziemlich unvermittelt fort: „Ähnliches gilt für die Diskussion von Problemen des „Aufbaus“ („the German Aufbau“), ohne den zur Zeit kaum je eine Interpretation antiker Literatur hierzulande bestehen kann.“ In der Tat gibt es zum Aufbau von Ovids Epos seit je und aus den letzten Jahren sehr viele Untersuchungen. Daraus kann man mindestens zweierlei schließen: daß es sich um ein sehr wichtiges Problem handelt und daß es bisher noch nicht überzeugend gelöst ist.

Ich möchte also im folgenden ein altes Problem und eine nicht völlig neue Lösung vorführen, wobei ich hoffe, die geneigten Leser durch eine ganz neue Begründung und die damit verbundene neue Gesamtanschauung Ovids und seiner Dichtung von der Berechtigung dieser Retraktation überzeugen und die alten Vorurteile zumindestens erschüttern, wo nicht ins Positive wenden zu können. Zunächst will ich die wichtigsten Ordnungsprinzipien und einige daraus entwickelte Aufbaumodelle skizzieren, dann Komposition und Programmreflexion in den übrigen Dichtungen Ovids analysieren und schließlich die Wechselbeziehung von auktorialer Selbstrepräsentation und Dichtungsstruktur der *Metamorphosen* zeigen.

2. Prinzipien und Modelle der Komposition

Ich gebe nun einen Überblick über die wichtigsten in den *Metamorphosen* nachweisbaren Ordnungsprinzipien⁷, um dann zu prüfen, ob bereits einzelne dieser Prinzipien oder deren Summe angemessene Aufbaumodelle konstituieren oder ob es der Wahrnehmung eines neuen integrierenden Ordnungsgedankens bedarf, der die bisher entdeckten Prinzipien umgreift und in sich aufhebt.

Nach vielversprechenden älteren Ansätzen⁸ sind im Laufe ganz weniger Jahre

⁵ Quint. inst. or. 4,1,77: illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut praestigiae plausum petat, ut Ovidius lascivire in metamorphosesin solet, quem tamen excusare necessitas potest, res diversissimas in speciem unius corporis colligentem.

⁶ F. Bömer, P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, Kommentar Buch I-III, Heidelberg 1969. Das im Text folgende Zitat steht auf S. 6.

⁷ Für das folgende Kapitel habe ich die Literaturübersichten von Hans-Bodo Guthmüller, Beobachtungen zum Aufbau der *Metamorphosen* Ovids, Diss. Marburg 1964, S. 1-12, und von Michael von Albrecht, Quellen- und Interpretationsprobleme in Ovids „*Metamorphosen*“ (mit krit. Bibliographie bis 1966), in: G. Lafaye, *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904, Nachdr. Hildesheim/New York 1971, p. I-XXXI, dankbar als Repertorien herangezogen.

⁸ Vgl. bes. Liebau, *De consilio artificioso quod in componendo Metamorphosium carmine secutus sit P. Ovidius Naso*, Progr. Elberfeld 1846.

nach der Jahrhundertwende zahlreiche Untersuchungen entstanden, die methodisch übereinstimmend den Aufbau der *Metamorphosen* aus der vorgegebenen Anordnung des Stoffes in den jeweils gemutmaßten Quellen erklärt haben⁹. Den meisten Quellenforschern ging es dabei weniger um Ovid als um seine Vorlagen, und sie verstiegen sich oft zu einseitigen Thesen. Aus der zweifellos feststellbaren Großbauform geographisch zentrierter Sagenzyklen etwa wollte man schließen, daß in den ersten 12 Büchern knapp die Hälfte des Stoffes aus Nikanders *Heteroioumena* entlehnt sei, da diese ganz überwiegend nordgriechische Sagen behandelt hätten¹⁰. Dieser geographischen ist die genealogische Analyse eng verwandt, die Ovid als Benutzer jenes mythologischen Handbuchs erweisen zu können glaubte, das in der gleichen genealogischen Stoffanordnung und mit vielen gleichen Details auch den beiden Bibliothekari des Historikers Diodor und des Mythographen Apollodor zugrundezuliegen scheint¹¹. Ohne einen solchen Zusammenhang zu bestreiten, muß man doch bemerken, wie sehr die altepische Denkform der Genealogie, insofern sie die Aspekte von Ursprung, Legitimation, Gleichheit, Zusammengehörigkeit vermittelt und veranschaulicht, den eigenen poetischen Intentionen des Epikers Ovid entspricht. Ein Blick auf die Stammbäume der thebanischen Agenoriden oder der athenischen Pandioniden lehrt außerdem, daß es ihn viel mehr Anstrengung gekostet hätte, aus dem überkommenen genealogischen Ordnungssystem auszubrechen als sich ihm, bei Wahrung der eigenen Erzählfolge und -disposition, anzupassen.

Natürlich hat die Quellenforschung, als deren bedeutendsten Vertreter man Georges Lafaye einschätzen darf, nicht übersehen, daß die Gesamtkomposition der *Metamorphosen* einem chronologischen Prinzip gehorcht¹². Ovid hat dies ja selbst in der Götteranrufung des Metamorphosenbeginns und am Ende des an Augustus gerichteten 2. Tristienbuches ausgedrückt (met. 1,1-4): In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora; di coeptis (nam vos mutastis et illas) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen! Im Bittbrief an Augustus ist der Akzent leicht verschoben: der Herrscher möge sich, um Ovids Loyalität zu erkennen, nur ein wenig aus den *Metamorphosen* vorlesen lassen (trist. 2,559 f.): ... pauca quibus prima surgens ab origine mundi / in tua deduxi tempora, Caesar, opus.

Da keine der Quellenhypothesen sich verifizieren oder falsifizieren läßt, da keines der festgestellten Bauprinzipien als alleingültig angesehen werden darf, ist das

⁹ Folgende Arbeiten sind hervorzuheben: Hermann Kienzle, *Ovidius qua ratione compendium mythologicum ad metamorphoseis componendas adhibuerit*, Diss. Basel 1903; Georges Lafaye, *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904, Nachdr. Hildesheim/New York 1971; Johannes Dietze, *Komposition und Quellenbenutzung in Ovids Metamorphosen*, Festschr. z. Begrüßung d. 48. Vers. dt. Philologen und Schulmänner, Hamburg 1905; Arthur Laudien, *Studia Ovidiana*, Diss. Greifswald 1905; Luigi Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa 20, 1907; Heinrich Peters, *Symbola ad Ovidii artem epicam cognoscendam*, Diss. Göttingen 1908; Wilhelm Vollgraff, *Nikander und Ovid, I*, Groningen 1909.

¹⁰ Dies ist die These von W. Vollgraff, *Nikander und Ovid*, S. 60 ff.

¹¹ Diese Auffassung haben besonders H. Kienzle, *Ovidius qua ratione compendium mythologicum ... adhibuerit*, S. 15 ff., und G. Lafaye, *Les métamorphoses d'Ovide*, S. 57 ff., vertreten.

¹² Vgl. G. Lafaye, *Les métamorphoses d'Ovide*, S. 76-95.

wichtigste Resultat der Quellenforschung die von Lafaye, aber auch von anderen ausgesprochene Annahme, daß Ovid nach einem kompilatorischen Verfahren mehrere Quellen ausgeschöpft und, bei unterschiedlich eingeschätzter Selbständigkeit, das geographische, das genealogische und das chronologische Prinzip miteinander kombiniert hat¹³.

Richard Heinzes bahnbrechende Arbeit über 'Ovids elegische Erzählung' hat die Aufmerksamkeit ganz entschieden auf die eigenschöpferische Leistung des Dichters, d.h. für die *Metamorphosen* auf die Gestaltung und Verknüpfung einzelner Abschnitte gelenkt¹⁴. Wenn man dann zu Beginn der 30er Jahre das hellenistische Epyllion als eine von Ovid in den *Metamorphosen* nachgeahmte Grundform ansprach¹⁵, so hatte man zwar den logischen Zirkel noch nicht überwunden, mit dem man erst von dem lateinischen Dichter die klassischen griechischen Kunstprinzipien gewann, nach denen man ihn sodann als bloßen Nachahmer kritisierte, aber man war doch zu genauen Textanalysen und zur Würdigung des spezifisch Ovidischen gezwungen.

Als einen vorherrschenden Ordnungsgedanken hat man in den letzten Jahrzehnten die Bildung von verschiedenen in sich geschlossenen Themenkomplexen herausgestellt. Ovid baut mit Hilfe einer variantenreichen Übergangstechnik große Handlungsblöcke aus kleineren Einheiten auf und schafft so weitreichende Spannungsbögen, vielfältige Symmetrien und Kontraste, Retardationen, Peripetien, Pointen, Doppelungen, Spiegelungen. Die zwei wichtigen Strukturmodelle von Walter Ludwig¹⁶ und Brooks Otis¹⁷ sind aus solchen Beobachtungen und Überlegungen hervorgegangen. Ludwig hat eine Gliederung in 12 Großteile vorgeschlagen, deren Länge sich zwischen 446 und 2148 Versen bewegt¹⁸. Symmetrische Ausgewogenheit der Gesamtdisposition sieht er also nicht gegeben. Ovid habe vielmehr die Buchgrenzen überspielt und bewußt Disproportionen in Kauf genommen, um eine kontinuierlich-assoziative Erzählung zu komponieren. Demgegenüber hat Otis ein fast noch klassisches Modell verfochten. Er rechnet mit vier Großabschnitten von einer Länge zwischen 1654 und 4401 Versen¹⁹. Nur einer seiner drei Binneneinschnitte

¹³ Lafaye, *Les métamorphoses*, bes. S. 76 f.; Lancelot Percival Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge 1955, 145-148; 151; 155; 159. Otis, *Ovid*, 46-48; 70; 89.

¹⁴ R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, SB Leipz. 71,7, 1919, jetzt in: *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt 1960, S. 308-403. Auf Heinzes Beobachtungen basiert z.B. die Untersuchung von Francis Mathy, *Wie Ovid in den Metamorphosen die Episoden in die Haupthandlung einführt*, Reichenberg 1931, 57. Jahresber. d. Dt. Staatsgymnasiums in Reichenberg 1930/31.

¹⁵ Zu vgl. Mary Marjorie Crump, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Diss. London 1931, bes. S. 195 ff. Die Übersichten zu den *Metamorphosen* (S. 274-278) unterstreichen die große Dreiteilung und die Ausgewogenheit zwischen den Pentaden wie auch zwischen der Haupthandlung und den Epyllien.

¹⁶ W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965.

¹⁷ B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966.

¹⁸ Vgl. Ludwig, *Struktur und Einheit*, S. 9; 11-14; 74-86; die zwölf Abschnitte sind: I. 1, 5-451; II. 1,452-2, 835; III. 2,836-4,606; IV. 4,607-5,249; V. 5,250-6,420; VI. 6,421-9,97; VII. 9,1-446; VIII. 9,447-11,193; IX. 11,194-795; X. 12,1-13,622; XI. 13,623-14,440; XII. 14,441-15,870. Abschnitt I behandelt die Urzeit, die Großteile II-VIII umfassen die mythische, die Sektionen IX-XII die historische Zeit.

¹⁹ In dem Buch von Otis ist bes. zu vgl. Kap. III: *The Plan of Ovid's Epic* (S. 45-90). Ein Aufbauschema findet man auf den Seiten 84 u. 85; auf S. 83 sind folgende vier Großabschnitte markiert: I. met. 1-2: *The Divine Comedy*; II. met. 3-6,400: *The Avenging Gods*; III. met. 6, 401-11: *The Pathos of Love*; IV. met. 12-15: *Rome and the Deified Ruler*.

fällt nicht mit einer Buchgrenze zusammen. Diese nicht ganz ausgewogene Großgliederung ist in sich durch zwei wesentliche Momente bestimmt: durch symmetrisch-kontrastive Zuordnung und durch mehrsträngige Themavariation. Innerhalb jedes Großabschnittes hat Ovid, wenn man Otis folgt, 4 bis 8 Unterabschnitte einander zugeordnet, die er jeweils unter eines der vier Leitthemen: Liebe, göttliche Rache, epische Heldensage, troisch-römische Geschichte, stellt. Gerade diese bereits von Ludwig inaugurierte Hervorhebung weniger großer Leitthemen, unter denen die Liebesthematik beherrschende Bedeutung hat, scheint auch mir zur Erfassung des Gesamtplanes der *Metamorphosen* sehr wichtig.

Da Otis auch mit vielen Verschränkungen und Verschachtelungen rechnet, soll jetzt die erzähltechnisch wie kompositionell gleichermaßen wichtige Bauform der Rahmenerzählung erwähnt werden. Bereits die frühesten Aufbauanalysen haben ergeben, daß Ovid vornehmlich mit Techniken der Rahmung die Integration von gleichartigen oder verschiedenen Episoden, den beliebigen Wechsel zwischen Ich-Erzählung und Er-Erzählung sowie die Wahrung seiner übergeordneten distanzierten Erzählperspektive erreicht. Mag nun Ovid, wie Edgar Martini²⁰ vermutet hat, mit dem Typus des Kollektivgedichts auch die diesem einzig angemessene Technik der Rahmenkomposition von alexandrinischen Dichtern entlehnt haben, so haben doch in der Folgezeit Luigi Alfonsi²¹ und Vincenz Buchheit²² eine eigentümlich ovidische Konzeption des Großrahmens nachgewiesen. Zwischen dem 1. und dem 15. Buch der *Metamorphosen* hat Alfonsi zahlreiche philosophische und Buchheit dichte historisch-symbolische Korrespondenzen aufgezeigt.

Demgegenüber hat in den letzten Jahren Douglas Albert Little in mehreren scharfsinnigen Analysen²³ ältere Verstehensmodelle aufzunehmen und erneut nachzuweisen gesucht, daß Ovid bei der Abfassung der *Metamorphosen* keine umfassende und durchgehende philosophische, historische oder kompositionelle Konzeption verfolgt habe. Er habe drei wichtige Möglichkeiten, seinem Gedicht innere Einheit zu geben, nicht genutzt, sondern recht sorglos gehandhabt. Die assoziative Verknüpfung einzelner Episoden sei nur selten überzeugend; der pythagoreische Lehrvortrag des 15. Buches sei zwar nicht, wie Charles P. Segal²⁴ angenommen hat, parodisch

²⁰ E. Martini, Ovid und seine Bedeutung für die römische Poesie, in: Epitymbion. Heinrich Swoboda dargebracht, Reichenberg 1927, 165-194. Jetzt in: E.M., Einleitung zu Ovid, Darmstadt 1970, 105-130.

²¹ L. Alfonsi, L'inquadramento filosofico delle metamorfosi ovidiane, in: Ovidiana. Recherches sur Ovide, publ. à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète par N.I. Herescu, Paris 1958, S. 265-272. Gleichzeitig mit Alfonsi ist auch Wade C. Stephens in seiner Untersuchung „Two Stoic Heroes in the Metamorphoses: Hercules and Ulysses“ (in: Ovidiana, S. 273-282) in Bezug auf die Korrespondenz zwischen den Rahmenbüchern zu ähnlichen Ergebnissen gelangt.

²² V. Buchheit, Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I, in: Hermes 94, 1966, 80-108.

²³ D.A. Little, The Structural Character of Ovid's Metamorphoses, Diss. Univ. of Texas Austin 1972 (published by Univ. Microfilms Ann Arbor); The Speech of Pythagoras in Metamorphoses 15 and the Structure of the Metamorphoses, in: Hermes 98, 1970, 340-360; The Non-Augustanism of Ovid's Metamorphoses, in: Mnemosyne 25, 1972, 389-401; Non-Parody in Metamorphoses 15, in: Prudentia 6, 1974, 17-21.

²⁴ Ch.P. Segal, Myth and Philosophy in the Metamorphoses, in: AJPh 90, 1969, 257-292. Dazu Little, Structural Character, bes. 117 ff.; 194-221.

gemeint, wirke aber unorganisch angestückt und erweise sich nicht nachträglich als ein allen Metamorphosen zugrundeliegendes philosophisches Denkprinzip; der chronologische Aufbau sei zwar zu erkennen, aber die augusteische Zeit werde nicht als Kulminationspunkt der Weltgeschichte und nicht mit innerer Notwendigkeit erreicht. Das Fazit von Little lautet²⁵: „*The Metamorphoses* is one of those poems best looked at from a distance. Its overall structure is loose, its continuity erratic, its inconsistencies numerous, its texture superficial.”

Die gleiche Grundanschauung wie sein Schüler Little hat auch G. Karl Galinsky in seiner Einführung zu Ovids *Metamorphosen*²⁶ vertreten. Ovid habe in eigenständiger, spielerischer Überbietung hellenistischer Vorbilder, in bewußter Abweichung von Vergil und den Kunstidealen der augusteischen Klassik ein unphilosophisches, unhistorisches, überhaupt wesentlich unernstes Kollektivgedicht geschaffen, das die Liebe, nicht die Metamorphosen zum beherrschenden Thema habe. Das wichtigste Gestaltungsprinzip sei eine buntschillernde Vielfalt (*variety*). Ovid erstrebe keine klare und einfache Symmetrie, er verwende vielmehr seine überreiche künstlerische Phantasie (*ingenium*) auf die Verbergung seiner Kunst (*ars*) und bewirke durch eine Fülle von Parallelen, Querverweisen und Verknüpfungen letztlich doch Einheit und Kohärenz des Ganzen.

3. *Komposition und Programmreflexion in den übrigen Dichtungen Ovids*

Bevor ich dies weiter verfolge, möchte ich skizzieren, wie auch in den übrigen Dichtungen Ovids, und zwar fast stets an den Anfangs- und Endpunkten der Einzeldichte und der Gedichtbücher, Komposition und Programmreflexion sich wechselseitig explizieren. Es erweist sich hier als notwendig, eine Reihe von Belegstellen und Beobachtungen aus dem grundlegenden Aufsatz von Walther Kranz über die *Sphragis*²⁷ zu wiederholen, wobei ich jedoch die Akzente etwas anders setze.

Wenn auch Cupido ihn im Einleitungsgedicht der *Amores*²⁸ durch einen Liebespfeil unter sein poetisches Diktat gezwungen hat, kann doch im Schlußgedicht des 1. Buches der Dichter als letzter in der Reihe der von Apollo begnadeten Sänger den personifizierten Neid zurückweisen und sich den unsterblichen Ruhm seiner

²⁵ Little, *Structural Character*, 192.

²⁶ G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975; vgl. bes. die beiden ersten Kapitel.

²⁷ W. Kranz, *Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung*, in: *RhM N.F.* 104, 1961, 3-46; 97-124. Ovid wird auf den letzten Seiten behandelt. Auf S. 122 heißt es: „Im Dichtwerk Ovids ... hat die hier betrachtete Kompositionsform in gewisser Weise eine Vollendung gefunden: jetzt tritt der Dichter zu Anfang und zu Ende bewußt als *poeta* oder *auctor* oder *magister* oder *vates* mit seinem *opus*, *liber*, *libellus*, *carmen* oder wie er es sonst nennt, vor sein Publikum, seinen *lector* hin und beginnt und schließt durch eine zumeist ausführliche Aussprache im Ich-ton und in Sachen des Ichs; dabei wird das Einzelbuch in der Regel ebenso in sich abgeschlossen wie das Gesamtwerk und so entsteht geradezu ein neuartiger Gedichtstypus.”

²⁸ Hierzu vgl. man allgemein die einfühlsamen und ergebnisreichen Untersuchungen von Gesine Lörcher, *Der Aufbau der drei Bücher von Ovids Amores, Heuremata 3*, Amsterdam 1975. Insgesamt ist ihr der Nachweis durchaus geglückt, daß Ovid diese seine Gedichtsammlung ganz nach den klassischen Kunstprinzipien der Symmetrie und Variation angeordnet hat, wie es bei einer zweiten und von fünf auf drei Bücher gekürzten Ausgabe auch nicht anders zu erwarten ist.

Liebesdichtung verheißen (1,15,42): *vivam, parque mei multa superstes erit*. Die 1. Elegie des 2. Buches eröffnet er abermals mit einer *recusatio*²⁹, um im Schlußvers wiederum auf Amors übermächtiges Wirken zu verweisen (2,1,38): *carmina, purpureus quae mihi dictat Amor*. Im vorletzten Gedicht (2,18)³⁰ dieses Buches erklärt er dem Dichterfreund Macer seine existentielle Bindung an die erotische Poesie, aus der ihn auch die Arbeit an der Tragödie *Medea* und an den Heroinnenbriefen nicht habe lösen können. Zu Beginn des 3. Buches entscheidet sich Ovidius in *bivio* noch einmal für die liebreizende Göttin *Elegia*, stellt aber – ein *vaticinium ex eventu* – der konkurrierenden Göttin *Tragoedia* seine baldige Zuwendung in Aussicht³¹. Im Schlußgedicht (3,15) verabschiedet sich der Dichter von der Liebesgöttin, die in doppeltem Sinne inspirierende Mutter der *Amores* ist (*tenerorum mater Amorum*) und prophezeit mit den letzten Versen erneut seiner heiter-festlichen Dichtung todüberdauernden Ruhm (3,15,19 f.): *inbelles elegi, genialis Musa, valete, / post mea mansurum fata superstes opus*³².

Ganz ähnliche Aussagen treffen auch die funktionsgleichen Rahmenpartien der *Ars amatoria*³³. Ovid wird als *praeceptor Amoris* desto erfolgreicher sein, je mehr er sich von dem Gott ergriffen weiß. Es inspirieren ihn nicht Phoebus und alle Musen, sondern Venus und von den Musen allein Erato. Seine Muse spricht die Wahr-

²⁹ Vgl. Walter Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Hermes Einzelschriften 16, Wiesbaden 1960; dort bes. S. 295-307; 330 f. Die *recusationes* römischer Dichter zeigen fast immer einen Zug spielerischer Willkür und haben bekanntermaßen (vgl. den Brief des Augustus an Horaz in der *Suetonvita!*) ihre Adressaten nicht selten verletzt, aber sie enthalten außerdem die Momente der Entschuldigung, der Selbstbescheidung und des Bekenntnisses zur gewählten Dichtgattung und Existenzform, so daß man sie in keinem Falle, auch nicht in späterer Zeit, als bloße konventionelle Spielerei abtun kann. Gerade Wimmels hochgelehrtes Buch bietet dazu keine Handhabe.

³⁰ Dieses vorletzte Gedicht hat auch als solches nach dem von G. Lörcher, s. oben Anm. 28 (vgl. S. 2; 57; 64; 73), entdeckten Aufbauschema rahmende und abschließende Funktion. Daher hatte bereits E. Rautenberg, *De arte compositionis quae est in Ovidii Amoribus*, Diss. Vratislaviae 1868, postuliert, das Gedicht habe ursprünglich am Schluß des Buches gestanden. Auch W. Marg und R. Harder, *P. Ovidius Naso. Liebesgedichte, lat. u. dt. hrsg.*, München³ 1968, S. 207 f., haben festgestellt, es sei das „Schlußgedicht des 2. Buches gegen die übliche Ordnung an die vorletzte Stelle gerückt ... wenn die Anordnung 18-19 ... kein Fehler der Überlieferung ist.“ – Die Elegie 2,18 hat Ovid, da er in Vers 19 die *Ars* erwähnt, jedenfalls erst für die zweite Ausgabe der *Amores*, in den ersten Jahren des 1. Jhs. v. Chr., verfaßt. Vgl. auch Wimmel, *Kallimachos in Rom*, S. 305 f.

³¹ Wir dürfen also, gleichgültig ob das Gedicht 3,1 schon der ersten oder erst der zweiten Ausgabe der *Amores* angehört, die Tragödie *Medea* auf die Jahre knapp nach 16 v. Chr. datieren. Dieses Jahr ist wegen einer Anspielung auf die Unterwerfung der Sugambren (1,14,45 f.) *terminus post quem* für die erste Ausgabe. Vgl. zu den Fragen der Chronologie die Übersicht bei Edgar Martini, *Einleitung zu Ovid* (zuerst 1930), Darmstadt² 1970, S. 27.

³² E. Martini, *Einleitung*, S. 27, stellt fest, daß das Gedicht als Epilog erst für die zweite Ausgabe verfaßt sei, da der Dichter mit den Schlußversen (Vss. 17-20) die erotische Elegie endgültig hinter sich lasse und mit seinen neuen größeren Aufgaben offenbar *Fasti* und *Metamorphosen* meine. Das muß aber nicht so sein, weil es sich auch um einen vorläufigen Abschied handeln und der hier zur Inspiration aufgerufene Bacchus (Vs. 17: *Lyaeus*) speziell der Schutzgott der Tragödie sein kann.

³³ Hierzu und zu den *Remedia amoris* sind mehrere Aufsätze eines Sammelbandes zu vergleichen: Ernst Zinn (Hrsg.), *Ovids Ars amatoria und Remedia amoris. Untersuchungen zum Aufbau*, in: *Der altsprachl. Unterr.* XIII, Beiheft 2, Stuttgart 1970. Trotz unterschiedlicher Auffassungen im einzelnen haben alle Autoren für die betreffenden Dichtungen durchgehend streng klassische Bauprinzipien konstatiert: Achsen- und Spiegelsymmetrie, Variation, Parallelführung, chiasmatische Verschränkung, schalenförmige Rahmung, Ringkomposition. Im Aufbau der *Remedia amoris* hat übrigens Klaus Weisert (S. 4-6) ein klares Pentadenprinzip nachgewiesen.

heit, seine auf persönlicher Erfahrung beruhende ars ist verlässlich. Stolz signiert er also das 2. und das 3. Buch mit dem Hemiepes: Naso magister erat.

Auch zu Beginn der *Remedia amoris*³⁴ bekennt der Dichter sich zu seinem Gott Cupido, der ihn angesichts des Werktitels schon der Theomachie beschuldigt (Vss. 1-10). Er will nicht mit einer neuen Muse seine frühere Liebesdichtung widerrufen, sondern nur für ganz schwere Fälle seine ars zur Heilung anbieten (Vss. 11-40). Dem aus heiliger, übermenschlicher Inspiration schreibenden Dichter, so heißt es am Ende, werden die Geheilten göttliche Verehrung erweisen (Vss. 811-814).

Die Eingänge sämtlicher Fastenbücher zeigen eine Götteranrufung und eine programmatische Selbstaussage des Dichters. Wir lesen das 1. Buch in einer nach dem Tod des Augustus geschriebenen Neufassung³⁵. Von Augustus widmet Ovid das Werk auf Germanicus um; er fleht dessen numen um Beistand an und will das Urteil des Zunftgenossen wie das Apollos selbst respektieren. Die flüchtige *recusatio* an Augustus³⁶ stellt das Fastenthema seiner religiösen Erneuerung als gleichrangig neben die Aufgabe anderer Dichter, seine Kriegstaten zu besingen. Der gleiche Gedanke wird passender zu Beginn des 2. Buches entwickelt, weil dieses wie die restlichen Bücher noch ganz eindeutig Augustus zum Adressaten hat (Vss. 15-18; 59-66). Ovid lehnt die Existenzform eines Dichtersoldaten ab, er will vielmehr als Gelehrter und – so dürfen wir ergänzen – als wahrer *vates* die Kultnamen und Titel des Caesar erforschen und verkünden (Vss. 1-18)³⁷.

Das 3. Buch beginnt mit einer Anrufung des Mars, im Aprilbuch bittet Ovid *Venus genetrix*, die besonders den in die gens Iulia adoptierten Augustus ansprechen

³⁴ Klaus Weisert sagt in seinem Beitrag (Aufbau der 'Ars amatoria' und der 'Remedia amoris') zu dem in der vorigen Anmerkung erwähnten Sammelband mit Recht (S. 1): „Die in dieser Arbeit aufgeführten Schemata sollen zeigen, daß es sich bei der 'Ars' und den 'Remedia' um reife und bis ins letzte durchgeformte Meisterwerke der produktivsten Schaffensjahre Ovids handelt. Als Leitgedanken der Anlage dieser beiden Gedichte lassen sich drei Prinzipien feststellen, nach denen der Lehrgang aufgebaut ist (cf. Kapitel IV): 1. Vom Äußeren zum Inneren; 2. Vom Leichten zum Schweren; 3. Vom Unkultivierten zum Kultivierten. Diese Prinzipien bedingen sich gegenseitig und erheben in ihrer methodisch einwandfreien Durchführung den Anspruch, daß der Lehrgang nicht nur der Unterhaltung des Lesers dienen, sondern auch befolgt werden will. Schon damit wird deutlich, daß es sich bei der 'Ars' und den 'Remedia' nicht um ein frivoles ... Spiel, sondern um eine ernsthafte 'disciplina' handelt. Im Detail muß sich der moderne Leser an den Gedanken gewöhnen, daß der antike Autor bei der Darstellung seines Gegenstandes den Kontext in exakte zahlenmäßige Proportionen aufteilt. Es ist in jedem Falle möglich, die jeweils zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten aus dem Text selbst zu gewinnen.“

³⁵ Diesen Sachverhalt hat bereits die ältere Forschung mit Gewißheit aus dem Textbefund erschlossen. Auch hier ist es wichtig festzuhalten, daß auch der sechzigjährige Ovid bei der Neuredaktion der *Fasti* wie seinerzeit bei der Zweitausgabe der *Amores* seine poetischen Denk- und Kompositionsgewohnheiten unverändert beibehalten hat.

³⁶ *Fasti* 1,13 sq.: *Caesaris arma canant alii: nos Caesaris aras / et quoscumque sacris addidit ille dies.* – Man kann vermuten, daß diese Verse die Rudimente einer längeren Huldigung an Augustus darstellen.

³⁷ Wimmel, Kallimachos in Rom, S. 305, sagt von Ovid: „Die apologetische Form ist ihm ein prächtiges Feld für Schelmereien aus dem Übermut seiner unglaublichen Begabung.“ Das ist ein treffendes, aber einseitiges Urteil. Ovid übte die Tugend der Selbstironie in weit stärkerem Maße als seine Zeitgenossen. Also sollten wir ihm, der in lebenslanger und sicher zumeist mühevoller Arbeit mehr Verse geschaffen hat als sie alle zusammen, zubilligen, daß er letztlich seinen Beruf und seine Existenzform als Dichter sehr ernstnahm.

wird³⁸, wie einst die Liebesdichtung, so jetzt auch die römische Kalenderdichtung zu inspirieren (Vss. 1-30; 123 f.). Am Ende des Buches stellt er fest, daß Augustus in seiner Residenz auf dem Palatin mit Vesta und Apollo eine Göttertrias bildet (Vss. 951-954). Museninspiration und Programmreflexion sind eng verbunden, wenn der Dichter eingangs des 5. Buches mit vier Musen die Entstehung des Monatsnamens Mai diskutiert (Vss. 1-110). Das gleiche Problem wird im 6. Buch für den Juni zwischen den Göttinnen Iuno und Iuventa kontrovers verhandelt, da beide ihren eigenen Namen als Etymon reklamieren. Ovid läßt den Streit durch die Göttin Concordia schlichten (Vss. 1-100)³⁹.

Die Buchschlüsse der *Fasti* sind nicht programmatisch ausgestaltet, aber unter dem Zwang des Verbannungsurteils hat Ovid dem Werk am Ende des 6. Buches den vorzeitigen formalen Abschluß gegeben. Clio als Repräsentantin der von ihm angeflehten Musen erklärt, daß das Fest des Hercules und der Musen deswegen am Ende des Iunomonats und am Vorabend des iulischen Monats gefeiert werde, weil L. Marcus Philippus, der Stiefvater des Augustus, an diesem Tag den Tempel des Hercules Musarum neu eingeweiht habe (Vss. 797-812)⁴⁰.

Die 6 Bücher *Fasti* umfassen 4972 Verse; Ovid hatte offensichtlich den Gesamtumfang des Werkes auf die Rundzahl von 10 000 Versen in 12 Büchern berechnet⁴¹.

Die Elegien aus der Verbannung geben schon durch ihren äußeren Charakter als Briefe die Formen und Motive von Sphragis und Rahmenkomposition deutlich zu erkennen. Zu den bereits erläuterten Gedanken kommen nun die Klagen über das Schicksal, die Gnadengesuche an den göttlichen Herrscher, das Lob der treuen Freunde, die Zurückweisung der Neider und die Selbsttröstung durch das unbeirr-bare Bekenntnis zum Musenberuf. Da seine jetzige Existenz weniger dem Leben im vollen Sinne als vielmehr dem Tode vergleichbar ist, könnte sein eigenes Schicksal, so sinniert Ovid, passend den *Metamorphosen* angefügt werden⁴². Neben einer persönlichen Verfehlung, einem unaussprechlichen *error*, war die *Ars amatoria* Ursache

³⁸ Zur Bedeutung der Venus Genetrix immer noch grundlegend: Georg Wissowa, Religion und Kultus der Römer (Handb. d. klass. Altertumswiss. V 4), München² 1912, S. 292 f. Knappe, aber gründliche Information bietet: Antonie Wlosok, Die Göttin Venus in Vergils Aeneis, Heidelberg 1967, S. 188-220.

³⁹ Die Scherzhaftigkeit dieser Pointe wird, zumal wenn Ovid einen Moment lang versuchsweise in die Rolle des Schiedsrichters Paris schlüpft, niemand bezweifeln. Aber zu Anfang des Buches schlägt er doch mit Vs. 5 f. ernsthafte Töne an: est deus in nobis, agitante calescimus illo:/ impetus hic sacrae semina mentis habet. Das ist ein pythagoreisch-stoischer Gedanke (cf. met. 1,78-81). – Hermann Fränkel, Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten, Darmstadt 1970 (ins Dt. übers. nach der 2. Aufl. von 1956 von W. Nicolai), 160 f., beurteilt jedoch die zitierten Verse skeptischer.

⁴⁰ Vgl. Wissowa, Religion und Kultus, 276 f. Da es feststeht, daß M. Fulvius Nobilior nach der Eroberung von Ambrakia 189 v.Chr. den Tempel des Hercules Musarum gestiftet hat, kann Philippus ihn nur wiederhergestellt haben.

⁴¹ Diese Annahme besitzt aufgrund des Versbestandes der überlieferten Werkhälfte sowie nach den Berechnungen und Überlegungen von Theodor Birt, Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Litteratur, Berlin 1882 (Nachdr. Aalen 1959) die größte Wahrscheinlichkeit.

⁴² Trist. 1,1,117-122. Die Verbannung wird mit dem Tod gleichgesetzt z.B. in trist. 3,3, 53 f.; 3,14,20; epp ex P. 1,9,55 sq. Den gleichen Gedanken hat Seneca in einem Epigramm ausgesprochen (Anth. Lat. edd. A. Riese-F. Buecheler, I 1, 1894, Nr. 236,7 sq.): parce relegatis; hoc est: iam parce solutis!/ vivorum cineri sit tua terra levis!

seiner Verbannung. Aber Ovid erstickt die bisweilen gegen die Muse aufsteigende Bitterkeit stets durch die Überlegung, daß einzig und allein die Muse, also die Dichtkunst als Musik im ursprünglichen Sinn, ihm jetzt noch Trost und Lebenskraft gewährt⁴³. Als ein mythisches Exemplum für diesen — übrigens ursprünglich pythagoreischen⁴⁴ — Gedanken bietet sich ihm Orpheus an⁴⁵.

Es lassen sich 5 wesentliche Momente festhalten, die Ovids Sphragides oder allgemeiner: die Rahmenpunkte seiner Kompositionen bestimmen:

1) Da ist einmal das feste Bewußtsein, daß die Dichtung immer nur durch göttliche Inspiration, sei es durch die Musen, durch eine andere Gottheit, durch den Kaiser oder durch mehrere göttliche Personen zugleich zustandekommt; mag sich diese Überzeugung in den *recusationes* oft auch spielerisch artikulieren, so müssen wir sie doch ernstnehmen, weil Ovid dazu keine Alternative kennt; 2) daraus ergibt sich zweitens seine Legitimation und sein Wahrheitsanspruch; neben wenigen anderen ist er berufen, als priesterlicher Seher göttliches Wissen zu verkünden; die Götter begaben ihn dazu auch mit schöpferischer Kraft (*ingenium*) und mit der dichterischen Sprachfähigkeit; 3) sein Dichterberuf ist darüber hinaus für Ovid die ausschließliche Existenzform; die Muse hat ihn zu sich selbst gebracht, sie tröstet ihn in der Verbannung und bewahrt ihn am Leben; sie allein ermöglicht ihm die Kommunikation mit den Seinen in Rom; denn seine Dichtungen sind ein Teil oder ein Abbild seiner selbst, sie repräsentieren seine Person in Rom⁴⁶; 4) Ovid steht als Dichter nicht allein, er hat sich zeitlebens mit vielen Dichterfreunden eng verbunden gefühlt; aber wichtiger noch ist für ihn die vertikale Einbindung in die jeweilige Gattungstradition, immer wieder schließt er bewußt sich selbst als letzter einer langen Reihe berühmter Vorgänger an⁴⁷; 5) Ovid hat in der römischen Dichtung die Denk- und Ausdrucksform der Sphragis, der dichterischen Selbstvorstellung, zur Vollendung gebracht. Mit unangreifbarem Stolz weist er an den Rahmenpunkten seiner Dichtungen den *livor* aller Neider zurück und verheißt sich selbst unsterblichen Dichterruhm.

Für die *Metamorphosen* gilt es nun, unter der Voraussetzung, daß Ovid auch in diesem Werk als Dichter sich selbst treu geblieben ist, ein Aufbaumodell zu entwickeln, das einfach und evident ist, möglichst die bisher erkannten Prinzipien integriert und sich im Hinblick auf Komposition, Thema und Dichterindividualität als sinnvoll erweist.

⁴³ Das ist besonders prägnant ausgedrückt in der Autobiographie am Ende des 4. Tristienbuches (trist. 4,10,115-132); ... gratia, Musa, tibi: nam tu solacia praebes, / tu curae requies, tu medicina venis. / eqs.

⁴⁴ Das beweist ein Fragment des Aristoxenos (fr. 26 Wehrli): *ὅτι οἱ Πυθαγορικοί, ὡς ἔφη Ἀριστόξενος, καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μὲν σώματος διὰ τῆς λατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς.*

⁴⁵ Trist. 4,1,15-30. Als ein Lehrmeister der Musenkunst, der durch seinen Schüler Amor ins Unglück geraten ist, vergleicht Ovid sich mit seinen glücklicheren Vorgängern Orpheus, Chiron und Pythagoras.

⁴⁶ Cf. trist. 1,1; 1,7,11 sq.; 3,1.

⁴⁷ Die Kataloge der Elegiker finden sich in am. 3,9; trist. 2,427-468; 4,10,51-54. Cf. Prop. 2, 34B, 83-94.

4. Auktoriale Selbstrepräsentation und Dichtungsstruktur der *Metamorphosen*

Ich bin davon überzeugt, daß nur eine Lösung die genannten Bedingungen plausibel erfüllt, und zwar die Annahme, daß Ovid die *Metamorphosen* in 3 Pentaden gliedert hat⁴⁸. Daß er selbst in den *Tristien* zweimal (1,1,117-122; 3,14,9) die *Metamorphosen* als *mutatae ter quinque volumina formae* bezeichnet, mag metrische Gründe haben, spricht aber mindestens nicht gegen meine Behauptung. Beweiskräftiger ist die Feststellung, daß in sehr ausgewogener Proportion jede der 3 Pentaden fast genau 4 000 der knapp 12 000 Verse der *Metamorphosen* umfaßt⁴⁹. Offenbar hat Ovid mit diesen Dimensionen vor allem die *Aeneis* Vergils, aber auch seine eigenen *Fasti* überbieten wollen. Unumstritten ist ferner, daß die *Metamorphosen* in 3 Großteilen zunächst die göttliche Urzeit, dann die Heroenzeit und schließlich die historische Zeit darstellen⁵⁰. – Die Pentadenstruktur wird sich dann am überzeugendsten erweisen lassen, wenn es gelingt, Parallelen zwischen den einzelnen Kompositionseinheiten aufzuzeigen und Ovids tiefere Absicht zu erfassen. Ich möchte dazu vier Beweisgänge antreten, die von den Musen, von Orpheus, von Pythagoras und von Ovid selbst handeln sollen.

a) *Die Musen*: Führt nicht sogleich das Ausbleiben einer Musenanrufung zu Beginn der *Metamorphosen* die aufgestellte These ad absurdum? Nein, keineswegs! Allerdings müssen wir erst eine Geduldsprobe bestehen, bis die Musen im 5. Buch zum ersten Mal auftreten. Wir werden aber für unsere Ausdauer als Hörer oder Leser reich entschädigt, finden wir doch in jener Musenepisode den Schlüssel für unser Problem. Mit den Eingangsworten: *In nova fert animus* – die zwar syntaktisch zum Folgenden gehören, aber doch zunächst für sich aufgenommen werden müssen⁵¹,

⁴⁸ Zwar betont Walter Burkert, *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Erl. Beitr. z. Sprach- u. Kunstwissenschaft 10, Nürnberg 1962, S. 31, 154, 442 ff., die Wichtigkeit der Fünffzahl für die Pythagoreer, aber daraus möchte ich für Ovids Pentadengliederung der *Metamorphosen* keine Folgerungen ziehen. Daß die Pentadengliederung in augusteischer Zeit als ein klassisches Organisationsprinzip umfangreicher literarischer Werke gegolten hat, ist auch bei Günther Wille, *Der Aufbau des Livianischen Geschichtswerkes*, *Heuremata* 1, Amsterdam 1973, der das Werk des Livius in Pentekaidekaden angeordnet sieht, impliziert.

⁴⁹ Die Bücher I-V halten 3868, die Bücher VI-X 4006 und die Bücher XI-XV 4121 Verse.

⁵⁰ Das hat zuerst ausgesprochen Heinrich Peters, *Symbola ad Ovidii artem epicam cognoscendam*, Diss. Göttingen 1908; er sagt (S. 84 f.): „... metamorphoses ex ter quinque libris compositas esse et ex forma librorum 5.10.15 et ex argumentis, quae in his tribus tractantur, probari potest (1 cfr. Livii pentadas, Ennii triadas, Dionis Cassii decadas.). In lb. 5 inde a versu 250 Musa certamen describit, quod inter Musas et Pieridas fuit, primum Pyreneum, tum Tiphoeum, raptum Proserpinae, Arethusam, Triptoleum narrans. Ac plane eodem modo Orpheus in lb. 10 per totum fere librum cantum longum bene dispositum profert, quo variae historiae continentur. Iam ad extremum librum procedentes idem invenimus, quoniam Pythagoras v. 75-478 longam orationem habet, in qua argumentum totius carminis metamorphoseon philosophorum more / tractatur. Nonne formae horum trium librorum optime inter se congrunt?“ Zur Gesamtdisposition des Stoffes heißt es dann (S. 86): Ergo hanc tabulam propono: 1-5 fabulae antiquissimae, genus Libyae: Cadmus, Perseus. 6-10 Argonautae, Meleager, Theseus, Heracles et quae cum eis cohaerent. 1-15 Fabulae Troianae et quae cum eis cohaerent.“ Ähnlich haben in neuerer Zeit L.P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, 147 f., S. Viarre, *L'image et la pensée dans les métamorphoses d'Ovide*, Paris 1964, S. 252, und auch G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses*, 85 f., geurteilt.

⁵¹ Vgl. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses*, 3: „A good case can be made for *nova* (1.1.) as an allusion to the novelty of Ovid's undertaking (n. 5). The word stands right at the beginning of the poem and is separated from *corpora*, its syntactical complement, by two lines, which is unusual and deliberate.“

trifft Ovid, obwohl er von der verbalen Ich-Aussage: *arma virumque cano* des Aeneisdichters abweicht, eine sehr persönliche Feststellung. Er beruft sich stolz auf sein eigenes künstlerisches Wollen und Vermögen. Aber er kann keinesfalls auf göttlichen Beistand verzichten, fleht vielmehr, wiederum anders als Vergil, der erst mit Vs. 8 gebeten hatte: *Musa, mihi causas memora*, sogleich mit dem 2. Vers die Inspiration aller Götter auf sein Beginnen herab⁵². Vergils klassisch einfache Opposition von Ich und Muse hat Ovid zur komplexen Polarität von menschlichem Schöpfergeist und umgreifendem göttlichen Walten umgeformt. Das gleiche kompositionelle und programmatische Bewußtsein herrscht in der Gestaltung des Pentadenschlusses. Die ersten vier Bücher der Metamorphosen und der Beginn des 5. erzählen Geschichten von der Liebe einzelner Götter, von ihrer Rache an Frevlern, weiter von den Sagen um Cadmus und Theben sowie von den Abenteuern des Perseus.

Nachdem sie Perseus glücklich heimgeleitet hat, begibt sich Minerva zu den Musen auf den Helicon, um dort die Hippocrene zu bewundern. Sie wird von Uranie liebevoll empfangen und umhergeführt (5,250-263). Als Minerva die Musen glücklich preist, betont eine andere Muse die innere Verwandtschaft, die zwischen ihnen und der Schwestergöttin bestehe, und berichtet vom Tod des Pyreneus, der ihnen Gewalt antun wollte (5,264-293). Weiter erzählt sie, wie die neun Pierostöchter sie zu einem Sangeswettstreit herausforderten, aber schmäählich unterlagen und zur Strafe für ihre Hybris in Elstern verwandelt wurden. Ovid betont ausdrücklich, daß die Vorsängerin der Pieriden, ohne den Losentscheid über die Reihenfolge abzuwarten, in dreister Überheblichkeit sofort als erste mit ihrem Lied beginnt⁵³. Der Dichter bietet uns zwar nicht den vollständigen Text dieses Gesanges, aber doch mit 13 Versen (5,319-331) eine überraschend ausführliche Inhaltsangabe. Warum das? Weil es sich um ein falsches, frevelhaftes, die olympischen Götter und die wahrheitskundenden Musen tief beleidigendes Lied handelt⁵⁴. Die Pieride erdreistet sich zu einer Lügenversion der Gigantomachie, bei der sie fälschlich den Giganten Ehre erweist und die Taten der Götter verringert, sie lügt, wenn sie sagt, daß Typhoeus den Göttern Angst eingejagt habe, daß sie vor ihm nach Ägypten geflohen seien und daß die sieben größten Götter ihm nur hätten entrinnen können, indem sie sich in Tiere verwandelten.

Der Herausforderung tritt als Vorsängerin der Musen Calliope mit dem langen Lied auf Ceres und Proserpina entgegen, ihr Gesang bezieht Venus, Cupido, Dis und

⁵² Met. 1,1-4: In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora. di, coeptis – nam vos mutastis et illas – / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

⁵³ Natürlich soll auch nach einer Grundregel der Poetik und Rhetorik bei agonaler Auseinandersetzung möglichst die obsiegende Partei das letzte Wort haben.

⁵⁴ Die Strukturparallele zum Minerva-Arachne-Agon (6,1-145), der nicht zufällig die 2. Pentade eröffnet, ist offensichtlich. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses*, 82 f., arbeitet den Gegensatz zwischen der wohlgeordneten Struktur von Minervas Gewebe (Vss. 68-102) und Arachnes lockerer und assoziativer, aber nicht minder kunstfertiger Komposition gut heraus. Aber er irrt, wenn er meint, Ovid habe in Arachnes Schöpfung den nichtklassischen Bauplan und die trotzdem vollendete Kunst der eigenen *Metamorphosen* abbilden und Arachnes Bestrafung nur mit Minervas Willkür begründen wollen. Arachne wird bestraft, weil sie überhaupt gegen die Göttin anzutreten wagt, aber auch, weil es frevelrische Anmaßung ist, wenn sie als Sterbliche Liebschaften der Götter (6,131: caelestia crimina) darstellt. Ovid steht auf der Seite Minervas.

Iuppiter mit ein, darf also als ein umfassendes Götterlied bezeichnet werden, die integrierten Episoden von Cyane, Stelio, den Sirenen und Arethusa sind ornamentales Beiwerk, die Triptolemus-Erzählung führt abschließend zu den eleusinischen Mysterien, huldigt der zuhörenden Minerva und weist auf den Athenzyklus des 7. Buches voraus. – Die berichtende Muse schließt dann ihre Erzählung mit dem Buchende (5,678)⁵⁵.

Ovid hat hier nach einem Kompositionsgedanken, den man als sphragistisches Prinzip oder als Prinzip der nachträglichen Bündelung bezeichnen könnte, zum Abschluß der 1. Pentade, die die Göttergeschichten des Weltanfangs enthält, nicht etwa die Musen bloß angerufen, sondern ihnen selbst für eine reichgegliederte, aber geschlossene Handlungseinheit von 429 Versen das Wort gegeben⁵⁶. Es spricht nicht der Dichter aus eigenem oder von den Musen verliehenem Wissen, sondern die allwissenden Göttinnen schließen selbst mit unbezweifelbarem Wahrheitsanspruch die götterzeitliche Weltoffenbarung ab und übernehmen damit an der Stelle des Dichters, der sich fast unbemerkt aus seiner Funktion als ihr Sprecher zurückzieht, die alleinige Verantwortung für den gesamten Inhalt der 1. Pentade⁵⁷. Die genuine Aufgabe der Musen ist es ja, so stellen es die antiken Dichter immer wieder fest, die herrliche Existenz und die mächtige Offenbarung der olympischen Götter preisend zu verkünden. Der Wahrheitsanspruch der Musen wird nicht nur durch zweimalige Anfangstellung des Begriffes 'vera' (262; 271) in ihren Worten⁵⁸ und durch die disqualifizierende Kennzeichnung des Pieridenliedes deutlich⁵⁹, sondern auch wenn wir uns erinnern, daß Ovid bereits im 1. Buch von Iuppers Sieg über die Giganten Otus und Ephialtes sowie von der Bestrafung des Gigantennachkommen Lycaon erzählt hatte⁶⁰.

b) *Orpheus*: Wenden wir uns nun von der 1., der musischen Pentade, der 2. zu, so findet das beschriebene Kompositionsprinzip der nachträglichen Bündelung dort seine klare Bestätigung. Beginnend mit dem 6. Buch, übernimmt Ovid unvermerkt wieder seine Erzählerrolle⁶¹. Ohne besondere Musenanrufung erzählt er vier weitere Episoden von göttlicher Rache⁶² und geht dann zum Heroenzeitalter über. An den

⁵⁵ Hier liegt also ein in jeder Hinsicht sehr fühlbarer Einschnitt. Die letzten Verse des Musenliedes (5,677 sq.: nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit / raucaque garrulitas studiumque immane loquendi) kann man am Ende der 1. Buchpentade auch als eine kallimacheisch scharfe Absage des Dichters an seine Kritiker verstehen.

⁵⁶ Das Ceres-Proserpina-Lied der Calliope reicht von 5,341 bis 661, umfaßt also 321 Verse.

⁵⁷ Daß diese Form der selbständigen Musenoffenbarung die fehlende Musenanrufung zu Anfang der *Metamorphosen* ersetzen soll, scheint mir offensichtlich. Meines Wissens hat kein anderer antiker Dichter das Motiv des unmittelbaren Singens der Musen so klar ausgeprägt wie Ovid hier und in den *Fasti*.

⁵⁸ Met. 5,262: vera tamen fama est et Pegasus huius origo / fontis' eqs.; 5,270 sq.: in partem ventura chori Tritonia nostri, / vera refers meritoque probas artesque locumque / eqs.

⁵⁹ Met. 5,319 sq.: bella canit superum falsoque in honore Gigantas / ponit et extenuat magnorum facta deorum / eqs.

⁶⁰ Met. 1,151-162; 163-239.

⁶¹ Ovid befolgt hier zur Verdeckung des Einschnitts das für die gesamte augusteische Klassik geltende Prinzip der *dissimulatio artis*.

⁶² Met. 6,1-145: Minerva-Arachne; 146-312: Latona-Niobe; 313-381: Latona-Lycii; 382-400: Apollo-Marsyas. Obwohl die 2. Pentade einen neuen Liedgang eröffnet, ist sie durch das Thema der vier ersten Episoden fest mit dem Schlußbuch der 1. Pentade verknüpft.

athenischen Sagenzyklus, in dessen Mittelpunkt Theseus steht, zu dem aber auch die Medeaerzählung gehört, schließen sich die Sagen von Creta und dann von Calydon mit dessen Helden Meleager an. Es folgen einzelne Geschichten, in denen die Götter entweder frevelnde Menschen bestrafen oder fromme Menschen belohnen. Die Herculeserzählung beherrscht die erste Hälfte des 9. Buches, das nach überleitenden Partien in die beiden längeren Episoden vom *inconcensus amor* der Byblis und von der Umwandlung des Mädchens Iphis in einen Mann einmündet. Das 10. Buch als Schlußbuch der Pentade beginnt damit, daß der Gott Hymenaeus von der Hochzeit des Iphis zu der des Orpheus gerufen wird. Man hat diesen Übergang, die alte Kritik Quintilians an solchen *praestigiae* erneuernd, als oberflächlich getadelt⁶³. Aber was liegt daran, wenn man nur den größeren Plan Ovids begreift, wiederum die Schlußsequenz der Pentade und damit rückwirkend die Verantwortung für die gesamte Kompositionseinheit einer besonderen musischen Autorität, nämlich dem Orpheus, zu übertragen? Orpheus ist ja nicht nur als Sohn der Muse Calliope, sondern auch als Zeitgenosse von Theseus, Meleager, Hercules und als Teilnehmer der Argonautenfahrt prädestiniert, die Wahrheit des zweiten, des heroenzeitlichen Liedganges, abschließend zu verbürgen.

Zu Beginn des 10. Buches erzählt Ovid selbst das Schicksal des Orpheus, der sich nach dem endgültigen Verlust der Eurydice der Knabenliebe zugewandt hat (10,1-85). Er schildert dann einen idyllischen Hain als Szenerie für den Gesang des Orpheus und hebt unter der stereotypen Baumvielfalt⁶⁴ die Zypresse heraus, so daß er Anlaß hat, die aitiologische Fabel vom tragischen Tod des Apollolieblings Cyparissus einzuflechten und damit das 1. Thema des Orpheusliedes zu antizipieren (10,86-142). Und so beginnt der Gesang des Orpheus (10,148-151): *ab Iove, Musa parens — cedunt Iovis omnia regno — / carmina nostra move. Iovis est mihi saepe potestas / dicta prius: cecini plectro graviore Gigantas / sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis.* Orpheus singt nun zu leichterer Lyra zunächst von Iuppiters Liebling Ganymedes (10,143-161) und von Apollos Schützling Hyacinthus (10,162-219), leitet mit kürzeren Fabeln über zu Pygmalion (10,243-297), erzählt weiter von den unerlaubten und unheilvollen Liebesleidenschaften der Myrrha (10,298-502) sowie zwischen Hippomenes und Atalante (10,560-707) und schließt am Buchende seinen Gesang mit dem Adonismythos (10,503-559; 708-739)⁶⁵.

Neben der Tatsache, daß Orpheus wie selbstverständlich zunächst bei dem homoerotischen Thema bleibt, das Ovid vorgegeben hat, gibt es drei klare Indizien dafür, daß Orpheus in Wirklichkeit den Dichter Ovid selbst repräsentiert. Der Musenanruf des Orpheus entspricht genau demjenigen, den wir im Eingang der Metamorphosen von Ovid selbst erwarten würden, hätten wir nicht seine Absicht erkannt, die drei Großabschnitte seiner poetischen Weltoffenbarung erst nachträglich je einer

⁶³ Vgl. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses*, 91 f.: „Similarly forced is the transition from the *Iphis* to the Orpheus story etc.“

⁶⁴ Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München³ 1961, S. 201 f.

⁶⁵ Der Venus-Adonis-Mythos konstituiert, zumal da Orpheus selbst der Erzähler ist, rückwärts die Verbindung zum Orpheus-Eurydice-Mythos des Buchanfangs und zum Ceres-Proserpina-Mythos des 5. Buches; die Fürsorge der Venus für ihren Geliebten Adonis weist auf die von ihr bewirkte Apotheose Caesars im 15. Buch voraus.

musischen Autorität in den Mund zu legen. Ovid realisiert ja tatsächlich im 1. Metamorphosenbuch nach der Erzählung von der Welterschöpfung und dem goldenen, saturnischen Zeitalter jenen von Pindar geprägten und besonders passend von Arat erneuerten Topos, daß man mit dem obersten Himmelsherrschers zu beginnen habe⁶⁶. Mit dem silbernen Weltalter nämlich übernimmt Iuppiter das Weltregiment; von ihm wird dann weiter erzählt, wie er den Ansturm der Giganten auf den Himmel abschlägt (1,151-162), den Frevler Lycaon bestraft (1,163-239) und die Sintflut über die Erde bringt (1,240-312). Wenn Ovid den Orpheus von dessen früherem Lied auf die Gigantomachie sprechen läßt, so will er damit einerseits auf die Lügenversion dieses Liedes durch die Pieride im 5. Buch⁶⁷ und auf seine Erwähnung von Iuppieters Gigantensieg im 1. Buch zurückverweisen; andererseits will er hinter der Person des Orpheus die eigene Identität auch insofern aufscheinen lassen, als er selbst ein Epos *Gigantomachia* verfaßt hatte⁶⁸. Schließlich gilt es, die thematischen Parallelen zwischen der Musenerzählung des 5. und der Orpheuserzählung des 10. Buches festzuhalten. Wie einst Proserpina so fällt auch Eurydice der Gewalt des Dis anheim. Die liebende Mutter Ceres hat von Iuppiter und Dis erwirkt, daß ihre Tochter jeweils eine Jahreshälfte auf der Erde zubringen darf. Orpheus beruft sich vor den Unterweltsherrschern ausdrücklich auf den im 5. Buch erzählten Raub der Proserpina, weil die gleiche Liebe ihn nach Eurydice verlangen läßt, die einst Dis und Proserpina verbunden hat (10,26-29)⁶⁹. Auch der von Orpheus vorgetragene Adonismythos enthält ganz am Buchende eine namentliche Reminiszenz an die Proserpinaepisode, als Venus die Anemone zum ewigen Andenken an den sterbenden Jüngling erklärt⁷⁰. Orpheus verliert Eurydice wieder, aber in seinem Klagelied lebt sie ewig weiter. Wie am Ende der musischen Offenbarung, so will Ovid auch zum Schluß der orphischen Pentade ausdrücken, daß die Liebe und der von den Musen inspirierte Gesang todüberwindende Prinzipien sind⁷¹.

c) *Pythagoras*: Im 11. Buch erzählt Ovid selbst das weitere Schicksal des Orpheus, geht dann mit der Midassage nach Kleinasien über und schließt den Troiazzyklus an. Die Aeneasergzählung mündet im 13. Buch in die italische Sagenwelt ein. Die Gründung Roms und die Apotheose des Romulus markieren das Ende des 14. Buches⁷². Das 15. Buch erzählt von Numa und dessen Besuch bei Pythagoras, der

⁶⁶ Cf. Pind. Nem. 2,1-5; 4,9-11; Arat. Phaen. 1-18.

⁶⁷ Met. 5,315-332; cf. impr. 319 sq.

⁶⁸ Nach den Ausführungen von Sidney George Owen, P. Ovidius Naso, Tristum 1. II, ed. with an introd., transl. and commentary, Oxford 1924, S. 63 f., möchte ich dies mit E. Martini, Einleitung zu Ovid, Darmstadt² 1970, S. 62 f., als feststehende Tatsache nehmen, obwohl mein Beweisgang nicht entscheidend davon abhängt.

⁶⁹ Wie Pausanias uns berichtet, galt Orpheus in Sparta als Stifter der Demetermysterien (3,14,5), auf Aigina als Begründer der Hekatemysterien (2,30,2).

⁷⁰ Met. 10,728b-731a: „an tibi quondam / femineos artus in olentes vertere menthas, / Persephone, licuit, nobis Cinyreus heros / invidiae mutatus erit?“

⁷¹ Venus übernimmt hier für den Sänger Orpheus die erinnernde und inspirierende Funktion der Musen, so wie sie einst Ovid selbst zur Dichtung der *Amores* begeistert hatte.

⁷² Die Romulusapothose (14,805-828) verweist als Strukturparallele auf die im vorletzten Buch der 2. Pentade stehende Herculesapothose (9,134-272) zurück. Vgl. Otis, Ovid as an Epic Poet, S. 292 f. Allgemein ist heranzuziehen: Godo Lieberg, Apothose und Unsterblichkeit in Ovids Metamorphosen, in: Silvae. Festschr. f. E. Zinn, Tübingen 1970, S. 125-135.

dem römischen Priesterkönig einen langen Lehrvortrag hält (15,60-478)⁷³. Die Frage, ob es Ovid gelungen sei, mit dieser Pythagorasoffenbarung den Metamorphosen nachträglich innere Einheit zu geben, hat man in neuerer Zeit zumeist verneint⁷⁴. Dabei hat man aber bisher nur auf den Großrahmen von Anfangs- und Endbuch geachtet und nicht einmal alle pythagoreisch gefärbten Korrespondenzen zwischen diesen beiden Büchern wahrgenommen. Z.B. hat man bisher nicht bemerkt, daß Pythagoras' Lehre von den vier Lebensaltern, die den vier Jahreszeiten zu vergleichen seien (15,199-213), dem entspricht, was über die Einführung der Jahreszeiten im 1. Buch gesagt ist (1,116-124)⁷⁵. Man hat den Schöpfungsbericht und den Weltaltermythos auf Poseidonios zurückgeführt⁷⁶ und meist außer acht gelassen, daß fast alle diese Lehren bei den Pythagoreern ihren wahren Ursprung haben, und daß nur so die zahlreichen Parallelen zwischen der Pythagorasrede und dem 1. Buch, etwa im Hinblick auf die empedokleische Lehre von den vier Elementen (1,32-75 ≈ 15,237-251), sich erklären⁷⁷. Das pythagoreische Weltprinzip der ewigen Wandlung, zumal der Metempsychosis, so hat man argumentiert, könne gerade deswegen nicht den einheitsstiftenden Grundgedanken der *Metamorphosen* darstellen, weil bei fast all diesen Verwandlungen jeweils unveränderliche Endzustände erreicht würden und von Seelenwanderung in den *Metamorphosen* generell nicht die Rede sein könne⁷⁸.

Demgegenüber ist festzuhalten, daß Ovid durch die Pythagorasrede nicht nur die große Rahmenkomposition schaffen will, die er dann durch seinen eigenen Schlußauftritt noch stärker verdeutlicht, sondern mehr noch den chronologischen Dreischritt von der musisch-götterzeitlichen über die orphisch-heroenzeitliche zur pythagoreisch-historischen Weltoffenbarung vollziehen will. Die Bedeutung der Musen für Pythagoras hat Pierre Boyancé ausführlich dargelegt⁷⁹; daß Pythagoras aber auch in weitem Umfang auf Lehren der Orphik zurückgegriffen, sich möglicherweise sogar als Reinkarnation des Orpheus verstanden hat, hat Karl Kerényi in einer

⁷³ Der Umfang des Pythagorasvortrages entspricht, was sicher kein Zufall ist, mit 419 Versen ziemlich genau der Länge der Musenepisode am Schluß der 1. Pentade (5,250-678).

⁷⁴ Vgl. Fränkel, Ovid (Dt. Ausg.), 117-119; Wilkinson, Ovid Recalled, 215-219; Little, Structural Character, 117-169. Die „unitarische“ Auffassung haben demgegenüber vertreten: Ernst Zinn, Die Dichter des alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts, Antike und Abendland 5, 1956, 7-26, dort: 19 f.; Alfonsi, L'inquadramento filosofico, 265 f.; Otis, Ovid as an Epic Poet, 297 f.; 302 f.

⁷⁵ Vgl. auch Met. 2,27-30, wo die vier Jahreszeiten als Allegorien personifiziert sind.

⁷⁶ Alfred Schmekel, De Ovidiana Pythagoreae doctrinae adumbratione, Diss. Greifswald 1885; ders., Die Philosophie der mittleren Stoa, Berlin 1892. Ähnlich urteilen dann Lafaye, Les métamorphoses, 191-223, Martini, Einleitung, 37 f., und Kraus, Ovidius Naso, 1941 f.

⁷⁷ Direkte Einflüsse des Empedokles hat vermutet – Carlo Pascal, L'imitazione di Empedocle nelle metamorfosi di Ovidio, Florenz 1905. Den originär pythagoreischen Charakter des Lehrvortrages und weiterer Partien des 15. Buches haben betont: Roland Crahay u. Jean Hubaux, Sous le masque de Pythagore. A propos du livre 15 des „Métamorphoses“, in: Ovidiana, Paris 1958, 283-300.

⁷⁸ Vgl. Fränkel, Ovid (Dt. Ausg.), bes. 118 f.; Little, Speech of Pythagoras, in: Hermes 98, 1970, 344 f.; 359 f.

⁷⁹ Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'histoire et de psychologie religieuses, Paris 1937, bes. 236 ff.

Monographie nachgewiesen⁸⁰. Pythagoras ist deswegen prädestiniert, die historische Pentade abschließend zu verbürgen, weil er selbst eine historische Figur war und nach eigener Aussage zu Beginn der historischen Zeit als Priamossohn Euphorbos bereits schon einmal gelebt hat⁸¹. Wenn Ovid den Weisen Pythagoras, wie vorher bereits die Muse Calliope und den Sänger Orpheus, als Repräsentanten seiner selbst auftreten läßt, ohne den Anachronismus der Begegnung mit Numa zu scheuen⁸², dann will er auch den Pythagorasanhänger Ennius überbieten, der sich als wiedergeborener Homer verstanden hatte⁸³, und will in der naturphilosophischen Aussage, die ausdrücklich die Todesfurcht beseitigen soll, Lucrez übertreffen⁸⁴. Er hat das universale Programm einer musisch inspirierten Weltoffenbarung mittels einer Erzähltechnik der multiperspektivischen Selbstrepräsentation in eine dreifach gestaffelte und rahmende Großkomposition gefügt.

d) *Ovid*: Doch damit nicht genug. Nach Pythagoras nimmt der Dichter selbst noch einmal das Wort. Drei seiner abschließenden Erzählungen sind besonders darauf angelegt, das von Pythagoras aufgestellte Weltgesetz des todüberwindenden ewigen Wandels (*omnia mutantur, nihil interit*) und seinen Glauben an die Unsterblichkeit der Seele (*morte carent animae*) zu explizieren und zu verifizieren; die Geschichte von Hippolytus-Virbius, die Überführung des Aesculapiuskultes nach Rom und die durch Venus erwirkte Apotheose des Iulius Caesar. Ovid hat die programmatische Wichtigkeit dieser drei Auferstehungsmythen durch einen eigenen Musenanruf, den dritten und letzten, vor der Aesculaperzählung unterstrichen (15,622): *Pandite nunc, Musae, praesentia numina vatum ...* Der Apollosohn Aesculap, das war bereits im 2. Buch erzählt worden und wird hier wiederaufgenommen, ist der Heilgott, der den durch Göttergewalt vernichteten Hippolytus wieder zum Leben erweckte, daraufhin von Iupiters Blitz selbst getötet und nun seinerseits von Apollo wieder auferweckt wurde. Seine Überführung nach Rom, so stellt Ovid es dar, ist Symbol für die nach Pythagoras' Weissagung aus Troias Untergang aufsteigende Weltmacht Rom und frühzeitliche Garantie für die Apotheose des Iulius Caesar, die natürlich auf die Apotheosen des Romulus im 14. (Vss. 805-828) und des Hercules im 9. Buch (Vss. 134-272) zurückverweist. Nach der Caesarapotheose wird diejenige seines noch größeren Sohnes Augustus antizipiert⁸⁵. Ovid ruft wie zu Anfang des

⁸⁰ Pythagoras und Orpheus. Präludien zu einer zukünftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus, Zürich ³1950. – Man vergegenwärtige sich beispielsweise die lokale und historische Konzentration und Kontinuität von Demeter-Persephone-Kult, Orphik und Pythagoreismus in Sizilien und Unteritalien.

⁸¹ Met. 15,160-164.

⁸² Cicero (*de rep.* 2,15,28 sq.) hat bereits die chronologische Unmöglichkeit eines solchen Zusammentreffens, von dem eine volkstümliche Überlieferung wissen wollte, klar aufgezeigt; ebenso hat Livius (1,18,1-4) geurteilt. Ovid hat sich also mit Absicht geirrt, um im Sinne des Neupythagoreismus seiner Zeit jene frühe Verbindung zu Pythagoras zu knüpfen.

⁸³ *Enn. ann.* 1-16 Vahlen; cf. *ib.* p. CXLVIII. Vgl. Werner Suerbaum, *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter*. Livius Andronicus, Naevius, Ennius, in: *Spudasmata* 19, Hildesheim 1968, bes. 46-113.

⁸⁴ Vgl. z.B. Wilkinson, *Ovid Recalled*, S. 217 f. u. Anm. 195, wo die Verse Met. 15,143-152 mit *Lucrez* 2,7 ff. parallelisiert werden.

⁸⁵ Met. 15,852-870.

Gedichtes die Götter an, diesmal aber mit Namensnennung die römischen Penaten, die einheimischen Gottheiten sowie Romulus, Mars, Vesta, Apollo, Iuppiter, und auch nicht zwecks Inspiration, sondern damit sie Augustus ein möglichst langes Leben schenken und ihn erst spät in ihren Kreis aufnehmen.

Soweit dürfte Ovid seine Dichtung vollendet gehabt haben, als ihn im Jahr 8 n.Chr. der Bannstrahl des Herrschers traf⁸⁶. Er schreibt nun eine Sphragis, in der er die Erbitterung des Herrschers, ebenso wie dann ungezählte Male in den Verbannungsgedichten, allegorisch als *ira Iovis* bezeichnet und in letzter Pointierung der musisch-orphisch-pythagoreischen Grundthese und der ihr entsprechenden Komposition der Metamorphosen die eigene Unsterblichkeit angesichts des tödlichen Edikts triumphal noch über die des Augustus stellt (15,871-879): *Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / cum volet illa dies quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi: / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum. / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

Ich meine, daß in der aufgezeigten Komposition der *Metamorphosen* sehr ernste Grundprinzipien einer universalen Weltanschauung ihre angemessene und einheitliche Ausdrucksform gefunden haben⁸⁷, daß Ovids *ingenium* durchaus jederzeit und eben auch bei der Konzipierung der *Metamorphosen* fähig war, seiner *lascivia* zu gebieten. Er bekennt sich nicht zum pythagoreischen Dogma von der individuellen Seelenwanderung, wohl aber zu dem allgemeinen Weltprinzip vom todüberwindenden ewigen Wandel⁸⁸. Sphragis und Metamorphose sind komplementäre Denkformen, die jeweils ein Ende zugleich erreichen und aufheben. Mit dem Schlußwort '*vivam*' hat Ovid das Ende seiner Dichtung wie seines Lebens besiegelt, aber zugleich transzendiert: *carmen perpetuum* und Ovids Dichtergeist sind einem Ende nicht unterworfen⁸⁹. Hermann Fränkel hat zu Recht gesagt, daß Ovid wie kaum ein anderer

⁸⁶ Cf. trist. 1,5,84: ... ni fuerit laesi mollior ira dei; 1,7,11-14: sed carmina maior imago / sunt mea, quae mando qualiacumque legas, / carmina mutatas hominum dicentia formas, / infelix domini quod fuga rupit opus. – Daß Ovid erst nach dem Zeitpunkt der Verbannung letzte Hand an die *Metamorphosen* gelegt und den Epilog geschrieben hat, ist eine plausible Auffassung vieler Gelehrten. Man vgl. z.B. Martini, Einleitung zu Ovid, 39; Walther Kraus, Art. „Ovidius Naso“, RE 18,2, 1942, 1910-1986, bes. 1948-1950 (mit Berufung auf trist. 1,7; 2,555; 3,14,21 ff.); Fränkel, Ovid (Dt. Ausg.), S. 119 f.; Wilkinson, Ovid Recalled, 238-240.

⁸⁷ Das hat Ernst Zinn klar und überzeugend ausgesprochen in: Die Dichter des alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts, Antike und Abendland 5, 1956, 7-26, und: Worte zum Gedächtnis Ovids, gesprochen bei der Zweitausendjahrfeier am 5. Februar 1958 in Tübingen, jetzt in: Ovid, v. M. v. Albrecht u. E. Zinn, WdF 92, Darmstadt 1968, 3-39.

⁸⁸ Während Augusto Rostagni, *Il verbo di Pitagora*, Turin 1924, bes. 248 ff., für die *Metamorphosen* Benutzung alter pythagoreischer Quellen nachweisen zu können glaubte, denken die meisten anderen Gelehrten an Beeinflussung Ovids durch neupythagoreische Quellen oder sogar Lehrer. Fränkel, Ovid (Dt. Ausg.) 117 f. u. Anm. 300 f., hält es für sehr wahrscheinlich, daß Ovid wie der Philosoph Seneca (cf. ep. 18,5; 49,2; 108,17-23) Schüler des Neupythagoreers Sotion war. – Immerhin ist es bemerkenswert, daß ein gutes Drittel der Reliefs der neupythagoreischen Basilica an der Porta Maggiore in Rom, die man in die 1. Hälfte des 1. Jhs. der Kaiserzeit datiert, Motive aus den *Metamorphosen* darstellt. Vgl. auch Jérôme Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris 1927.

⁸⁹ Um nicht mißverstanden zu werden, stelle ich fest, daß natürlich die *Metamorphosen* als sprachliches Kunstwerk und als episches Weltgedicht mit dem Ende des 15. Buches durchaus ihren wohlkalkulierten Abschluß finden.

antiker Mensch den Denkweisen des Christentums nahegekommen ist⁹⁰. Er hat die Grundüberzeugung von der Erlösung und der Unsterblichkeit der Seele, die den drei großen heidnischen Geheimoffenbarungen der eleusinischen Religion, der Orphik und des Pythagoreismus gemeinsam ist, zum integrierenden Kompositionsgedanken seines Weltgedichts gemacht und damit dem Christentum eine Möglichkeit der Kontinuität des religiösen Bewußtseins eröffnet.

Bamberg

RUDOLF RIEKS

⁹⁰ Fränkel, Ovid (Dt. Ausg.), bes. 1-3; 180.