

ORPHEUS UND EURYDIKE

Eine Vergil-Parodie Ovids

(Ov. Met. X 1 – XI 66 und Verg. Georg. IV 457-527)

Harald Patzer zum 75. Geburtstag

Ovids Verhältnis zu Augustus, zu dessen Politik der sittlichen und religiösen Erneuerung und zur augusteischen Staatsideologie ist bekanntlich durch eine erhebliche Distanz gekennzeichnet – allerdings eine eher spöttische als ernsthaft kritische. Sie ist in den Metamorphosen vor allem am Anfang (in der Beschreibung von Jupiters Ratsversammlung vor der Sintflut¹) und gegen Ende hin (in der ironischen Darstellung der vier Apotheosen des Julischen Hauses², in der abschließenden trotzigen Ankündigung der eigenen Unsterblichkeit³) zu fassen. Eine ähnlich distanzierte Haltung nimmt Ovid auch der großen augusteischen Dichtung und insbesondere Vergil gegenüber ein. Man kann die Metamorphosen in mancher Hinsicht geradezu als eine Art Gegen-Aeneis auffassen. Zielpunkte von Ovids Ironie sind hier vor allem die betonte Frömmigkeit Vergils, sein augusteischer Glaube, sein Sendungsbewußtsein als Dichter

Im folgenden abgekürzt zitierte Literatur: M. v. Albrecht, Ovids Humor, in: AU 6,2 (1963) 47-72 = Ovid, WdF 405-437; M. v. Albrecht/E. Zinn (Hrsg.), Ovid (WdF Bd. 92), Darmstadt² 1982; W.S. Anderson, Ovid's Metamorphoses, Books 6-10, ed. with Introduction and Commentary, Norman (Oklahoma, USA) 1972; E.J. Bernbeck, Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen, München 1967 (Zetemata 43); F. Bömer, Ovid Metamorphosen Buch X-XI (Kommentar), Heidelberg 1980; C.M. Bowra, Orpheus and Eurydice, in: CQ 46, 1952, 113-126; H. Diller, Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen, in: Gymnasium 45, 1934, 25-57 = Ovid, WdF 322-339; H. Fränkel, Ovid, ein Dichter zwischen zwei Welten (1945), Darmstadt 1970; J.M. Frécaut, L'esprit et l'humour chez Ovide, Paris 1972; M. Freundt, Das Rührende in den Metamorphosen, Diss. Münster 1973; G.K. Galinsky, Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects, Oxford 1975; H. Gugel, Orpheus' Gang in die Unterwelt in den Metamorphosen Ovids (Met. 10,1-71), in: ZAnt 22, 1972, 39-59; H.B. Guthmüller, Beobachtungen zum Aufbau der Metamorphosen Ovids, Diss. Marburg 1964; G.M.H. Murphy, Ovid, Metamorphoses Book XI, ed. with an Introduction and Commentary, London 1972; H. Naumann, Ovid und die Rhetorik, in: AU 11,4 (1968) 82-85; E. Norden, Orpheus und Eurydike (1934), in: Kl. Schriften, Berlin 1966, 509-518; B. Otis, Ovid as an Epic Poet, Cambridge 1966; G. Pavano, La discesa di Orfeo nell' Ade in Virgilio e in Ovidio, in: Il Mondo Classico 7, 1937, 345-358; A. Primmer, Das Lied des Orpheus in Ovids Metamorphosen, in: Sprachkunst 10, 1979, 123-137; E. Römisch, Die Metamorphosen Ovids im Unterricht, Heidelberger Texte, Didaktische Reihe 9, 1976; C.P. Segal, Ovid's Orpheus and Augustan Ideology, in: TAPhA 103, 1972, 473-494; W.C. Stephens, Descent to the Underworld in Ovid's Metamorphoses, in: CJ 53, 1958, 177-183.

¹ Met. I 163-252.

² Aeneas: XIV 581-608; Romulus: 805-828; Caesar und Ankündigung der zu erwartenden Apotheose des Augustus: XV 843-870.

³ XV 871-879.

(das sich im Gebrauch des Begriffes *vates* niederschlägt), dann sein feierlicher Ernst und sein Pathos, das immer wieder gefährlich in die Nähe des Sentimentalen gerät; und auch die eigentümliche Komposition der Metamorphosen (lockere Aneinanderreihung relativ selbständiger Episoden) könnte das Ergebnis einer bewußten Frontstellung gegen Vergil sein⁴. Am deutlichsten zu fassen ist diese aber in der Orpheus-Episode im X. und XI. Metamorphosenbuch. Diese Episode ist nämlich, wie längst gesehen worden ist⁵, nichts anderes als eine Parodie des Orpheus-Epyllions im IV. Buch der *Georgica*⁶. Vergil-Verehrung und ein allzu feierlicher Begriff vom augusteischen Klassiker führen immer wieder dazu, daß man dies übersieht⁷ oder doch so weit wie möglich zu verdrängen versucht⁸. Es ist deshalb nicht überflüssig, den Ovidischen

⁴ Ovids Haltung zu Homer ist, wie J. Latacz in seinem Aufsatz „Ovids ‘Metamorphosen’ als Spiel mit der Tradition“ (diese Zeitschrift 5, 1979, 133-155) am Beispiel der Kentauremachie (Met. XII 210-535) nachgewiesen hat, ganz ähnlich. Auch auf den ironisierenden Umgang Ovids mit Vergils Aeneis weist Latacz schon hin (S. 155): „Auch an der ganzen Rezeption der Vergilischen Aeneis und schließlich an der schillernden Darstellung der römischen Apotheosen von Romulus bis Caesar und Augustus ließe sich deutlich machen, wie Ovid [...] die ganze pathetische Kulisse einer Tradition des heroischen, nationalen und imperialen Weltgefühls ironisch demontiert.“ – Daß die Komposition der Metamorphosen das Ergebnis einer bewußten Frontstellung gegen Vergil sein könnte, hat Galinsky 82 f. anhand der Arachne-Episode (VI 1-145) wahrscheinlich machen können: Dort wird dem streng symmetrisch komponierten Teppich der Pallas, in dessen Bildern die hierarchische Ordnung der Welt, d.h. die Überlegenheit der Götter über die Menschen betont wird, der ganz anders konzipierte Teppich der Arachne als gleichwertig gegenübergestellt. Auf ihm sind, wie in den Metamorphosen Ovids selbst, in lockerer Reihung allerhand Liebesaffären von Göttern mit Menschen dargestellt.

⁵ Otis 74; Anderson 475 f.; Murphy z. St.

⁶ Es steht dem Interpreten deshalb durchaus nicht frei, den Vergleich mit Vergil einfach (wie Gugel und Römisch das tun) beiseite zu lassen: Er läßt so eine wesentliche Dimension des Textes außer acht. Richtig Norden 513: „Die Leser [Ovids] konnten [...] und *sollten* [ihn mit Vergil] vergleichen.“

⁷ So Norden, Pavano, Frécaut und Segal. Sie alle nehmen an, Ovid habe *ernsthaft* mit Vergil zu rivalisieren versucht. Pavano 345 und Frécaut 246 kommen zum Urteil, Ovid sei dabei hinter dem Vorbild zurückgeblieben, Norden 512 gesteht ihm immerhin ein Sichbehaupten durch Andersartigkeit zu: Ovid habe im Gegensatz zur *maniera grande* Vergils sein artistisches Können demonstrieren wollen, worin er ihm überlegen gewesen sei. Segal (483; 487) glaubt, in der Ovidischen Fassung eine durchaus ernstzunehmende Umdeutung des Mythos, so wie er ihn bei Vergil vorfand, erkennen zu können: Ovid habe das Vergilische Thema „*passion violating cosmic order*“ durch das Thema „*pardonable weakness of human affection*“ ersetzt, die Sympathie von Eurydike mehr auf Orpheus verlagert, der bei ihm schwächer, aber menschlicher erscheine als bei Vergil. Bowra schließlich erklärt die Unterschiede zwischen der Ovidischen und Vergilischen Fassung aus der Verschiedenheit der von ihnen benutzten Quellen.

⁸ So Bömer 12: „... zugegeben [...], daß man diese Orpheus-Geschichte Ovids als einen Affront verstehen kann, *wenn man will* [Hervorhebung Bömers]: Ob er jedoch von Ovid beachtligt war, denn ‘Demontage’, Parodie u. dgl. setzen ja Absicht voraus, das wird sich kaum wirklich beweisen lassen.“

Text einmal konsequent auf sein Verhältnis zum Vergilischen Vorbild zu durchmustern. Die parodistische Absicht ist an einigen Stellen mit Händen zu greifen, z.T. versteckt sie sich aber auch in einzelnen Wörtern oder deren Konnotationen oder gar in kompositorischen Verhältnissen, und ich kann deshalb nicht die Hoffnung haben, in jedem Fall von ihrem Vorhandensein überzeugen zu können. In der Summe wird aber, glaube ich, genug bleiben, um die Behauptung, hier liege eine Ovidische Vergil-Parodie vor, ausreichend wahrscheinlich zu machen.

Der Orpheusgeschichte geht voraus die Geschichte von dem als Knaben aufgezogenen Mädchen Iphis, dem die blonde Ianthe zur Frau gegeben werden soll. Iphis liebt sie, ist sich aber dessen bewußt, daß ihre Liebe widernatürlich ist und deshalb nicht zur Erfüllung kommen kann. Eine Tragödie scheint sich anzubahnen — da verwandelt die Göttin Isis sie gerade noch rechtzeitig vor der Hochzeit in einen Knaben, und es kommt zu einem glücklichen Ende (IX 797): ... *potiturque sua puer Iphis Ianthe*. Mit der Iphis-Episode wird zum ersten Mal in den Metamorphosen das Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe angeschlagen, das in der Orpheusgeschichte dann aufgenommen und in den Episoden von Jupiter und Ganymed und von Apoll und Hyacinth fortgeführt werden wird.

Orpheus scheint sich allerdings erst nachträglich, nachdem die Rückführung Eurydikens aus der Unterwelt gescheitert ist, der Knabenliebe zuzuwenden — es sei denn, man versteht schon einen Vorfall bei seiner Hochzeit mit Eurydike als Hindeutung auf eine für die normale, heterosexuelle Liebe nicht so recht geeignete Veranlagung des Sängers: Wie es sich gehört, ist auch der Hochzeitsgott Hymenaeus zugegen, aber so sehr er auch seine Fackel hin und herschwenkt, sie will nicht so recht in Brand geraten (X 7):

... nullosque invenit motibus ignes.

Kann man das nicht auch als metaphorische Andeutung dafür verstehen, daß Orpheus trotz aller Bemühungen bei der Hochzeit nicht so recht in Leidenschaft kommt? Lassen wir es dahingestellt sein. Auf jeden Fall wirkt die folgende Ovidische Darstellung von Orpheus' Verhalten nach Eurydikens Tod, verglichen mit der Vergilischen, in mehr als einem Punkt seltsam. Man erinnert sich, wie Vergil Orpheus' Klage schildert: eine vierfache anaphorische Apostrophe der Toten vergegenwärtigt das unablässige Klagen des Sängers um sie, demonstriert zugleich auch die mitleidige Anteilnahme des Dichters selbst. So groß sind Schmerz und Sehnsucht, daß Orpheus sogar (*etiam*) den Abstieg in die Unterwelt antritt (IV 465):

te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,

te ueniente die, te decedente canebat.

Taenarias etiam fauces ... (1 V.)

ingressus, Manisque adiit regemque tremendum ...

Bei Ovid heißt es viel nüchterner⁹ (X 11):

⁹ So auch Segal 479; Primmer 127.

quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
deflevit vates, ne non temptaret et umbras,
ad Styga Taenaria est ausus descendere porta ...

Auffällig ist das *satis*¹⁰. Es suggeriert die Vorstellung eines bestimmten, durch Anstand und Sitte vorgeschriebenen Klagequantums, das der Hinterbliebene abzu leisten hat, und dann ist es aber genug¹¹. Orpheus will aber noch ein übriges tun und begibt sich deshalb in die Unterwelt. Die Unheimlichkeit dieser Welt hat Vergil in seiner Version mit wenigen Worten meisterhaft zu evozieren verstanden (IV 468):

et caligantem nigra formidine lucum
ingressus, Manis ... adiit.

Man beachte die auffällige Häufung schwerer Spondeen, beachte auch, wie das Ineinanderspielen von angstvoller Einbildung und begründeter Furcht, das für unheimliche Stimmungen charakteristisch ist, in der kühnen Wendung *caligans nigra formidine* unnachahmlich eingefangen ist. Von alledem, und auch von der Furchtbarkeit der Mächte, an die Orpheus sich mit seinen Bitten wenden will, ist bei Ovid nichts zu spüren¹². Ovids Orpheus braucht anfangs zwar auch ein bißchen Mut (deswegen steht *ausus*), aber dann geht er schnurstracks und flott¹³ mitten durch die Scharen der Toten, die ganz nüchtern bezeichnet werden, auf die beiden Totenherrscher zu, die ebenfalls im Vergleich zu Vergil nur recht trocken benannt werden (X 14):

perque leves populos simulacraque functa sepulcro
Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem
umbrarum dominum ...

Das einzig wertende Wort ist *inamoenus* = 'reizlos', – auf die Unterwelt angewandt ein etwas komisches Understatement¹⁴. Vor Pluto und Persephone angekommen,

¹⁰ Pavano 350 gibt z.B. seiner Verwunderung einen beinahe komischen Ausdruck, indem er, den Vers zitierend, hinter *satis* in Klammern ein „cioe?!?“ einfügt.

¹¹ Bömer z.St. spielt das Wort herunter („formelhaft, etwa 'lange', [...] kein Grund zur Verwunderung“), Segal 479 legt es im Sinne seiner Charakterisierung des Ovidischen Orpheus (s. oben Anm. 7) aus: „Suggests a human limit and measure lacking in the wild grief of Vergil's hero“, nimmt es also als Kommentar des Dichters zum Verhalten des Orpheus („er klagte, bis es genug war“), nicht, wie ich, als Charakterisierung von dessen innerer Einstellung („er klagte, bis es ihm genug erschien“). Anderson z.St. und Primmer 127 bemerken immerhin den prosaischen Charakter des Wortes.

¹² Anderson z.St.; Segal 480; Primmer 127 f.; Pavano 350: „L'impresa di Orfeo ha un che di sbrigativo.“

¹³ Die Verse 14 und 15, in denen Ovid das beschreibt, sind, wie Anderson z.St. und Primmer 128 hervorheben, rein daktylisch!

¹⁴ Man könnte dem entgegenhalten, daß es eine ehrwürdige, bis auf Homer zurückreichende Tradition hat: Auch in der Odyssee (11,94) wird die Unterwelt als ἀτερπής χώρος bezeichnet (vgl. Vergil, Georgica 4,481 vom Unterweltsfluß: *inamabilis unda*). Aber es kommt hier auf die Konnotation des lateinischen Wortes an, und die wird wohl eher durch das deutsche 'unerfreulich, unerquicklich, reizlos' erfaßt. Vgl. Plinius, Ep. 9, 10,3 über das Redigieren einer Rede: *genus operis inamabile inamoenum*.

schlägt Orpheus nun die Saiten seiner Lyra an, beginnt aber dann nicht etwa, wie man es erwarten würde, zu *singen* – sondern zu *sprechen* (X 16):

... pulsisque ad carmina nervis

sic ait: ...

Der Kontrast zwischen *ad carmina* und dem jenseits der Versgrenze darauf folgenden, überraschend prosaischen *ait*¹⁵ ist von Ovid beabsichtigt. Die folgende Rede des Orpheus ist in der Tat mehr ein rhetorisches Plädoyer als orphischer Gesang¹⁶.

Er beginnt mit einer pathetischen Anrede an die Unterweltherrscher, die aber, nach gut rhetorischer Manier, beiläufig schon geschickt auf sein späteres Hauptargument vorbereitet¹⁷, und rückt dann etwas umschweifig¹⁸ mit dem Grund seines Erscheinens heraus: Er sei nicht gekommen, um sich die Unterwelt bloß anzusehen: als Tourist sozusagen – die Junktur *ut opaca viderem* soll vielleicht andeuten, daß es wegen des herrschenden Halbdunkels hier sowieso nicht viel zu sehen gibt –; auch nicht, wie einst Herkules, um den Hund zu stehlen; sondern Grund seines Kommens sei seine Frau – und er nennt, für den Fall, daß die Unterweltherrscher, die es jeden Tag mit zahllosen Todesfällen zu tun haben, sich daran nicht mehr erinnern können, noch einmal die Ursache ihres Todes, und daß es ein *vorzeitiger* Tod war (*crecentes ... abstulit annos*). Er habe den ernsthaften Willen gehabt, mit diesem Unglück fertig zu werden, wolle auch gar nicht leugnen, daß er es versucht habe, aber Amor habe ihn schließlich doch überwältigt (X 25):

posse pati volui nec me temptasse negabo;

vicit Amor.

Merkwürdig ist das *nec negabo*. Orpheus gesteht damit ein, daß es vielleicht geschickter gewesen wäre, seinen Versuch, über Eurydikens Verlust hinwegzukommen, vor den Unterweltsgöttern zu verbergen¹⁹ – warum? Doch wohl deswegen, weil er damit eingesteht, daß sein Schmerz im Unterschied zu dem des Vergilischen Orpheus so grenzenlos gar nicht ist, was die affektische Wirkung seiner Rede stark

¹⁵ So Gugel 46.

¹⁶ Daß das überraschende *ait* darauf hinweisen soll, hat schon Gugel 46 gesehen (von Bömer z.St. kommentarlos, also doch wohl zustimmend zitiert). Der eher rhetorische Charakter von Orpheus' Gesang wird von den verschiedensten Interpreten hervorgehoben: Norden 516; Diller 36; Pavano 358; Naumann 82; Frécaut 245; Freundt 117; Römisch 50 f. Aber nur Otis 184 hat die darin liegende witzige Absicht bemerkt. Geistreich, aber nicht überzeugend die These Primmers (130, vgl. auch 135): „Ovid stellt einen Orpheus dar, der seine Sache mit allen Mitteln der Beredsamkeit führen will, aber vor den Mächten des Todes und der Liebe seine Redegewandtheit verliert.“

¹⁷ „Früher oder später verfällt euch Eurydike sowieso“ (vgl. VV. 36 f.).

¹⁸ Obwohl er doch ankündigt, er wolle ohne Umschweife (*positis ambagibus*) reden.

¹⁹ Er nimmt damit die rhetorische Pose rücksichtsloser Aufrichtigkeit ein (Pavano 351; Segal 483). Naumanns Paraphrase (83: „Ich darf wohl behaupten, daß ich mich redlich bemüht habe“) verfehlt den Sinn; Freundt 119, Bömer 53 und z.St. übersehen das Problem.

mindern könnte²⁰. Aber auf die affektische Wirkung zielt Ovids Orpheus eben gerade nicht ab; er versucht, sein Anliegen mit *argumentativen* Mitteln durchzusetzen. Es sind im wesentlichen zwei Argumente, die er ins Gefecht führt: 1. Eurydike ist zu früh gestorben, es waren *properata fata*; das hatte er schon V. 24 (*viperæ ... crescentes abstulit annos*) angedeutet²¹. 2. Früher oder später kommt sie sowieso in die Unterwelt zurück. Darauf hatte er schon in der einleitenden Anrede vorbereitet, als er nämlich Pluto und Persephone als Götter einer Welt bezeichnete, in die alles, was sterblich geboren wird, am Ende wieder zurückkehren muß (*numina mundi, in quem recidimus, quicquid mortale creamur*). Dieser allgemeine Gedanke wird jetzt sehr pathetisch nicht weniger als fünfmal variierend wiederholt, und dann wird aus ihm die Schlußfolgerung für den vorliegenden Fall gezogen (X 36):

haec quoque, cum iustos matura peregerit annos
iuris erit vestri ...

Auffällig ist die Wiederaufnahme von *iustos* durch das betont den nächsten Vers eröffnende *iuris*: Der Begriff des Rechts, den man beim ersten Wort noch unterminologisch im Sinne des Richtigen, Normalen auffassen könnte – aber doch auch im Sinne von ‘Lebensjahren, auf die der Mensch ein Anrecht hat’ –, nimmt in der Wendung *iuris esse alicuius* eindeutig eine juristische Färbung an. Das ist wichtig; denn dadurch bereitet Ovid uns schon auf die folgende Pointe vor, deren Komik genau darin besteht, daß Orpheus nach dem ganzen pathetischen Vorspann jetzt auf einmal einen trockenen juristischen Terminus *technicus* gebraucht, der noch dazu in unserem Zusammenhang eine leicht laszive Einfärbung bekommt (X 38):

haec quoque ...
iuris erit vestri; pro munere poscimus *usum*

(Ich will sie gar nicht geschenkt haben – bitte bloß um das Nutzungsrecht)²²...

²⁰ Ganz anders muß – im Rahmen seiner oben (Anm. 16) referierten These – Primmer die Stelle auffassen (132): Orpheus werde hier plötzlich mitten in seinem Plädoyer von seiner Liebe überwältigt und gestehe, in Verletzung des rhetorischen *πρέπον*, *sich selber* (nicht etwa den Göttern der Unterwelt!) ein, daß er mit seinem Versuch, über Eurydikes Tod hinwegzukommen, seine Liebe fast verraten hätte. Primmer faßt die Passage also, statt wie ich als Indiz eines gewissen Mangels an Leidenschaft bei Orpheus, im Gegenteil gerade als Indiz eines Übermaßes an Leidenschaft auf.

²¹ Worauf Naumann 83 hinweist.

²² Die Häufung von Wörtern mit juristischer Konnotation wird von allen Interpreten bemerkt. Diejenigen, die den parodischen Charakter des Ovidtextes nicht zugeben wollen, empfinden sie als störend (z.B. Pavano 352: „pedestri e tecniche espressioni“) und versuchen sie irgendwie herunterzuspielen: Gugel 50 vermutet, daß diese Ausdrücke „wohl nur für unsere Ohren anstößig klingen“; Primmer 134 (den sie besonders stören müssen, da er den Redeabschnitt ab Vers 32 als lyrisch klagend charakterisiert) meint: „Auch die Rechtstermini der letzten Verse konnten den antiken Leser nicht mehr in eine völlig andere Stimmung versetzen“, verweist im übrigen auf den Gebrauch von *usus* in einem Horazvers – aber er entstammt den Episteln (II 2,174), und dort ist von materiellem Besitz und nicht von dem ‘Besitz’ einer Frau die Rede; Römisch 57 versteht ganz anders: „Nutznießung *des Lebens auf der Oberwelt*“;

Es folgt noch ein abschließender Satz, und die Rede des Orpheus ist zu Ende. Für diejenigen, die es immer noch nicht gemerkt haben, macht Ovid nun noch einmal, wie schon mit dem *ait* des V. 17, auf ihren rhetorisch-prosaïschen Charakter aufmerksam, der zum begleitenden Saitenspiel in einem seltsamen Kontrast steht (X 40: *Talia dicentem nervosque ad verba moventem ...*)²³, und beginnt dann den Eindruck zu schildern, den Orpheus' Worte auf die Zuhörer gemacht haben.

Bevor wir darauf eingehen, empfiehlt es sich, den Blick wieder auf die *Georgica* zu richten. Wie hat Vergil die Rede des Orpheus in der Unterwelt gestaltet? Wir stellen mit Erstaunen fest, daß er sie einfach ausläßt, daß er m.a.W. von der Beschreibung von Orpheus' Eintreffen in der Unterwelt (IV 469: *manisque adiit regemque tremendum*) sofort übergeht zur Beschreibung der ungeheuren Wirkung, die sein Gesang auf die Bewohner der Unterwelt macht (IV 471):

at cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues ...

Es ist bekanntlich eine der bewegendsten Passagen Vergils überhaupt, die er, leicht verändert, auch im VI. Buch der *Aeneis* (305-312) noch einmal verwendet hat. Der Sinn dieser Auslassung, dieses Überspringens der Rede selbst ist klar: Indem Vergil zwar die ungeheure Wirkung des Gesanges ausführlich beschreibt, auf den Gesang selber aber nur verweist, läßt er unserer Phantasie die Freiheit, ihn sich entsprechend bewegend vorzustellen. Hätte er ihn in allen Details wiedergegeben, so wäre er Gefahr gelaufen, daß wir, die Leser, ihn so bewegend gar nicht finden²⁴. Was Vergil auf diese Weise klug vermeidet, das ist in der Ovidischen Parodie gerade die Absicht. Wenn es nämlich nach der prosaischen, mehr argumentierenden als affektischen und noch dazu mit einer komischen Pointe endenden Rede seines Orpheus heißt (X 41):

exsanguis flebant animae ...

so wirkt das komisch²⁵. Zu allem Überfluß hat der Dichter in seine Beschreibung dieser Wirkung auch noch einige witzige Pointen eingebaut. So fragt man sich gleich bei der Wortzusammenstellung *exsanguis flebant*, woher denn die Seelen, blutentleert wie sie sind, noch die Körperflüssigkeit für ihre Tränen hernehmen.

Bömer z. St. versucht mit allen Mitteln, wenigstens das Wort *usus* zu verharmlosen: Es sei weniger ein Rechtsterminus „als vielmehr ein neutraler Ausdruck etwa im Sinne von *aliquo utor amico*“, zitiert zustimmend Breitenbachs Übersetzung „nur kurzes Besitztum“. – Was das *pro munere* betrifft, so fasse ich es, wie die meisten Interpreten, als Alternativbegriff zu *usus* auf (Geschenk mit der Implikation der Übereignung im Gegensatz zur bloßen Nutzungserlaubnis), nicht, wie Naumann 85, im Sinne von „Geschenk mit der Implikation des freiwillig Gegebenen, auf das der Empfänger keinen Anspruch hat“.

²³ Gugel 53.

²⁴ So auch Pavano 351; Anderson 475; Gugel 52. Anders und etwas seltsam Segal 484: Vergil habe die Rede ausgelassen, damit sein Orpheus nicht zu menschlich erscheine, denn es sei ihm vor allem auf dessen alles Menschenmaß überschreitenden *furor* angekommen, durch den er in Gegensatz zu den Naturgesetzen gerate.

²⁵ Otis 184; Anderson 475 und zu den VV. 40-44.

Lustig auch, wie Tantalus unter dem Eindruck dieser Rede sogleich aufhört, nach Wasser zu schnappen, und Sisyphus Pause macht, wobei er, sehr praktisch, gleich seinen Stein benutzt, um sich hinzusetzen (X 44):

... inque tuo sedisti, Sisypho, saxo²⁶.

Und die Eumeniden sind hier nicht, wie bei Vergil, bloß stumm vor Staunen (IV 481: *stupere*), sondern zum ersten Mal in ihrem Leben laufen ihnen die Tränen nur so die Backen herunter²⁷.

Daß auch die Unterweltsherrscher sich der Wirkung des Gesangs nicht zu entziehen vermochten, kann man bei Vergil erst nachträglich dem nächsten Abschnitt entnehmen, in dem das Scheitern des Rückwegs an die Oberwelt beschrieben wird. Bei Ovid wird es ausführlich erzählt: Pluto und Proserpina bringen es nicht übers Herz, dem Sänger seine Bitte abzuschlagen; sie lassen Eurydike herbeirufen, und weil diese unter den erst vor kurzem eingetroffenen Schatten ist, ist sie in der Nähe und kommt gleich herbei, wegen ihrer Fußverletzung allerdings mit langsamem Schritt (X 48):

... umbras erat illa recentes
inter et incessit passu de vulnere tardo.

Dieses realistische Detail hat schon für sich eine gewisse Komik²⁸. Sie wird noch gesteigert durch einen stilistischen Effekt. Allen Kommentatoren ist die höchst ungewöhnliche Stellung des *inter* aufgefallen: Nachgestellt, wird es durch die Versgrenze von seinen Bezugswörtern abgetrennt und eng an die folgenden beiden Wörter *et incessit* herangerückt. Der Zweck der dadurch entstehenden Klangjunktur dürfte klar sein: Sie malt auf witzige Weise Eurydikens ungleichmäßigen Humpelschritt:

inter et incessit²⁹.

Von Vergilischer Weihe bleibt da nicht viel mehr übrig.

Auf den folgenden Abschnitt, in dem der Rückweg zur Oberwelt und die tragische Peripetie des Mythos erzählt wird, will ich hier nicht näher eingehen: Bei allen Unterschieden zu Vergil³⁰ ist hier eine parodistische Absicht nicht spürbar – um so deutlicher aber wieder danach: Bei Vergil bricht Orpheus, nachdem Charon ihm eine zweite Überquerung des Totenflusses verwehrt hat, erneut in

²⁶ Anderson (476 und z.St.); Primmer 136. Anderson empfindet auch die familiär vertrauliche Apostrophe des Sisyphus als eine von Ovid beabsichtigte komische Pointe.

²⁷ Hier gibt sogar Segal 481 widerwillig zu: „The picture might [...] if pressed, verge on the ridiculous“, vgl. auch Freundt 123: „Hier mag leichte Ironie mitschwingen.“

²⁸ Anderson z.St.; Primmer 136. Anders Gugel 56: „rührendes Detail, das Ovids warmes Empfinden für Schmerz und Leid zeigt.“ Segal dagegen meint, es steigere die Emotionalität der Szene – zumal Ovid hier auf die Dido-Szene des 6. Aeneisbuchs anspiele (450: *inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido/errabat*).

²⁹ Anders Bömer, der die Absicht nicht bemerkt und *incessit* als „feierlich“ empfindet. Absurd Gugel 56: Die ungewöhnliche Stellung des *inter* male „das Verhaftetsein Eurydikens im Bereiche des Todes“.

³⁰ Am ausführlichsten bei Norden 513 behandelt.

bewegtes Klagen aus. Vergil vergegenwärtigt das auch stilistisch durch eine Reihe von Ratlosigkeitfragen (IV 504: *quid faceret?* etc.) und betont dann, daß Orpheus sieben Monate lang am Ufer des Strymon ununterbrochen geweint und durch seine Klagegesänge sogar Tiger gerührt und Eichbäume in Bewegung gesetzt habe (IV 507):

septem illum totos perhibent ex ordine mensis (1 V.)
flesse sibi.

Da wirkt es dann schon etwas ernüchternd, wenn der Ovidische Orpheus in der gleichen Situation lediglich sieben Tage trauert³¹, und zwar indem er ungewaschen am Ufer der Styx³² sitzen bleibt, sich aller richtigen Nahrung enthält, statt dessen sich auf eine Trauer- und Tränendiät beschränkt (X 73):

septem tamen ille diebus
squalidus in ripa Cereris sine munere sedit;
cura dolorque animi lacrimaque alimenta fuere.

Tiger und Bäume, die er rühren könnte, gibt es hier unten natürlich nicht; auf sie wird sein Gesang erst später, bei anderer Gelegenheit wirken können. Dann begibt er sich zurück an die Oberwelt, nach Thrakien. Hier kommt Ovid nun, im Anschluß an Vergil, darauf zu sprechen, wie Orpheus sich nach Eurydikens Tod der Liebe gegenüber verhält. Bei Vergil macht ihn seine nicht endenwollende Trauer um die Verlorene für *jede* neue Liebe unzugänglich; einsam klagend durchwandert er das winterliche Gebirge. Bei Ovid dagegen flieht er nur vor der *Frauenliebe* (*femineam Venerem*), und seine Beweggründe sind nicht spontan-emotional, sondern in einer einigermaßen ernüchternden Weise rational. Ovid läßt die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten: Entweder wandte sich Orpheus von der Frauenliebe ab, weil er mit ihr schlechte Erfahrungen gemacht hatte (X 80: *seu quod male cesserat illi [femineam Venus]*), oder weil er Eurydike ein Treueversprechen gegeben hatte (*sive fidem dederat*). Seine im folgenden berichtete Hinwendung zur Knabenliebe erscheint also entweder als Konsequenz gemachter Erfahrung³³ oder als schlauer Ausweg, der es ihm erlaubt, trotz des gegebenen Treueversprechens sich seine sexuelle Befriedigung zu verschaffen³⁴.

Man sieht: Während Vergils Orpheus bis zu seinem bitteren Ende (und bekanntlich sogar noch darüber hinaus) über den Verlust seiner Eurydike nicht hinwegkommt, weiß der Ovidische sich recht schnell zu trösten, und auch als Sänger beschäftigt ihn die Klage um die Verlorene, anders als bei Vergil, bald nicht mehr. Das sehen wir gleich in der nächsten Szene, wo er sich auf der kahlen, schattenlosen

³¹ Segal 486 nimmt das wieder als Indiz dafür, daß Ovid seinen Orpheus im Gegensatz zum Vergilischen auf ein mehr menschliches Maß habe reduzieren wollen.

³² nicht, wie Bömer meint, am Ufer des Strymon.

³³ Vielleicht sogar als Konsequenz einer Erfahrung *mit sich selbst* („Ich bin für Frauenliebe nicht geeignet.“). Das *male cesserat illi* ist nämlich doppeldeutig; man braucht nicht unbedingt nur an den Unglücksfall, der Eurydike das Leben kostete, zu denken!

³⁴ Es ist schon grotesk, wie Segal 477 selbst die Hinwendung des Orpheus zur Homosexualität noch als „a humanising correction of Virgil“, als Indiz für die „less heroic humanity“ des Ovidischen Orpheus, „his fuller private life“ nimmt.

Kuppe eines Hügels niederläßt und die Saiten seiner Lyra anschlägt. Sofort versammeln sich Bäume um ihn – was den angenehmen Nebeneffekt hat, daß der Ort nun beschattet ist³⁵ – auch wilde Tiere und Vögel. Was sie dazu bewegt, ist nicht, wie bei Vergil, Mitleid³⁶, sondern Neugier auf den Gesang, den der Sänger nun anstimmen wird. Orpheus beginnt feierlich (X 148):

Ab Iove, Musa parens, (cedunt Iovis omnia regno)
carmina nostra move ...,

man erwartet, daß er, wenn schon nicht Klage, so doch wenigstens ernste Gesänge vortragen werde. Statt dessen kommt überraschend die Erklärung, es sei jetzt angebracht(!), *leviore lyra* zu singen³⁷: von schönen Knaben, in die sich Götter verliebt haben, und von Mädchen, die von widernatürlicher Liebe ergriffen und dafür bestraft wurden³⁸. Man hat nicht den Eindruck, daß Eurydikés Tod ihn noch groß beschäftigt, und auch wir, die Leser, verlieren sie (und mit ihr die Vergilische Orpheusgeschichte) während der folgenden mehr als 650 Verse, in denen sie nicht mehr erwähnt wird, aus den Augen.

Erst am Anfang des XI. Buches setzt die Vergilparodie wieder ein: mit der Beschreibung von Orpheus' Tod. Er wird bekanntlich von thrakischen Frauen, die nach Eurydikés Tod ihn umwarben und die er zurückwies, im Verlauf einer bakchischen Feier bei lebendigem Leibe zerrissen. Vergil erzählt diesen grausigen Tod nur ganz knapp (in zweieinhalb Versen); und er bekommt bei ihm eine aus dem Zusammenhang des IV. Georgica-Buches erschließbare tiefere Bedeutung, ist nämlich die Strafe dafür, daß Orpheus sich aus Trauer über eine geliebte Tote dem Gesetz des Lebens, das doch eine nie abreißende Kette von Absterben und neuer Zeugung ist, zu entziehen versuchte³⁹. Wohl aus diesem Grunde werden die Frauen, die ihn zerreißen, *Ciconum matres* (IV 520) genannt. Nichts von solcher tieferen Bedeutung bei Ovid. Bei ihm sind es einfach jüngere Frauen (XI 3: *nurus Ciconum*), und Ovid stellt mit genüsslicher Ausführlichkeit und vielen witzigen Details dar, wie sie ihn umbringen. Zuerst schleudert eine ihren Thyrsusstab auf den Sänger, aber da

³⁵ V. 90: *umbra loco venit* (nimmt V. 88: *umbra loco deerat* auf). Die Art und Weise, wie Ovid hier und am Anfang des XI. Buches das Motiv von der Macht orphischen Gesanges auch über die pflanzliche und unbelebte Natur aufnimmt und die praktischen Vorteile betont, die sie hier hat, ist deutlich auf komische Wirkung berechnet. – Daß mit *umbra* doppelsinnig auch der Schatten der Eurydike gemeint sein könnte, wie Stephens 180 meint, halte ich für ausgeschlossen.

³⁶ Orpheus wird im folgenden ja keineswegs seine Klage um Eurydike fortsetzen!

³⁷ Hinter dieser Antiklimax steht eindeutig eine humoristische Absicht (v. Albrecht 434; Anderson z. St.). Bömer (zu V. 148) möchte das auch hier nicht zugeben: „mehr als nur ein harmloser paratragodischer Witz [...] eine grobe und nur leicht cachierte Brückierung der poetischen, vor allem aber der religiösen [...] Öffentlichkeit.“

³⁸ Anderson z. St. macht darauf aufmerksam, daß die Versform (rein daktylisch) der Aussage entspricht (152): *nunc opus est levioere lyra puerosque canamus ...*

³⁹ Vgl. C. Segal, Orpheus and the Fourth Georgic: Vergil on Nature and Civilization, in: *AJPh* 87, 1966, 307-325; Verf., Aristaëus und Orpheus im 4. Buch der Georgica, in: diese Zeitschrift 8, 1982, 47-56.

er vorn mit Efeu umwunden ist, hinterläßt er nur einen blauen Fleck (XI 9: *notam sine vulnere*). Eine andere wirft einen Stein, aber der wird mitten im Flug von der Zauberkraft orphischen Gesangs erfaßt, verliert sofort allen Schwung und bleibt, so als ob er demütig um Verzeihung bitten wollte, ihm zu Füßen liegen (XI 12: *veluti supplex ... | ante pedes iacuit*)⁴⁰. Und so wäre es weitergegangen, wenn nicht der Lärm, den die Frauen machten, mit der Zeit so zugenommen hätte, daß die heranfliegenden Steine den Klang der Cithara gar nicht mehr hören konnten (XI 18):

... tum denique saxa
non exaudit rubuerunt sanguine vatis.

Das Vorgehen dieser frustrierten jungen Weiber ist jedoch bei aller Rabiathheit nicht ohne kalkulierte Boshaftigkeit: Bevor sie den Sänger selber umbringen, bringen sie zielstrebig erst einmal sein Publikum um, all die Vögel und Tiere, die sich um ihn versammelt haben und noch immer vom Klang seiner Stimme verzaubert verharren; so rauben sie ihm also zunächst einmal das, was seinen Stolz ausmacht: sein andächtiges Publikum⁴¹, treffen ihn in seiner Sängereitelkeit. Erst dann fallen sie über ihn selber her. Hierbei fehlen ihnen zuerst die geeigneten Waffen, und es ist nun ein sehr witziger Einfall Ovids, daß er sie in eben dem Bereich finden läßt, in den bei Vergil die Orpheusgeschichte hineingehört: im georgischen. Zufällig werden nämlich in der Nähe gerade Felder gepflügt (XI 31):

forte boves presso subigebant vomere terram

(man hört sofort eine ganze Reihe von Formulierungen aus den Vergilischen *Georgica* durch⁴²); und Landarbeiter bearbeiten im Schweiß ihres Angesichts den harten Boden (XI 32):

nec procul hinc fructum multo sudore parantes
dura lacertosi fodiebant arva coloni⁴³.

Diese ergreifen nun vor dem Anblick der rasenden Frauen die Flucht und lassen ihr Gerät über die Äcker verstreut zurück (XI 34):

agmine qui viso fugiunt operisque relinquunt
arma sui; vacuos iacent dispersa per agros
sarculaque rastrique graves longique ligones.

Die Gerätschaften werden mit *arma* bezeichnet, was nicht ungewöhnlich, aber doch auch nicht eben häufig ist; das Wort ist außerdem durch Sperrung und seine Stellung am Anfang des neuen Verses hervorgehoben. Das scheint mir ebenfalls eine Vergil-

⁴⁰ Der Witz wird bei Bömer kommentarlos übergangen. Segal 488 empfindet wenigstens das Grotteske der Szene.

⁴¹ Ich sehe (mit Bömer) keine Notwendigkeit, V. 22 das überlieferte *theatri* in *triumphi* abzuändern. *Theatrum*, eigentlich einen Raum bezeichnend, wird hier, wie sein Pendant *auditorium* (ἄκροατήριον) öfters, metonymisch für die Personen, die sich in diesem Raum befinden, verwendet; *titulus* steht für Ruhm, der Genetiv ist appositional.

⁴² I 125: *subigebant arva coloni*; II 203: *presso pinguis sub vomere terra*; 356: *presso exercere solum sub vomere*.

⁴³ Vgl. *Georgica* I 125 und generell das Vergilische Motiv der harten ländlichen Arbeit.

Anspielung zu sein, denn in den *Georgica* werden die Werkzeuge und Geräte des Bauern mehrfach als *arma* bezeichnet, und zwar aus einem tieferen Grund: Vergil konfrontiert in der ersten *Georgica*-Hälfte bekanntlich immer wieder Bauer und Soldat. Der erstere ist für ihn der gute Vertreter des Eisernen Zeitalters, der einen guten Kampf, nämlich gegen die widerspenstige Natur, führt, der andere sein schlimmer Vertreter, der einen bösen Kampf gegen seine Mitmenschen ausficht. In diesem Zusammenhang sind die eisernen Werkzeuge des Bauern tatsächlich so etwas wie die genaue Entsprechung zu den eisernen Waffen des Soldaten. Auch mit *dispersos per agros* nimmt Ovid im übrigen eine Wendung aus der Vergilischen Orpheusgeschichte auf, die sich dort aber auf Orpheus selber bezieht (IV 522: *iuuenem sparsere per agros*), und die reihende Aufzählung der Werkzeuge (XI 36) spielt auf eine ähnliche, dort allerdings über drei Verse gehende Aufzählung von bäuerlichen Gerätschaften im I. Buch der *Georgica* an, besonders auf deren letzten Vers (I 164):

tribulaque traheaque et iniquo pondere rastri.

Diese ländlichen Waffen also ergreifen die Frauen und schlagen Orpheus damit tot. Und wie bei Vergil die ganze Natur die tote Eurydike beweint (IV 460-463), so beweint sie hier den toten Sänger. Doch auch hier fügt Ovid witzige Züge ein: Die Bäume scheren sich zum Zeichen der Trauer ihre Haare, d.h. ihre Blätter⁴⁴, die Flüsse weinen so sehr, daß sie Hochwasser führen⁴⁵.

Am Ende liegen auch bei Ovid die *diseicti membra poetae* überall verstreut (XI 50: *membra iacent diversa locis*), schwimmt auch hier das abgerissene Haupt des Sängers den Hebrus hinunter, bei ihm jedoch im Unterschied zu Vergil *zusammen mit der Lyra*. So kann dieses Haupt, anders als bei Vergil, sich bis zuletzt kunstgerecht dichterisch äußern, nämlich mit Lyrabegleitung (XI 52):

*flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
murmurat exanimis, respondent flebile ripae.*

Die entsprechende Stelle bei Vergil lautet (IV 525):

... Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,
a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae.

Daß das Vergilische *Eurydicen* bei Ovid durch das neutrale *nescio quid* (ebenfalls dreimal wiederholt⁴⁶) ersetzt ist, dürfte nach allem, was bisher über die andere Haltung des Ovidischen Orpheus gesagt worden ist, kein Zufall sein⁴⁷. Gerade

⁴⁴ Man hat die betreffenden Worte, weil man ihren Witz nicht verstand, als eine des Ovid unwürdige ästhetische Fehlleistung empfunden und zu athetieren versucht (s. Bömer z.St.).

⁴⁵ Hier empfindet auch Segal, seiner sonstigen Tendenz entgegen, den Witz (488 Anm. 36): „deliberate mock-epic exaggeration that warns us to take him entirely seriously“. Frécaut 166 und Bömer z.St. dagegen verstehen keinen Spaß: „mauvais goût peu excusable“, „geradezu groteske Übertreibung“. – Der gleiche Witz auch Met. I 584.

⁴⁶ Wie schon Norden 517 hervorhebt.

⁴⁷ Zum amüsant parodischen Charakter der Vergilnachahmung vgl. Otis 185; Bernbeck 98; Murphy z.St.

dieses Fehlen des Namens erinnert aber den Leser, der seinen Vergil kennt, wieder an die unglückliche Tote – und sie wird auch gleich noch einmal auftauchen: Ovid erzählt nämlich, anders als Vergil, jetzt, wie die Seele des erschlagenen Orpheus in die Unterwelt kommt. Da es schon das zweite Mal ist, findet er sich sofort zurecht (XI 62):

cuncta recognoscit.

Dann sucht er nach Eurydike, findet und umarmt sie, und seitdem kann man sehen, wie die beiden einträchtig im Elysium miteinander spazieren gehen, aber in einer höchst seltsamen Weise. Sie kosten es nämlich aus, daß die Vorschriften, die Proserpina ihnen damals für ihren Rückweg an die Oberwelt gegeben hatte, nicht mehr gültig sind. Eurydike mußte damals, wie erinnerlich, *hinter* Orpheus gehen (Vergil IV 487):

pone sequens,

und Orpheus wurde angewiesen, *sich nicht umzuschauen* (Ovid X 51):

ne flectat retro sua lumina ...

Also läßt Orpheus Eurydike jetzt genußvoll immer wieder auch einmal *vor* sich gehen; und falls *er* vor ihr hergeht, schaut er sich, im Bewußtsein, daß das jetzt keine Folgen mehr haben kann, ebenso genußvoll nach ihr um (XI 65):

nunc praecedentem sequitur, nunc praeuius anteit

Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus⁴⁸.

Frankfurt/Main

CHRISTOFF NEUMEISTER

⁴⁸ Nur Otis, wie es scheint, hat Sinn für den Witz dieses die Orpheus-Episode abschließenden Bildes (185); alle anderen nehmen es ernst: Norden 518, von Bömer zustimmend zitiert, empfindet es als „entzückend [...] genrehaft [...] befreiend heiter“, Segal 490 als niedlich und intim, Murphy wiederum kritisiert die Verse als eine „all too neat curtain line“, Freundt 127 spricht von einem „tröstlichen Schluß [...] typisch für die warme Menschlichkeit des Dichters“, ähnlich Römisch 65.