

Lothar Spahlinger
Ars latet arte sua
Untersuchungen zur Poetologie
in den Metamorphosen Ovids

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Ernst Heitsch, Ludwig Koenen,
Reinhold Merkelbach, Clemens Zintzen

Band 83



B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig

Ars latet arte sua

Untersuchungen zur Poetologie
in den Metamorphosen Ovids

Von
Lothar Spahlinger



B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Spahlinger, Lothar:

Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids /

von Lothar Spahlinger. – Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1996

(Beiträge zur Altertumskunde; Bd. 83)

Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 1993/94

ISBN 3-519-07632-2

NE: GT

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt besonders für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© B. G. Teubner Stuttgart 1996

Printed in Germany

Druck und Bindung: Röck, Weinsberg

Vorwort

Diese Untersuchung ist die geringfügig umgearbeitete, um die beiden Schlußkapitel erweiterte Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 1993/1994 dem Fachbereich Philologie III der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz vorgelegen hat.

Zustande gekommen ist diese Arbeit durch die Förderung und Unterstützung von Frau Professor Dr. Antonie Wlosok, die die Arbeit betreut hat und deren Lehre und Forschung sie zutiefst verpflichtet ist. Ihr möchte ich hier besonders danken. Mein Dank gilt ferner Herrn Professor Dr. Arbogast Schmitt, der das Korreferat übernommen hat, und den Herren Professoren Dr. Klaus Sallmann, Dr. Hermann Kurzke und Dr. Gerhard May, die sich den Mühen des Gutachtens unterzogen haben.

Zu danken habe ich ferner der Studienstiftung des Deutschen Volkes, namentlich Herrn Professor Dr. Manfred Hennen als meinem Mainzer Betreuer, für die finanzielle Unterstützung durch ein Promotionsstipendium während der Abfassungszeit, dem "Verein der Freunde und Förderer der Universität Mainz" für den mir nach Abschluß der Arbeit verliehenen großzügigen Preis sowie Herrn Professor Dr. Clemens Zintzen und dem Teubner-Verlag für die Bereitschaft, meine Arbeit in die "Beiträge zur Altertumskunde" aufzunehmen.

Gedankt sei schließlich meiner Frau, die sich unermüdlich der Aufgabe des Korrekturlesens gewidmet hat; ihr ist diese Arbeit gewidmet.

Frankfurt am Main 1996

Lothar Spahlinger

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	9
1.1.	Vergils 6. <i>Eclog</i> e: Die <i>Metamorphosen</i> Ovids in nuce	9
1.2.	Forschungsüberblick	15
2.	Einzelinterpretationen	27
2.1.	Prooemium und Sphragis: Explizite Poetologie (1,1-4, und 15,871-879)	27
2.2.	Pygmalion: Der Künstler als Schöpfer (10,243-296)	50
2.3.	Arachne: Der Künstler als Gotteskämpfer (6,1-145)	62
2.4.	Deucalion und Pyrrha: Gottgewollte Schöpfung durch Menschenhand (1,324-415)	81
2.5.	Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse	86
3.	Die Künstlergestalten in den <i>Metamorphosen</i>	88
3.1.	Der Kampf zwischen Apollon und Marsyas	88
3.2.	Der Wettkampf zwischen Pan und Apollo	93
3.3.	Der Wettkampf zwischen Pieriden und Musen	103
3.4.	Orpheus	130
3.5.	Daedalus	151
3.6.	Canens	161
3.7.	Polyphem	174
3.8.	Der <i>Apulus pastor</i>	186
3.9.	Pyreneus	191
3.10.	Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse	198
4.	Das Götterbild in den <i>Metamorphosen</i>	201
4.1.	Der Begriff des <i>numen</i> in den <i>Metamorphosen</i>	204
4.2.	Die ovidische Kosmogonie	213
4.3.	Zum <i>deus</i> der Kosmogonie	229
4.4.	Die <i>natura</i> der Kosmogonie und das Phänomen der <i>Metamorphose</i>	243
4.5.	Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse	262
5.	Zu den Kunstwerken in den <i>Metamorphosen</i> und ihrer Funktion	264
5.1.	Die Bedeutung der Ekphraseis in ihrem Kontext	264
5.2.	Das Verhältnis von <i>ars</i> und <i>natura</i>	276
5.3.	Zum Verhältnis von Dichtung und Wahrheit	287
5.4.	Die ovidischen Bezeichnungen für Kunstwerke	304
5.5.	Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse	320
6.	Zusammenfassung und Schluß: Perspektiven einer neuen <i>Metamorphosen</i> -Deutung im Lichte der vorliegenden Ergebnisse	322
6.1.	Erste Musterinterpretation: Apollo und Daphne (1,452-	

8		
	567) 332
6.2.	Zweite Musterinterpretation: Byblis (9,450-665) 340
7.	Bibliographie 348
8.	Stellenindex 366

1. Einleitung

1.1. Vergils 6. *Eclogie*: Die *Metamorphosen* Ovids in nuce¹

Wie alle späteren Epiker stand auch Ovid beim Verfassen seiner *Metamorphosen* vor dem schwierigen Problem, einen Platz für sich behaupten zu müssen neben der schon früh zum Inbegriff römischer Epik gewordenen *Aeneis* des Vergil². Es gab für ihn nurmehr die beiden Möglichkeiten, in ganz anderer Weise zu dichten oder aber die vergilischen Vorgaben aufzugreifen, sich anzuverwandeln und so zu variieren. Tatsächlich hat Ovid die zweite Alternative gewählt, wie vor allem aus der sogenannten "ovidischen Aeneis" (13,623-14,608) sichtbar wird. Die Meisterschaft, mit der Ovid hier Stoffe der *Aeneis* und der homerischen *Odyssee* ineinander verwebt, mit der er Schlüsselpartien der *Aeneis* kurz zusammenrafft und Randepisoden großes Gewicht verleiht, ist in der Forschung lange gesehen³. Umso überraschender ist es, daß man den Bezügen Ovids zu anderen Werken Vergils nur geringe Aufmerksamkeit hat zuteil werden lassen; so ist etwa die Verbindung zur 6. *Eclogie* Vergils weitgehend unbeachtet geblieben, obschon sich hier erhebliche strukturelle und inhaltliche Parallelen aufzeigen lassen⁴.

¹An dieser Stelle wird es um Grundzüge einer Interpretation der 6. *Eclogie* Vergils gehen, die für die *Metamorphosen* und ihren poetologischen Gehalt von Relevanz sind; eine konzise Interpretation des Gedichtes, zu der eine Fülle von Material bereits vorliegt (vgl. die umfangreiche Bibliographie von **Ward W. Briggs Jr.**: A Bibliography of Virgil's 'Eclogues' (1927-1977). In: ANRW. II, 31.2, 1981, S.1267-1357; dort, S.1327-1330, zur 6. *Eclogie*), führt über das hier Erforderliche weit hinaus. Vgl. daher zur Gesamtinterpretation vor allem **Schmidt**, Poetische Reflexion, S.238-298, dort auch weiteres Material.

²Vgl. das überschwengliche Lob bei Properz: "*Actia Vergilium custodis litora Phoebi/ Caesaris et fortis dicere posse ratis/ qui nunc Aeneae Troiani suscitavit arma/ iactaque Lavinis moenia litoribus/ cedite Romani scriptores, cedite Grai // nescio quid maius nascitur Iliade.*" (2,34,61-66).

³Zu verweisen ist auf die Arbeiten von **Rosa Lamacchia**: Ovidio interprete di Virgilio. Maia 12, 1960, 310-330; von **Margarete Stitz**: Ovid und Vergils Aeneis. Interpretation Met.13,623-14,608. Diss. Freiburg i.Br. 1962; von **Siegmar Döpp**: Virgilischer Einfluß im Werk Ovids. Diss. München 1968; und von **G. Karl Galinsky**: Ovid's *Metamorphoses*. An Introduction to the Basic Aspects. Oxford 1975, bes. S.217-251; und **ders.**: L' "Eneide" di Ovidio (*met.* XIII 623 - XIV 608) ed il Carattere delle *Metamorfosi*. Maia 28, 1976, 3-18 (den Umgang Ovids mit dem Vorbild sucht derselbe Verfasser auch an einer nicht unmittelbar der "ovidischen Aeneis" angehörenden Partie zu illustrieren: **G. Karl Galinsky**: Hercules Ovidianus (*Metamorphoses* 9,1 - 272). WS N.F.6, 1972, 93-116); zur ovidischen Aeneis schließlich auch jüngst **Siegmar Döpp**: Vergilrezeption in der ovidischen 'Aeneis'. RhM 134, 1991, 327-346.

⁴Der Beziehung zwischen 6.*Eclogie* und den *Metamorphosen* widmen sich - lediglich knapp - **Franz Skutsch**: Aus Vergils Frühzeit. Leipzig 1901, S.31 f., und neuerdings **Knox**, Ovid's *Metamorphoses*, S.11-14; später, S.48, schreibt **Knox**: "His model for the structure of the *Metamorphoses*, with its combination of cosmogony and mythological love-stories, may be found in the summary of

Die 6. *Eclogie* erscheint in Vergils *Bucolica* an herausgehobener Stelle: Sie markiert den Anfang der 2. Buchhälfte und dient so gewissermaßen als programmatisches Binnenprooemium. Entsprechend dieser Funktion hat Vergil ein dichtes Netz poetologischer Äußerungen über das Gedicht gebreitet, unter denen die Dichtungsapologie zu Beginn (vv. 1-12) und die Dichterweihe des Gallus (vv. 64-73) nur die hervorragendsten sind. Zudem findet man in keiner der *Eclogien* so deutlich den universalen Anspruch des Dichters formuliert: Der Silensgesang nimmt seinen Ausgang von der Kosmogonie und reicht über Götter- und Heroenzeit bis in die unmittelbare Gegenwart Vergils; damit gibt er sich als chronologisches Weltgedicht.

Bemerkungen zu den dichtungstheoretischen Grundlagen seines Werkes hat Vergil auf beide Ebenen des Gedichtes verteilt, sowohl auf die Eingangspartie mit der Verteidigung seines eigenen dichterischen Willens wie auch auf das Lied Silens. Zunächst rechtfertigt der Dichter Vergil selbst seine Dichtung gegen den vielleicht realen, vielleicht erwarteten, vielleicht auch nur fiktiven Einspruch des Varus und lehnt dessen Wunsch nach einem panegyrischen Epos auf seine Taten ab. Mit dieser Dichtungsapologie in Form einer *recusatio* knüpft Vergil an eine von Kallimachos geprägte Form an und stellt so einen unmittelbaren Bezug zwischen seiner eigenen Dichtung und der des Alexandriners her⁵. Die Verbindung mit Kallimachos und hellenistischer Dichtung in seinem Umkreis ergibt sich jedoch nicht nur durch die Übernahme dieses literarischen Motivs, sondern auch durch die Wortwahl: "*Syracosio ... versu*" (v.1) ist nicht nur ein Graezismus, der für sich genommen schon bedeutungsvoll wäre, sondern bezieht sich vor allem auch auf den Archegeten bukolischer Dichtung, auf Theokrit⁶, an den sich Vergil auf diese Weise programmatisch anschließt. Desweiteren ist auch das im selben Vers gebrauchte Verbum "*ludere*" dichtungstheoretisch konnotiert und dient der Absetzung gegen den hohen

the song of Silenus in Vergil's Sixth *Eclogue*."; vgl. ferner **Myers**, *Ovid's Causes*, S.7 ff.

⁵Vgl. vor allem Call. Aet. frg.1 Pf. Das Material ist gründlich und vollständig aufgearbeitet bei **Walter Wimmel**: *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*. Wiesbaden 1960 (= Hermes Einzelschriften Bd.16).

⁶Zum Graezismus vgl. Serv. in Verg.ecl.6.1.: "*Syracosio' autem graece ait: nam latine 'Syracusanus' dicimus.*"; außerdem **Coleman**, *Vergil. Eclogues*, S.175 zur Stelle, und **Schmidt**, *Poetische Reflexion*, S.242 f.

Ton des heroischen Epos⁷, wie auch das Bild der fetten Schafe durch Kallimachos vorgeprägt ist⁸; die Formulierung vom *deductum carmen* (v.5)⁹ führt ebenso wie *tenuis harundo* auf den zentralen kallimacheischen Stilbegriff des λεπτόν oder der Μοῦσα λεπταλέη¹⁰.

Dann setzt sich die Kette von Anspielungen und Verweisen auf die alexandrinische Dichtung im Silensgesang fort. Hier sind es zum einen die Themen, die den Bezug herstellen¹¹: Die Kosmogonie gemahnt an den Orpheus-Gesang bei Apollonios Rhodios¹², der - wie Theokrit und später Properz - auch den Hylas-Stoff bearbeitet hat¹³, die Mythen um Pasiphae, Io, die Proetiden und die Heliaden scheinen ebenfalls schon von hellenistischen Dichtern bearbeitet worden zu sein¹⁴. Hellenistischer Tradition gehören desweiteren die gegen Ende hin kurz angedeuteten Sagen um Scylla und Nisus¹⁵ sowie um Tereus und Philomela an¹⁶. Zum anderen verbindet sein gesamter Aufbau den Silensgesang mit hellenistischen Dichtungsprinzipien.

⁷Vgl. **Coleman**, Vergil. Eclogues, S.75 zu 1.10: "For *ludere* and *ludus* of poetic activity cf. Cat.50. As with Greek παίζειν, παίγνιον, the suggestion that music-making is not serious is often ironical." Hierzu reiches Material bei **Hendrik Wagenvoort**: Ludus Poeticus. In: ders., Studies in Roman Literature, Culture and Religion. Leiden 1956, S.30-42; zusammenfassend S.34: "the ludus poeticus can include many kinds of poetry, while excluding in general epics and tragedies." Zu *ludere* auch **Schmidt**, Poetische Reflexion, S.243.

⁸*pinguis ovis*, vv.4 f.; als poetologische Metapher bei Kallimachos: Aet. frg.1,23 f. Pf.; bei **Pfeiffer**, Callimachus, I, S.5, auch weitere Belege zum Bild.

⁹Vgl. dazu ausführlich unten S.34 mit Anm.29.

¹⁰*tenuis harundo* in v.8; λεπτόν / Μοῦσα λεπταλέη bei Kallimachos: Aet. frg. 1,11 bzw. 24. Zu λεπτόν als stilkritischem Terminus vgl. **Erich Reitzenstein**: Zur Stiltheorie des Kallimachos. In: Festschrift Richard Reitzenstein, Leipzig 1931, S.23-69, bes. S.25-40. *tenuis* und verwandte Termini in den *Eclogēn* öfter; vgl. 1,2; 5,2; 5,85; 10,71.

¹¹Weit über das hier Vertretene hinaus geht **Zeph Stewart**: The Song of Silenus. HSCPh 64, 1959, 180-205, der in den Mythen bestimmte, in hellenistischer Zeit geschätzte literarische Gattungen repräsentiert sieht und daher das Lied des Silen als "review of some principal genres or styles of poetry" versteht (S.197).

¹²Die Kosmogonie des Orpheus bei Apoll.Rhod. 1,496-511; vgl. dazu **Hermann Fränkel**: Noten zu den Argonautika des Apollonios. München 1968, S.77 f. zur Stelle.

¹³Hylas bei Apoll.Rhod. 1,1207-1355; Theocr. Id.13, auf ihn zurückgreifend Prop. 1,20. **Coleman**, Vergil. Eclogues, S.188 zu vv.43 f., spricht von "current popularity" des Mythos.

¹⁴Dies kann man der Sagensammlung des Hyginus entnehmen und den Erwähnungen in der Bibliothek Apollodors. Zu Pasiphae vgl. Hyg. fab. 40, Apollod. 3,1,4; zu Io vgl. Hyg. fab. 145, Apollod. 2,1,3, Moschos 2,44-61; zu den Proetiden vgl. Apollod. 2,2,2; Phaethon und die Heliaden bei Hyg. fab. 154, Apoll. Rhod. 4,596-611.

¹⁵Vgl. Hyg. fab. 198.

¹⁶Vgl. Hyg. fab. 45.

Unterstützt wird dies durch den Rückgriff auf eine Einlagetechnik, die von Kallimachos ausgehend bei den Bukolikern bis hin zur neoterischen Dichterschule in Rom nachweisbar ist¹⁷. Und schließlich knüpft auch die ausführlicher beschriebene Dichterberufung des Gallus an alexandrinische Poetologie an¹⁸: Die "*calami*" (v.69) gehören als "feines Flötenrohr" in das stilistische Programm, der "*Ascraeus senex*" (v.70) Hesiod gilt den Verfechtern neuen Dichtens um Kallimachos und Theokrit als Archeget der eigenen Dichtung in Absetzung von Homer¹⁹.

Der zweite mit Blick auf die *Metamorphosen* wesentliche Aspekt ist neben dem Sagenstoff die chronologische Reihe, in der Silen die Sagen vorträgt. Gemäß der natürlichen zeitlichen Ordnung nimmt das Lied seinen Ausgang von der Entstehung der Weltordnung und allen Seins (vv.31-40) und führt dann mit den "*lapides Pyrrhae*" und dem "*furtum Promethei*" (vv.41 f.) in die Heroenzeit (vv.41 -63). Ihr gehört auch der Sagenkreis um die Argonauten an, ebenso Pasiphae, Io (durch das Calvus-Zitat), die Proetiden, Atalante, Phaethon und seine Schwestern. Diese Folge führt endlich auf Gallus und seine Dichtung, womit die mythische Heroenzeit verlassen und die Gegenwart des Vergil erreicht wird. Nur scheinbar wird diese strikte Chronologie durch Scylla/ Nisus und Philomela/ Tereus durchbrochen. Denn auch sie führen nicht in die mythische Zeit zurück, sondern schließen sich den "*Dulichiae rates*" (v.76) als Teilen des historisch verstandenen Troia-Kampfes der historischen Menschheitsgeschichte an. Es finden sich also im Silensgesang grob drei "geschichtliche" Phasen:

- Kosmogonie, und damit Götterzeitalter,
- Heroenzeit und
- Menschenzeitalter bis zur unmittelbaren Gegenwart.

¹⁷Vgl. innerhalb der *Aitien* des Kallimachos die *Hekale* (frg.230-377 Pf.) mit der Erzählung von der Krähe als Einlage (frg. 260,16.68 Pf.), Moschos' Europa mit der Io-Einlage (vv.44-61), Catulls Peleus-Epyllion (c.64) mit der Ariadne-Einlage (vv. 50-264).

¹⁸Zur Dichterberufung des Gallus vgl. ausführlich **Schmidt**, Poetische Reflexion, S.277-281, dort auch weitere Literatur. Zu Dichterberufungen generell maßgeblich **Athanasios Kambylis**: Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius. Heidelberg 1965.

¹⁹Zur Bedeutung von Hesiod für Kallimachos und seine Schule vgl. die Erwähnungen Hesiods in Call. Ep. 27,1 und Aet. frg. 2,2 Pf. Weiteres Material und grundsätzliche Erwägungen bei **Hannelore Reinsch-Werner**: Callimachus Hesiodicus. Die Rezeption der hesiodischen Dichtung durch Kallimachos von Kyrene. Berlin 1976. Vgl. auch hierzu **Schmidt**, Poetische Reflexion, S.276-286.

Schon diese nur oberflächlich durchgeführte Analyse macht die Parallelen zwischen Vergils 6. *Eclogē* und den *Metamorphosen* Ovids deutlich. Deren Struktur entspricht in groben Zügen dem Weltgesang Silens: Mit der Kosmogonie zu Beginn führt das Epos über die Götterzeit zu den Heroen, um dann bis in die Gegenwart des Dichters fortzulaufen²⁰. Dazu entlehnt Ovid auch Form und Anlage seines *carmen perpetuum* der alexandrinischen Poesie: Denn so weit uns dies aus den Fragmenten erkennbar ist, hat auch Kallimachos mit seinen *Aitien* und dem Iambenbuch Einzelerzählungen an einem gedanklichen Faden lose aneinandergereiht²¹.

Intendiert ist nun mit dieser Parallelisierung von Ovid und Vergil keineswegs, die *Metamorphosen* als eine Entfaltung des Silensgesanges darzustellen. Der Nutzen der Parallele liegt vielmehr darin, daß der dichterische Anspruch, den Vergil den Silen verkünden läßt, bei Ovid scheinbar ohne Parallele bleibt. Vergil beschreibt an mehreren Stellen die Wirkung des Silensgesanges auf die Umwelt (vv.27-30, 84-86): Er läßt die ganze Natur des Waldes, belebte und unbelebte, von dem Lied erfaßt sein (*tum vero in numerum Faunosque ferasque videres/ ludere, tum rigidas motare cacumina quercus*, vv.27 f.) und hebt es in seiner Wirkung über den Gesang der Erzsänger Phoebus und Orpheus hinaus (*nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes,/ nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea.*, vv.29 f.). Das Lied ist nicht nur seiner Gesamtanlage nach, sondern auch aufgrund seiner Wirkung weltumfassend. Dies wiederum beruht auf göttlicher Kraft, die in dem Sänger wirkt, denn Silen singt, was der Sängergott selbst einst erdacht hat (*Phoebus quondam meditante*, v.82). Aber er ist zugleich auch voll des Weingottes Iacchus (*inflatus*

²⁰Vgl. das Prooemium: "*prima ... ab origine mundi ... ad mea tempora*", vv.3 f. Eine ganz ähnliche Gliederung bei Ludwig, Struktur; er benennt die Abschnitte "Urzeit", 1,5-451 (auf S.15), "Mythische Zeit", 1,452-11,193 (auf S.20) und "Historische Zeit", 11,194-15,870 (auf S.60). Vgl. Ludwig, aaO., S. 80, der auf die Bezüge zur Universalgeschichte aufmerksam macht: "Ovid wollte als Dichter etwas für die Dichtung erfüllen, was die Universalhistoriker im Bereich der Geschichtsschreibung leisteten. Von dort dürfte nach allem auch die Anregung zu der fundamentalen Disposition der *Metamorphosen* in jene drei Zeiträume der Urzeit, der mythischen und der historischen Zeit stammen, da eine derartige Periodisierung in der Historiographie seit langem üblich war, wenn auch die Grenzlinien im einzelnen dort teilweise etwas anders gezogen wurden." (ausführlicher hierzu unten S.132 mit Anm.6).

²¹*Aitien* bei Pfeiffer, Callimachus Fragg. 1-190, *Iamben* Fragg. 191-225. Zu Kallimachos' *Aitien*-buch, bes. im Hinblick auf die lateinische Dichtung vgl. Mario Puelma: Die *Aitien* des Kallimachos als Vorbild der römischen Amores-Elegie, MH 39, 1982, 221-246. 285-304; zum Iambenbuch D.L. Clayman: Callimachus' Iambi. Leiden 1980.

hesterno venas, ut semper, Iaccho, v.15). Dies muß einmal als Umschreibung genommen werden für den betrunkenen Zustand des Alten²², zugleich ist so aber mit dem apollinisch-musischen das dionysisch-ekstatische Element der Dichtung verbunden, der delphische Sehergott Apollo und der Mysteriengott Bacchus wirken gemeinsam in dem Dichter/ Sänger Silen. Aus dieser doppelten göttlichen Inspiration leitet sich der Anspruch auf Allgemeingültigkeit, auf Wahrhaftigkeit des Gesungenen ab: So wie die Götter es inspirieren, so verhält es sich, weil das göttlich Inspirierte zugleich das Wahre ist.

Damit sind bei Vergil der Gedanke des Weltgesanges, das kallimacheisch-theokriteische Stilideal des Feinen, Reinen, Lauteren und göttlich begründeter Anspruch des Sängers als Wahrheitskünders auf das Engste miteinander verwoben. Zwei dieser Elemente können ohne Schwierigkeiten auch in den *Metamorphosen* nachgewiesen werden, allein für das Konzept eines universal gültigen Dichtertums fehlt ein offenkundiger Beleg. Die spärlichen Partien expliziter Poetologie wie Prooemium und Sphragis sind für sich genommen in diesem Zusammenhang nur wenig aussagekräftig, und vermutlich ist gerade dies der Grund dafür, daß man der Frage nach einem dichterischen Selbstverständnis oder überhaupt einer Kunstkonzeption in den *Metamorphosen* bislang nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt hat²³. Doch ist gerade dies diejenige Frage, von deren Beantwortung man am ehesten Aufschluß über die erzählerische Absicht Ovids in den *Metamorphosen* erwarten darf. Sie zu entschlüsseln, ist der Forschung trotz vielfältigster Ansätze in befriedigender Weise bisher noch nicht gelungen; die Forschung hierin weiterzuführen, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit.

²²*Iacchus* in metonymischem Sinne öfter, etwa ecl. 5,69; *Iacchus*/ *Bacchus* als inspirierender Dichtergott bei Horaz c.2,19,1-11, epist.1,19,4 f. Vgl. hierzu ausführlicher unten S.144 mit Anm.30, dort auch weiterführende Literatur.

²³Kennzeichnend hierfür ist die Arbeit von **R.E.K. Pemberton**: *Literary Criticism in Ovid*. CJ 26, 1930-1931, 525-534, der zwar eine Untersuchung von "numerous passages which reveal his attitude to certain problems of poetry that are among the fundamental topics of criticism" (S.525) unternimmt, sich dabei auf die elegischen Dichtungen konzentriert und die *Metamorphosen* völlig beiseite läßt. Dasselbe gilt für **Maurice P. Cunningham**: *Ovid's Poetics*. CJ 53, 1957-1958, 253-259, der ebenfalls die *Metamorphosen* aus seiner Darstellung ausschließt.

1.2. Forschungsüberblick

Die Forschungsliteratur zu Ovid und zu den *Metamorphosen* im Besonderen hat in der Vergangenheit einen Umfang angenommen, der kaum mehr zu überblicken ist; daher wird sich der nachfolgende Forschungsüberblick auf diejenigen Arbeiten konzentrieren, die von poetologischer Relevanz sind¹. Unter diesen gehört die Frage nach dem Stellenwert der Kunst in den *Metamorphosen* zu den ältesten Interpretationsansätzen, mit denen man sich dieses Werk zu erschließen suchte².

¹Im Hinblick auf die übrige Forschung vgl. die vorzüglichen Forschungsüberblicke bei **Dippel**, Darstellung des trojanischen Krieges, S.1-9, **Bartenbach**, Motiv- und Erzählstruktur, S.9-15, und **Schmitzer**, Zeitgeschichte, S.1-12, sowie die einschlägigen Forschungsberichte: **Alexander Riese**: Jahresbericht über die Litteratur zu Ovid im Jahre 1873. JAW 1, 1873, 137-154; **ders.**: Bericht über die Litteratur zu Ovid in den Jahren 1874 und 1875. JAW 3, 1874-1875, 229-246; **ders.**: Jahresbericht über die Literatur zu Ovid aus dem Jahre 1876. JAW 6, 1876, 97-102; **ders.**: Bericht über die Literatur zu Ovid vom Jahre 1877. JAW 10, 1877, 20-29; **ders.**: Bericht über die Literatur zu Ovid aus den Jahren 1878 und 1879. JAW 14, 1878, 241-257; **ders.**: Jahresbericht über die Litteratur zu Ovid aus den Jahren 1880 und 1881. JAW 27, 1881, 72-92; **Rudolf Ehwald**: Jahresbericht über Ovid 1881 bis Juli 1883. JAW 31, 1882, 157-205; **ders.**: Jahresbericht über Ovid, Juli 1883-Juli 1886. JAW 43, 1885, 125-282; **ders.**: Jahresbericht über Ovid von Juli 1886 - Dezember 1893. JAW 80, 1894, 1-118; **ders.**: Jahresbericht über Ovid von Mai 1894 bis Januar 1902. JAW 109, 1901, 162-302; **ders.**: Jahresbericht über Ovid von 1902-1913. JAW 167, 1914, 59-200; **ders.**: Jahresbericht über Ovid von 1914-1919. JAW 179, 1919, 163-186; **Friedrich Levy**: Bericht über die Ovidliteratur 1919-1923. JAW 200, 1924, 1-69; **ders.**: Bericht über die Ovid-Literatur von 1923-1928. JAW 226, 1930, 111-155; **Friedrich Lenz**: Ovid. Bericht über das Schrifttum der Jahre 1928-1937. JAW 264, 1939, 1-168; **Walther Kraus**: Ovid. I.Bericht 1.Teil. AAHG 11, 1958, 129-146; **ders.**: Ovid. I.Bericht 2.Teil. AAHG 16, 1963, 1-14; **ders.**: Ovid. I.Bericht 3.Teil. AAHG 18, 1965, 193-208; **Michael von Albrecht**: Ovid. II.Bericht 1.Teil. AAHG 25, 1972, 55-76. 2.Teil. 267-290; **ders.**: Ovid. II.Bericht 3.Teil. AAHG 26, 1973, 129-150; **Alison Goddard Elliot**: Ovid's *Metamorphoses*: A Bibliography 1968-1978. CW 73, 1979-1980. 385-412; **Heinz Hofmann**: Ovids 'Metamorphosen' in der Forschung der letzten 30 Jahre (1950-1979). In: ANRW.II.31,4, 1981, 2161-2273.

² Zu nennen sind vor allem die Arbeiten von **Paul Schönfeld**: Ovids *Metamorphosen* in ihrem Verhältnis zur antiken Kunst. Diss. Leipzig 1877 (vgl. zu Schönfelds Ergebnissen **Riese**, JAW 10, 1877, S. 23 f., und **Parry**, *Violence*, S. 268 f.); von **Wilhelm Wunderer**: Ovids Werke in ihrem Verhältnis zur antiken Kunst. Diss. Erlangen 1889, und von **Heinrich Bartholomé**: Ovid und die antike Kunst. Diss. Münster 1935 (grundlegend für die Quellenforschung insgesamt, ohne Beschränkung auf die Bildende Kunst, ist **Georges Lafaye**: *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*. Paris 1904; jetzt leichter greifbar als Nachdruck Hildesheim 1971. Eine frühe, ebenso grundsätzliche wie berechtigte Kritik an der Quellenforschung findet sich bei **Edward Kennard Rand**: *Ovid and the Spirit of Metamorphosis*. In: Herbert W. Smyth (Ed.), *Harvard Essays on Classical Subjects*. Boston 1912, 207-238; dort, S.234: "It is only when the study of the sources of a great poet discovers the secret of his originality that it deserves encouragement, since it immediately involves the analysis of the poetic temperament. That is the quest to which the critic first should turn; for the poet's chief sources are himself and the Muse."). Sie repräsentieren eine Forschungsrichtung, der **Lessing** in seinem "Laokoon" in Auseinandersetzung mit **J.Spence**' "Polymetis or An Inquiry Concerning Agreement between the Works of the Roman Poets and the Remains of the Ancient Artists", erschienen London 1747-1755, schon eine grundsätzliche Absage erteilt hatte (vgl. **Gotthold Ephraim Lessing**, *Werke* 1766-1769. Hrsg.v. Wilfried Barner. Frankfurt a.M. 1990, S. 67 f.). Getragen ist der Ansatz einer kunsthistorisch-archäologischen Quellenforschung von dem tatsächlich bemerkenswerten Umstand, daß Kunstwerksbeschreibungen in Form von

Dabei richtete sich die Aufmerksamkeit allerdings zumeist darauf, welche archäologisch verifizierbaren Bildwerke der Dichter als Vorlage benutzt habe, weniger darauf, welche Kunstauffassung überhaupt den *Metamorphosen* zugrunde liegt. Kunsttheoretische Fragestellungen sind erst erheblich später an das Werk herangetragen worden und verdanken sich insbesondere den Arbeiten von **Heinze** und **Martini**, die den hellenistischen Hintergrund der *Metamorphosen* auszuleuchten begannen³. Im Mittelpunkt des Interesses stand die Kunstauffassung Ovids allerdings vor allem dann, wenn es um eine Analyse des *Metamorphosen*-Prooemiums ging. Dabei haben die Arbeiten von **Fleischer**, von **Albrecht**, **Mensching**, **Kenney**, **Latacz** und **Knox**⁴ die Bezüge zu den hellenistischen Dichtern herausgestellt und sich bemüht, aufgrund der Themenangabe Klarheit über die Werkstruktur und -intention zu gewinnen⁵. Zugleich werden innerhalb dieser Gruppe von Interpretationen zwei Grundpositionen, das Verhältnis Ovids zu Kallimachos zu beurteilen, sichtbar. Während für **Fleischer** Ovid der "artistische(n) Meister individuali-

Ekphraseis oder Gleichnissen in den *Metamorphosen* einen auffällig breiten Raum einnehmen, hier also ein spezifisches Interesse des Dichters sichtbar zu werden scheint. Dabei haben die Arbeiten von **Schönfeld**, **Wunderer** und **Bartholomé** durch den Vergleich einschlägiger Passagen der *Metamorphosen* mit noch nachweisbaren Bildwerken den Eindruck einer Wechselbeziehung von Bildender Kunst und der Dichtung Ovids noch bestärkt; ihr grundsätzliches Versäumnis aber ist, daß sie der Frage nach den Kunstwerksbeschreibungen als dichterischen Mitteln keine Aufmerksamkeit schenken. Ihre Fixierung auf eine archäologische Verifizierbarkeit des Beschriebenen läßt sie die Bezüge zum Kontext und damit die enge Anpassung der Beschreibungen an ihn weitgehend übersehen. Hierin aber erweisen sich gerade die Imaginationskraft und das poetische Können Ovids, daß er vor dem Leser Kunstwerke erstehen läßt, die so nie existiert haben. Daß sich dabei seine Vorstellung vor einem allgemeinen Horizont bewegt, dem auch die Werke der Bildenden Kunst entstammen, und sich so die "Übereinstimmungen" und "wechselweisen Erläuterungen" **Lessings** ergeben, liegt nahe (vgl. auch die grundsätzliche Kritik an dem kunstgeschichtlichen Quellenansatz bei **Hans Herter**: Ovids Verhältnis zur Bildenden Kunst am Beispiel der Sonnenburg illustriert. In: *Ovidiana*, 49-74; ähnlich auch **Parry**, *Violence*, S.268 f.).

³**Richard Heinze**: Ovids elegische Erzählung. Leipzig 1919 (= BSAW. phil.-hist.Kl 71,7); **Edgar Martini**: Ovid und seine Bedeutung für die römische Poesie. In: *Ἐπιτύμβιον*, Heinrich Swoboda dargebracht. Reichenberg 1927, 165-194; **ders.**: Einleitung zu Ovid. Brünn/ Prag/ Leipzig/Wien 1933 (= Schriften der Philosoph. Fakultät der Dt.Univ. Prag, Bd.12).

⁴**Ulrich Fleischer**: Zur Zweitausendjahrfeier des Ovid. A & A 6, 1957, 27-59; **Michael von Albrecht**: Zum Metamorphosenprooem Ovids. RhM 104, 1961, 269-278.; **Eckart Mensching**: *Carmen perpetuum novum* ? Mnemosyne 22, 1969, 165-169; **E.J. Kenney**: Ovidius prooemians. PCPhS 22, 1976, 46-53; **Joachim Latacz**: Ovids 'Metamorphosen' als Spiel mit der Tradition. WJbb 5, 1979, 133-155; **Peter E. Knox**: Ovid's *Metamorphoses* and the Traditions of Augustan Poetry. Cambridge 1986.

⁵Beiseite gelassen sind hier zunächst diejenigen Arbeiten, die sich durch eine Untersuchung des Begriffs der Metamorphose der Werkkonzeption anzunähern suchen, so vor allem die jüngst erschienene Studie von **K. Sara Myers**: Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the *Metamorphoses*. Ann Arbor 1994. Vgl. hierzu unten S.251-263.

stischer Kunstpoesie nach der Art der Alexandriner", ein "Kallimachos des Epos" ist⁶, setzt sich **von Albrecht** nachdrücklich von dieser Auffassung ab. Ihm zufolge dokumentiert der im Prooemium erhobene *vates*-Anspruch Ovids Haltung als "Antikallimachos"; zwar sei der Dichter "ein eifriger Schüler kallimacheischer *ars*", zugleich aber verspüre er den Drang "zur universalen Konzeption eines Weltgedichts"⁷. Die übrigen Forscher suchen zwischen diesen Extremen zu vermitteln: Das *Metamorphosen*-Prooemium kündige ein Werk an, "das eine Position zwischen der des Kallimachos und der der Telchinen beziehen will durch die Verbindung von Kollektivgedichtsthematik und epischer Form"⁸. Darin erschöpft sich schließlich auch der Deutungsspielraum bei einem Blick allein auf das Prooemium.

Die erste breiter angelegte Arbeit, die sich mit einer im weiteren Sinne dichtungstheoretischen Fragestellung befaßt, ist die Verteidigung sogenannter unklassischer Dichtung durch **Johnson**, in der er sich auch mit den *Metamorphosen* auseinandersetzt⁹. **Johnson** versucht dabei eine Ehrenrettung Ovids gegenüber den

⁶**Fleischer**, Zweitausendjahrfeier, S.29 und 59; ihm schließt sich **Knox** an.

⁷**Von Albrecht**, *Metamorphosenprooem*, S.278.

⁸**Mensching**, *Carmen perpetuum novum*, S.169; ähnlich **Latacz**, Ovids 'Metamorphosen', S.145: "Ovid will nicht der römische Antikallimachos sein, sondern der römische Überkallimachos. Und er glaubte das dadurch sein zu können, daß er der Sachgedichtskonzeption des Kallimachos und aller seiner Nachfolger das neue Element des Historischen hinzufügte." Eine entsprechende Position vertritt schließlich auch **Kenney**.

⁹**W.R. Johnson**: The Problem of the Counter-classical Sensibility and Its Critics. *CSCA* 3, 1970, 123-151. Diese Arbeit muß auch als ein Beitrag zur Manierismus-Debatte betrachtet werden (vgl. **H.Bardon**: *Ovide et le Baroque*. In: *Ovidiana*, 75-100); hierzu findet sich eine zusammenfassende Auseinandersetzung mit dem einschlägigen Material bei **Karl Galinsky**: Was Ovid a Silver Latin Poet? *ICS* 14, 1989, 69-88 (vgl. auch die Charakterisierung von Ovids Verhältnis gegenüber Vergil einerseits und den hellenistischen Dichtern andererseits bei **Viktor Pöschl**: Die Erzählkunst Ovids in den *Metamorphosen*. In: ders., *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung*. Abhandlungen und Aufsätze zur Römischen Poesie. Kleine Schriften I, hrsg. von Wolf-Lüder Liebermann. Heidelberg 1979, 268-276; dort, S.272: "Aber man könnte vielleicht - immer im Bewußtsein der Grenzen einer solchen Nomenklatur - als klassisch das bestimmen, was bei Ovid mit Virgil übereinstimmt, als manieristisch das, was abweicht. Da nun aber der Manierismus der Klassik ebenso vorangeht, wie er ihr folgt, ist es nicht verwunderlich, wenn Ovid in mancher Hinsicht den voraugusteischen - hellenistischen und neoterischen - Manierismus wiederaufzunehmen scheint, ohne ihn jedoch wirklich wiederzubeleben. Er hat auf die klassischen Errungenschaften der virgilischen Dichtkunst nicht verzichten wollen, er ist davon viel zu stark geprägt, als daß man ihn einen Erneuerer des Hellenismus nennen könnte."). Vgl. außerdem die oben S.14 mit Anm.23 genannten Arbeiten von **Pemberton** und **Cunningham**.

In ähnlicher Weise wie **Johnson** setzt sich **Eckart Lefèvre**: Die unaugusteischen Züge der augusteischen Literatur. In: Gerhard Binder (Hrsg.), *Saeculum Augustum II. Religion und Literatur*. Darmstadt 1988 (= *WdF*.512), 173-196, mit dem Problem des "Anti-Augusteischen" auseinander. Auch er kommt zu dem Ergebnis, daß weniger von einer offen anti-augusteischen Haltung gespro-

gemeinhin höhergeschätzten Augusteern, vor allem Vergil, indem er auf die von ihnen abweichende Weltsicht des Dichters verweist¹⁰. Hierin jedoch liegt gerade die

chen werden kann als von "unaugusteischen Zügen", die zudem bei allen sogenannten "augusteischen Klassikern" zu finden seien und aus deren biographischer Situation, dem Erlebnis von spätrepublikanischen Wirren und Bürgerkriegen herrührten: "Augusteisch sind ihre Werke, insofern sie national und patriotisch sind, unaugusteisch, insofern sie sich der Prinzeps höfisch wünschte." (S.184). Für Ovid liegt jedoch gegenüber Vergil, Horaz, Livius, Properz und Tibull insofern eine andere Situation vor, als er deren existentielle Bedrohtheit bis zu seinem Exil nicht erfahren mußte: "Ihm konnte es kaum bewußt werden, welchen Einsatzes es bedurfte hatte, den Staat neu zu ordnen: ... Einem Kind des Friedens und des Wohlstandes konnte leicht das Verständnis für jede ernsthafte Anstrengung fehlen und allein das Spiel des Ernstes wert erscheinen. Für seine 'Verantwortungslosigkeit' war er schwerlich verantwortlich." (S.190). **Lefèvre** schließt daher: "Augustus mußte Ovid als anti-augusteisch empfinden, während Ovid sich selbst wohl nur als unaugusteisch eingeschätzt haben dürfte." (S.195).

¹⁰The *Metamorphoses* is a poem about the hopeless helpless condition of human beings, in which classical forms and classical themes are used to mock, sometimes poignantly, sometimes bitterly, the failure of classicism and its artificial revivals; it is a poem in which an ironic, almost "mannerist" toying with formal order and formal beauty underlines a deep intuition of the possibilities of hazard and of deformation in human existence. It is a clear and emphatic rejection of the *topos* of *aureum saeculum*." (**Johnson**, Counter-classical Sensibility, S.143). Seine Darlegungen beruhen auf einem Forschungsansatz, der sich mit der Rolle von Witz und Ironie in den *Metamorphosen* befaßt; als einer seiner frühesten Vertreter muß **Mercurino Sappa**: Ovidio umorista. Rivista di Filologia 11, 1883, 347-372, gelten (vgl. die Kritik bei **Ehwald**, JAW 43, 1885, S.150). Maßgeblich sind hierfür jedoch vor allem die Arbeiten von **Jean-Marc Frécaut**: L'Esprit et l'Humour chez Ovide. Grenoble 1972; **Ernst Doblhofer**: Ovidius urbanus. Studien zum Humor in Ovids Metamorphosen. Philologus 104, 1960, 63-91. 223-235; **Ernst Zinn**: Elemente des Humors in augusteischer Dichtung. Gymnasium 67, 1960, 41-56. 152-155; **Michael von Albrecht**: Ovids Humor - Ein Schlüssel zur Interpretation der Metamorphosen. AU 6.2, 1963, 47-72 (jetzt auch unter dem Titel "Ovids Humor und die Einheit der Metamorphosen." In: Ovid, 405-437) und - allerdings zeitlich nach **Johnson** liegend - die schon genannte Arbeit von **Joachim Latacz** (vgl. oben Anm.4). Der gesamte Forschungsansatz verdankt sich dem Bemühen, den schon in den frühen Literaturgeschichten (vgl. **W.S. Teuffel**, Geschichte der römischen Literatur. Leipzig 1875, S.522; **Otto Ribbeck**, Geschichte der römischen Dichtung. II. Band: Augusteisches Zeitalter. Stuttgart 1889, S.309 f.; **Friedrich Aly**: Geschichte der römischen Litteratur. Berlin 1894, S.236) konstatierten Unernst des Dichters, dessen Ursache man gemeinhin in Ovids mangelnder geistiger Tiefe zu erkennen glaubte, als bewußte dichterische Intention zu erweisen. **Zinn** und **von Albrecht** vor allem betrachten die unleugbar vorhandenen humoristischen Elemente als ein Mittel der Humanisierung des auch dem Dichten Ovids zugrunde liegenden Wertefundaments. Auf diese Weise treten sie in entschiedenem Gegensatz zu **Johnson**, der ein solches Wertefundament leugnet, das Ovid gemeinsam hätte mit den "klassischen" Augusteern, und ihn vielmehr davon absetzt.

Darüber hinaus kann auch in anderen Texten, deren "Ernsthaftigkeit" keinem Zweifel unterliegt, der Gebrauch humorvoller oder frivoler Elemente nachgewiesen werden. So hat **Richard Reitzenstein**: Hellenistische Wundererzählungen. Stuttgart 1968 (= Leipzig 1906), S.32 ff., im Zusammenhang der Verwandlungsgeschichten des Lucius von Patrae und des Apuleius auf frivol-burleske Elemente in der *Vita Pauli* des Hieronymus (Kap.3; bei **Reitzenstein**, S.32 mit Anm.2) und in den *Acta Iohannis* (die Bannung des Ungeziefers, Kap.60; bei **Reitzenstein**, S.34 mit Anm.3) aufmerksam gemacht (vgl. hierzu auch **Antonie Wlosok**: Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius. Philologus 113, 1969, 68-84 (wiederabgedr. in: dies., Res humanae - res divinae. Kleine Schriften. Hrsg. v. Eberhard Heck und Ernst A. Schmidt. Heidelberg 1990, 184-200), bes. S.69 mit Anm.7). Mithin muß auch hinsichtlich einer Gleichsetzung von humorvoll-frivoler Darstellung und sachlichem Unernst bei Ovid größte Zurückhaltung geübt werden; es werden also im Folgenden Elemente des Humors in den *Metamorphosen* als solche durchaus anerkannt, ihre Bedeutung jedoch zunächst nur auf die eines Darstellungsmittels beschränkt und nicht ohne Weiteres auf eine sachliche

problematische Seite seines Ansatzes: Er weist zwar zu Recht die Geringschätzung Ovids zurück, übernimmt aber ungeprüft die Thesen von der anti-augusteischen Haltung des Dichters, der den von der augusteischen Restauration vermittelten Werten skeptisch gegenüber gestanden habe¹¹.

In der Folgezeit arbeitet die Forschung mit drei verschiedenen Methoden, indem sie entweder einzelne Künstlermetamorphosen in den Blick nimmt oder alle Künstlermetamorphosen¹² oder aber Fragen der Rezeptionsästhetik behandelt. Ein Vertreter der letzten Gruppe ist **von Albrecht**, der das Verhältnis von Dichter und Leser untersucht und dabei die verschiedenen Mittel der Rezeptionssteuerung, deren sich Ovid bedient, in den Mittelpunkt rückt¹³. Seine Interpretation liefert Klarheit über die Art und Weise, wie Ovid die Aufmerksamkeit seines Publikums lenkt, gleichwohl gibt sie keine Auskunft über die Richtung, in die der Dichter weist, und das Ziel, das er zu erreichen sucht. Weiter führen hingegen Arbeiten von **Leach** und **Lateiner**, die eine große Zahl von Künstlermetamorphosen untersuchen¹⁴. **Leachs**

Ebene der Ironie, Parodie, Persiflage bezogen.

¹¹Vgl. **Johnson**, aaO., S.147: "It is a poem in which scepticism about the received ideas about society and culture, about the uses of power, and about the possibility of order and lucidity in human existence, which the classical tradition fosters, is united with a deep awareness of and deep compassion for man in his failure." Zu ähnlichen Ergebnissen wie **Johnson** kommt **Charles P. Segal**: Ovid's Orpheus and Augustan Ideology. TAPhA 103, 1972, 473-494, in seiner vergleichenden Studie zu den Orpheus-Erzählungen bei Ovid und Vergil. Auch **Segal** geht von einer grundsätzlich anderen Weltsicht Ovids aus ("There is no sure and stable divine order, or, if there is, its orderliness and objectivity are highly questionable. This world is full of capricious and arbitrary divine powers, easily aroused to love or to wrath, capable now of inflicting sudden and terrible punishments, now of bestowing unexpected, miraculous blessings.", S.476), die eine andere poetische Ausgestaltung des Mythos bedingt.

¹²Vgl. zu dieser Forschungsrichtung die kurze Bemerkung bei **Nagle**, Byblis and Myrrha, S.303: "Ovid uses some of his characters' stories to mirror or reflect his own aesthetic, narrative principles."

¹³**Michael von Albrecht**: Dichter und Leser - am Beispiel Ovids. Gymnasium 88, 1981, 222-235.

¹⁴**Eleanor Winsor Leach**: Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses. Ramus 3, 1974, 102-142, und **Donald Lateiner**: Mythic and Non-Mythic Artists in Ovid's Metamorphoses. Ramus 13, 1984, 1-30. Vgl. dazu auch die problematische Arbeit von **Valerie Merriam Wise**: Flight Myths in Ovid's Metamorphoses: An Interpretation of Phaethon and Daedalus. Ramus 6, 1977, 44-59. **Wise** sieht in den Flügen Phaethons sowie Daedalus' und seines Sohnes "imaginary voyages", die "analogous to artistic experience" seien (S.44). Aufgrund dieser völlig ungesicherten Ausgangshypothese interpretiert sie die Phaethon- und Daedalus-Metamorphosen als Darstellungen von Künstlern, die scheitern, weil "these characters are unable to sustain vision or interpret what they see, and so the efficacy of their art is called into question. ... At the same time, he implies his own success as poet through the ironic treatment of the artists within the poem." (S.44). Es gelingt aber **Wise** an keiner Stelle ihrer Phaethon-Interpretation (S.44-53) deutlich zu machen, weshalb Phaethon als Sinnbild eines Künstlers gesehen werden sollte. Hier wie auch bei der Daedalus-Interpretation (S.53-58) sind ihre Thesen moderner ästhetischer Diskussion entlehnt, finden jedoch keinen eviden-

Interpretation zufolge ist die Weltsicht Ovids zutiefst von Pessimismus gekennzeichnet¹⁵. Sie sieht die Künstler in den *Metamorphosen* in einen für sie fatalen Kampf gegen die übermächtige Autorität der Götter und der Natur verstrickt, unterstreicht aber in ihrer abschließenden Interpretation der ovidischen Sphragis den Selbstbehauptungswillen Ovids¹⁶. Daraus ergibt sich eine fragwürdige gedankliche Inkonsequenz: Denn auf der einen Seite mißt **Leach** den Ekphraseis paradigmatische Bedeutung für die Situation des Künstlers in der Welt zu¹⁷ und erkennt in ihnen Ovids eigene Weltdeutung, auf der anderen Seite läßt sie den Dichter in Widerspruch treten zu der von ihm in den Ekphraseis und Künstlermetamorphosen entwickelten pessimistischen Weltsicht und stellt ihn so in einen gewissermaßen aussichtslosen Kampf. An dieser Stelle ist die Frage berechtigt, ob nicht die Grundposition, daß Ovid eine Weltsicht vorgetragen habe, die viel eher ein Ausfluß

ten Textbeleg.

¹⁵Vgl. **Leach**, Ekphraseis, S.133: "In order to believe in the recoverability of a golden age, it is necessary to believe in man's power to create order in nature, to harmonize society with its natural environment and to impose some pattern on mutability. The human artists of the *Metamorphoses* show that art can have many effects other than that of creating order. It can provide a perilous, self-destructive isolation from reality; it can stir up jealous passions or provoke the anger of the gods. Indeed, the artist is unable to predict or govern the consequences of his own work. No longer can he assume an instinctive harmony with nature, for its chaos of passions and unpredictable forces baffles his intellectual control. ... As the order of art slips into the chaos of reality, the artists themselves achieve their only vestige of immortality as birds, beasts and weeping springs: permanent features of a subhuman world." Mit dieser Beschreibung ovidischer Weltsicht steht **Leach** keineswegs allein; im Zusammenhang mit den Landschaftsbeschreibungen in den *Metamorphosen* hat **Charles Paul Segal**: *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*. Wiesbaden 1969 (= *Hermes Einzelschr.* Heft 23), eine ähnliche Deutung entwickelt. Das Verhältnis von Künstlertum und Natur oder kosmischer Weltordnung bei Ovid, das beide Interpretieren auf diese Weise beschreiben, verdient grundsätzlich höchstes Interesse; so widmet ihm **Joseph B. Solodow**: *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill/ London 1988, bes. S.203-231, eine eingehende Analyse. Allerdings ist er nicht in der Lage, eine generelle Überlegenheit oder Unterlegenheit der Kunst gegenüber der Natur zu erkennen, und steht so in Gegensatz zu dem klaren Befund von **Leach** und **Segal** (vgl. zu seinen Ergebnissen unten S.285 ff.).

¹⁶**Leach**, Ekphraseis, S.134 f.; die Autorin verweist hier zu Recht auf die - auch sprachliche - Nähe der Sphragis zu den verschiedenen Apotheosen innerhalb der *Metamorphosen*. Deshalb betrachtet auch **Margit Petersmann**: *Die Apotheosen in den Metamorphosen*. Diss. Graz 1976, die Sphragis im Kontext der Apotheosen-Schilderungen (S.191-217); ihre Ergebnisse dürfen jedoch nicht ungeprüft übernommen werden, da **Petersmann** ihre Aufgabe in der Untersuchung der "augusteischen Thematik" der Apotheosen sieht (S.6 f.) und auch bei ihr Ovid als Opponent des Princeps und des von ihm repräsentierten Systems erscheint.

¹⁷So **Leach**, Ekphraseis, S.105: "The significance of such descriptions lies in their ability to enlarge the perspectives of the poem by introducing some object that belongs naturally to its own closed world and yet incorporates external material that could not, save through the medium of *ekphraseis*, be admitted into the framework of his world. One might compare them to windows opening upon a world beyond the poem."

moderner existentialistischer Weltdeutung ist, einer völligen Revision bedarf.

Entsprechend der Deutung der Sphragis durch **Leach** sieht **Lateiner** in den *Metamorphosen* ein Dokument des Selbstbehauptungswillens des Künstlers gegenüber dem Principat und dessen Weltanschauung. Was seine Arbeit jedoch problematisch erscheinen läßt, ist die Auswahl von Künstlermetamorphosen, die ihr zugrunde liegt: Hier finden sich neben Pygmalion, Arachne, Daedalus und Orpheus zwar völlig zu Recht auch Polyphem und die Schöpfungserzählung des ersten *Metamorphosen*-Buches, aber die Einbeziehung von Midas, Narcissus und Niobe unter die Künstler leuchtet nicht ein und wird auch nirgends sinnvoll begründet¹⁸.

Auf die poetologische Relevanz einzelner Erzählungen haben sich **Lausberg** und **Farrell** konzentriert¹⁹, wobei die außerordentliche Bedeutung der **Lausberg**'schen Arbeit weniger in einer grundsätzlichen Neudeutung des Arachne-Mythos zu sehen ist als in der theoretischen Begründung schon geleisteter poetologischer Interpretation. Denn daß sich hinter den Geweben Minervas und Arachnes grundsätzlich verschiedene Typen epischer Dichtung verbergen, ist schon länger gesehen worden²⁰, bisher fehlte jedoch ein Beleg dafür, daß diese Interpretation ovidischer Intention entspricht. Ihn bringt **Lausberg** bei, indem sie Ovids Kenntnis von Homer-Scholien nachzuweisen vermag, in denen der Bildteppich Helenas auf

¹⁸Die Begründung bei **Lateiner** ist außerordentlich undeutlich: "Each of these in his or her own way is an artist, each creates art which is, for the artist, a heightened reality." (S.12). Dies setzt einen sehr weiten Kunstbegriff voraus, etwa die Gleichsetzung von Kunst und Kreativität auch im physischen Sinne, den **Lateiner** an keiner Stelle entfaltet. Konkret heißt es von Midas: "Midas' art is quite artless (*sic!*)... His thoughtless and artless ability to create objects of gold nearly destroys him; ...", bei Narcissus geht es ebenfalls nicht um "creative artistry, but only replication, physical reflection", bei Niobe schließlich erweist die Zahl ihrer Kinder "her own creativity". (alle Zitate S.13). Zudem leuchtet die Rubrizierung ("Consider next in some detail the stories of four artistic failures and four 'successful' artists in the *Metamorphoses*: first, Midas, Narcissus, Niobe, and Polyphemus; then, Orpheus, Arachne, Daedalus, and Pygmalion.", S.12) keineswegs ein: Denn entweder bedeutet die erfolgreiche Kreativität in **Lateiners** weitem Wortsinn schon einen erfolgreichen Künstler, dann wäre auch Niobe zu dieser Gruppe zu zählen, oder aber das letzte Scheitern eines Künstlers erweist "artistic failure", dann ist der einzige erfolgreiche Künstler in **Lateiners** Aufzählung Pygmalion.

¹⁹**Marion Lausberg**: Ἀρχέτυπον τῆς ἰδίας ποιήσεως. Zur Bildbeschreibung bei Ovid. *Boreas* 5, 1982, 112-123, und **Joseph Farrell**: Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (*Metamorphoses* 13.719-879). *AJPh* 113, 1992, 235-268.

²⁰Vgl. **Michael von Albrecht**: L'Épisode d'Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide. *REL* 57, 1979, 266-277 (in geringfügig veränderter Form **ders.**: Ovids Arachne-Erzählung. In: **ders.**, *Der Mensch in der Krise. Aspekte augusteischer Dichtung*. Freiburg i.Br./Würzburg 1981, 40-52 (= *Heidelberger Texte. Didakt. Reihe* Heft 12), und **William S. Anderson**: Rezension: Brooks Otis, *Ovid as an Epic Poet*. *AJPh* 89, 1968, 93-104, bes. S.103.

die homerische Ilias insgesamt bezogen wird. Damit kann von Ovids Kenntnis der geläufigen allegorischen Methode zur Dichtungsinterpretation ausgegangen werden, und es muß zugleich damit gerechnet werden, daß der Dichter selbst eine solche allegorische Interpretation in seinem Werk angelegt hat²¹. **Farrell** beschäftigt sich weniger mit einer theoretischen Grundlegung poetologischer Methode als mit dem Ertrag der Polyphem-Metamorphose für die Gesamtkonzeption des Werkes. Seine Untersuchung von "the episode's generic polyphony", also des Zusammenspiels bukolischer, elegischer und epischer Elemente, die miteinander in Dialog treten und so eine neue Gattung konstituieren²², bringt für die Komposition der Polyphem-Metamorphose bedeutsame Erkenntnisse; darüber hinaus hat **Farrell** sicherlich recht in der Annahme, daß dieser "Dialog der Gattungen" auf die Gesamtkomposition der *Metamorphosen* übertragbar ist²³. Insofern zeigt er anschaulich, daß poetologische Befunde an einzelnen Erzählungen, zumal wenn sie in künstlerischem Kontext sichtbar werden, auf das Gesamtwerk übertragbar sein können. Ein entscheidendes Defizit der **Farrell'schen** Untersuchung ist jedoch darin zu sehen, daß es ihm nicht gelingt, die Wirkungsabsicht Ovids, die hinter dieser Gattungsvermischung steht und für die diese lediglich kompositorischer Ausdruck ist, deutlich

²¹Diesen Rückbezug des geschilderten Kunstwerks auf das Gedicht selbst hat **Flora Manakidou**: Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik. Stuttgart 1993 (= BzA.36), in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung gestellt. Aus ihrer Arbeit ergibt sich eine Bestätigung des hier gewählten Forschungsansatzes, indem sie gerade für die hellenistische Poesie, deren Vorbildhaftigkeit für Ovid außer Frage steht, eine enge Verbindung geschilderter Kunst und eigener dichterischer Kunst nachweist; **Manakidou** faßt ihre Ergebnisse folgendermaßen zusammen: "... ergibt sich, daß die Beschreibung in bildhafter Form die Poetik, d.h. die Theorie des Dichters über seine eigene Kunst zusammenfaßt. Mit anderen Worten: Die Beschreibung wird so gestaltet, daß sie zum Träger einer Betrachtung der (Dicht-) Kunst wird. Die Dichtung, die ein Kunstwerk schildert, entspricht der Kunstbetrachtung, verwirklicht mit Worten und Ausdrücken diejenigen Elemente, die in dem Kunstwerk selbst hervorgehoben werden. Letztlich handelt es sich um eine dichterische (also: wörtliche) Realisierung der bildenden Kunst - und das Umgekehrte gilt gleichfalls, d.h. die Kunstwerke, die zur Betrachtung, Beschreibung und Kritik gewählt werden, entsprechen genau den ästhetischen Prinzipien der Dichter." (S.270).

²²Das Zitat bei **Farrell**, Ovid's "Lovesong of Polyphemus", S.247; die Darstellung der verschiedenen Elemente auf S.240-245, schließlich zusammenfassend (S.245): "It is not sufficient to view the episode in question simply as a patchwork of diverse generic elements or learned borrowings. As we shall now see, the pastoral, elegiac, and epic topoi, like the allusions to Theocritus and Homer, that comprise this passage, do not retain their discrete, univocal identity, but work in dialogue to produce a generically innovative rendition of the story."

²³Vgl. **Farrell**, aaO., S.268: "Thus the model of dialogism addresses not only the episode's generic character, but relates directly to its thematic structure at the deepest level, with obvious parallels in both cases to Ovid's poem as a whole."

zu machen. Hier berührt sich **Farrell** mit den meisten Strukturanalysen der *Metamorphosen*, denen es zwar gelingt, relative Klarheit über den Werkaufbau herzustellen, nicht aber über die dichterische Intention, die ihn bedingt²⁴.

Die Ansätze von **Lausberg** und **Lateiner** hat **Schmitzer** weiterentwickelt²⁵, indem er einerseits die theoretische Grundlegung der Allegorese durch **Lausberg**, andererseits die politischen Deutung einzelner Künstlermetamorphosen bei **Lateiner** aufgriff und zueinander in Beziehung brachte²⁶. **Schmitzer** verbindet

²⁴Vgl. die strukturanalytischen Arbeiten von **Grundy Steiner**: *Ovid's Carmen Perpetuum*. TAPhA 89, 1958, 218-236; **Walther Ludwig**: *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*. Berlin 1965; **Hans-Bodo Guthmüller**: *Beobachtungen zum Aufbau der Metamorphosen Ovids*. Diss. Marburg 1964; **Rudolf Rieks**: *Zum Aufbau von Ovids Metamorphosen*. WJbb N.F. 6a, 1980, 85-103; **Anna Crabbe**: *Structure and Content in Ovid's 'Metamorphoses'*. In: ANRW. II, 31.4, 1981, 2274-2324; **Alexandra Bartenbach**: *Motiv- und Erzählstruktur in Ovids Metamorphosen. Das Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählungen im 5., 10. und 15. Buch von Ovids Metamorphosen*. Frankfurt a.M./ Bern 1990. (= Studien zur klassischen Philologie Band 52). Ausführlicher hierzu vgl. unten S.133 mit Anm.6.

²⁵**Ulrich Schmitzer**: *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*. Stuttgart 1990; eine grundsätzlich zustimmende, in Details kritische ("Schm. hat überhaupt in diesem Zusammenhang mit sehr unsicheren Spekulationen gearbeitet.", S.139) Rezension von **Sven Lundström**, *Gnomon* 65, 1993, 137-140.

²⁶Der politische Interpretationsansatz zu den *Metamorphosen* beruht auf zwei Grundproblemen: erstens auf der unlösbaren Frage nach den Gründen für Ovids Relegation (hierzu jüngst **G.P. Goold**: *The Cause of Ovid's Exile*. ICS 8, 1983, 94-107; zu den zahlreichen weiteren Hypothesen dazu vgl. **John C. Thibault**: *The Mystery of Ovid's Exile*. Berkeley/ Los Angeles 1964; dort, S.125-129, ein über 100 Autoren umfassendes Verzeichnis der wichtigsten zwischen 1437 und 1963 vorgetragenen Hypothesen; und neuerdings die Übersicht bei **Christine Korten**: *Ovid, Augustus und der Kult der Vestalinnen. Eine religionsgeschichtliche These zur Verbannung Ovids*. Frankfurt a.M. 1992 (= Studien zu klass. Philologie Bd. 72), S.11 ff., und die Rezension dieser Arbeit von **Franz Bömer**, *Gymnasium* 101, 1994, 71-74), zweitens auf dem vor allem von **Ronald Syme** in seinem Buch "The Roman Revolution", Oxford 1939, geprägten Principatsbegriff. **Syme** hatte die von Augustus aufgerichtete und repräsentierte Staatsform in die Nähe der totalitären Regimes seiner Zeit gerückt und vor diesem Hintergrund auch die Situation der Literatur unter dem Principat beleuchtet. Er spricht von "the sad fate of literature under the Empire", sieht die Autoren eingebunden in die Ideologie des Herrschers und beauftragt mit der geistigen Formung der Beherrschten im Sinne des Regimes (S.459 ff.). Hier und in seinem späteren Werk "History in Ovid" sieht **Syme** Ovid in Opposition zum Herrscher und der von ihm vertretenen Ideologie, allerdings noch ohne die *Metamorphosen* zum eigentlichen Anlaß der *relegatio* zu machen (vgl. dazu **H. Galsterer**: *A Man, a Book, and a Method: Sir Ronald Syme's Roman Revolution After Fifty Years*. In: Raaflaub/ Toher, *Between Republic and Empire*, 1-20; **Galsterer** weist mit Recht auf den "Parabel-Charakter" von **Symes** Buch in seiner Zeit hin (S.2 f.). Zur für diese Zeit außerordentlich drängenden Frage nach einer Vergleichbarkeit antiker Staatssysteme mit den totalitären Regimen des europäischen Kontinents **Kurt von Fritz**: *Totalitarismus und Demokratie im Alten Griechenland und Rom*. A & A 3, 1948, 47-74; dort, S.64 f., eine von **Syme** erheblich abweichende Bewertung des augusteischen Principates. Noch immer grundlegend für eine kritische Auseinandersetzung mit **Symes** Buch ist die Rezension von **Arnaldo Momigliano** in: *JRS* 30, 1940, 75-80; neuerdings **Karl Christ**: *Neue Profile der Alten Geschichte*. Darmstadt 1990, S.193-205, dort auch weiteres Material; eine kritische Auseinandersetzung mit der Auffassung von **Syme** zur Situation der Literatur unter Augustus bei **G. Williams**: *Did Maecenas "Fall from Favour"?* *Augustan Literary Patronage*. In: Raaflaub/ Toher, *Between Republic and Empire*, 258-275,

bes. S.264 f., und **Raaflaub/ Samons**, *Opposition*, S.447-454. Eine sehr frühe, in der Folgezeit allerdings unbeachtet gebliebene Verknüpfung von Exil und Oppositionshaltung Ovids in den *Metamorphosen* bei **Georg Schoemann**: Eine Muthmassung über den wahren Grund von Ovids relegation. *Philologus* 41, 1882, 171-175).

Einen Höhepunkt erlebte die politische *Metamorphosen*-Deutung mit **Sven Lundström**: *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*. Uppsala 1980; ihm gingen kleinere Arbeiten voraus, zu nennen sind **Carroll Moulton**: *Ovid as Anti-Augustan*. *Met.* 15, 843-79. *CW* 67, 1973, 4-7; **Robert Coleman**: *Structure and Intention in Ovid's Metamorphoses*. *CQ* 21, 1971, 461-477; **Leo C. Curran**: *Transformation and Anti-Augustanism in Ovid's Metamorphoses*. *Arethusa* 5, 1972, 71-91; **A.W.J. Holleman**: *Ovidii Metamorphoseon liber XV 622-870 (carmen et error ?)*. *Latomus* 28, 1969, 42-60, und **ders.**: *Ovid and Politics*. *Historia* 20, 1971, 458-466; und **Dietram Müller**: *Ovid, Iuppiter und Augustus. Gedanken zur Götterversammlung im ersten Buch der Metamorphosen*. *Philologus* 131, 1987, 270-288; anzuführen ist schließlich auch die schon genannte Dissertation von **Margit Petersmann** (vgl. oben Anm.16). Die Arbeit von **Lundström** erscheint aufgrund desselben methodischen Versäumnisses problematisch wie die Dissertation von **Schmitzer**: Auch er findet, ausgehend von der Frage, ob die *Metamorphosen* von einer Gesinnung zeugten, die der Kaiser nicht habe billigen können, und ob das Werk vielleicht sogar verhüllte Hiebe enthalte (vgl. S.9 f.), in einer Fülle von Einzelstellen reiche Belege für seine These, Ovid wende sich gegen die restriktive, zugleich verlogene Sexualmoral, gegen die Restauration alter, obsoleter Staatskulte, gegen die herrschende Glorifizierung von Kriegshelden und mythischen Königen und die um Aeneas und Actium gesponnene Principatsideologie; Ovid steht, folgt man **Lundström**, in grundsätzlicher Opposition zum Herrscher und seinem Staat. Die *relegatio* wird ihm so zum "tragischen Ergebnis eines Konfliktes zwischen Staat und Individuum, zwischen Solidarität und Freiheit" (S.107). Der Untersuchung zugrunde liegt jedoch wie schon bei **Syme** ein höchst problematisches Verständnis des augusteischen Principates, der auch bei **Lundström** faschistoide Züge trägt.

Behutsamer als **Lundström** geht **G. Karl Galinsky**: *The Cypus Episode in Ovid's Metamorphoses* (15.565-621). *TAPhA* 98, 1967, 181-191, vor; er weist nämlich einerseits einen ovidischen "anti-Augustanism" im strikt politischen Sinne zurück ("Ovids anti-Augustanism is only latent. Furthermore, it would be wrong to consider this Ovidian penchant, which seems to be called anti-Augustan only for lack of a better term, in a narrowly political sense. It would amount to attributing to Ovid a sense of political involvement which was alien to him, ...", S.182), entdeckt aber andererseits eine Fülle von "Augustan allusions in the Cypus story" (S.187), die Schlüsselpunkte der augusteischen Herrschaftsideologie betreffen und sie parodieren. Insofern berühren sich die Arbeiten von **Galinsky** und von **Douglas Little**: *The Non-Augustanism of Ovid's Metamorphoses*. *Mnemosyne* 25, 1972, 389-401; denn beide beobachten eher eine Haltung des Desinteresses gegenüber politischen Fragestellungen und daher eine Zurückhaltung Ovids, sich in eindeutig pro-augusteischem Sinne zu äußern (vgl. **Little**, aaO., S.400: "... if Ovid, in writing it, intended to produce a poem which was not a mere collection of epyllia, but a coherent unity developing a single theme, that theme was not Augustanism, nor was the unity of the *Metamorphoses* underlined and reinforced by the consistent elaboration of a subsidiary Augustan theme. ... If the *Metamorphoses* as a poem is non-Augustan, it is because Ovid as a man was indifferent to Augustus."). Schließlich macht die Problematik der politischen *Metamorphosen*-Deutung der jüngst erschienene Aufsatz von **Fergus Millar**: *Ovid and the Domus Augusta: Rome Seen from Tomoi*. *JRS* 83, 1993, 1-17, deutlich, dessen Untersuchungsziel gerade der Aufweis von Ovids Loyalität gegen den Princeps ist; damit stehen - zum Teil mit den gleichen Argumenten aus dem Text - anti-augusteische, politisch indifferente und pro-augusteische Auffassung einander gegenüber, ohne daß ein Ausweg aus dem Dilemma sichtbar wäre.

Neuerdings setzt sich mit dem ganzen Problemkomplex politischer *Metamorphosen*-Deutung auch **Bretzighheimer**, *Jupiter Tonans, passim*, auseinander; bei ihr findet sich eine treffende Kritik am Begriff des "Anti-Augusteischen": "Dabei ist der Begriff anti-augusteisch vage, wird letztlich von den Interpreten als Etikett für alle Eigentümlichkeiten benutzt, die mit ihren individuellen Vorstellungen vom Geist der augusteischen Zeit, vom Gehalt und Stil augusteischer Dichtung, von der Würde des Epos nicht übereinstimmen. Geltend gemacht werden dem Idealbild widersprechende Themen und Tendenzen oder Töne (Polemische, Satirische, Parodistische, Humorvolle), in den Blick gerückt bestimmte Werkteile, ..." (S.19 f.); vgl. auch in diesem Sinne die Untersuchung von **Charles Robert**

dabei die zutreffende, auch bei **Lausberg** vorgetragene Einsicht, der antike Leser sei "ganz im Gegensatz zum modernen sehr wohl darauf vorbereitet..., einen Text συμβολικῶς zu verstehen, d.h. ihm Informationen auf mehreren Ebenen zu entnehmen."²⁷, mit einem Wort Ciceros an Atticus, in dem dieser sein "verborgenes Sprechen" mit der Gefährdung seines Lebens begründet²⁸, eine Situation, die **Schmitzer** auch für Ovid gegeben sieht. An diesem Punkt aber ist ein entscheidendes interpretatorische Versäumnis seiner außerordentlich material- und detailreichen Untersuchung zu konstatieren. Denn **Schmitzer** erliegt einem hermeneutischen Zirkel, indem er seine Grundthese einer persönlichen Gefährdung Ovids aufgrund einer oppositionellen Haltung gegenüber dem Principat in den *Metamorphosen*, ohne sie grundsätzlich zu überprüfen, durch Belege oppositioneller Haltung stützt, die er überhaupt erst auf der Grundlage seiner Ausgangsvermutung herausgearbeitet hat²⁹. Darüber hinaus führt ihn seine Interpretation der Cadmus- und der Pentheus-Sagen zum Eingeständnis einer durchaus positiven Einschätzung des Princeps durch Ovid, ein Befund, den er durch die Annahme dreier zeitlicher Schichten zu entkräften sucht³⁰, die der Dichter dann entweder nicht mehr bemerkt hätte oder aber nicht mehr hätte verknüpfen können.

Auf der Grundlage der bisherigen Forschung wird jeder neuerliche Versuch einer poetologischen Annäherung an die *Metamorphosen* unter den folgenden

Phillips: Rethinking Augustan Poetry. *Latomus* 42, 1983, 780-818, der feststellt (S. 783): "Augustanism represents a modern construct and ..., consequently, it is illegitimate to imprison the ancients in such a straitjacket."

²⁷**Schmitzer**, *Zeitgeschichte*, S.22.

²⁸"*itaque posthac, si erunt mihi plura ad te scribenda, ἀλληγορίαις, obscurabo.*" (Cic.ad Att. 2,20,3, bei **Schmitzer**, aaO., S.314).

²⁹Vgl. die Rezension von **Gerlinde Bretzighheimer**, *Gymnasium* 99, 1992, 165-168, dort, S.165: "die von einer Prämisse abgeleiteten Deutungen gelten als Verifikation der Prämisse"; hier auch weitere Bemerkungen zu Details der **Schmitzer**'schen Interpretation. Auf den methodischen Zirkel, der der Interpretation von **Schmitzer** und seinen Vorgängern zugrunde liegt, weist auch **Bartenbach**, *Motiv- und Erzählstruktur*, S.14, hin: "Die Frage nach der politischen Meinung Ovids impliziert bereits, daß Ovid eine politische Meinung hat und vermag so auch das Ergebnis mitzuprägen."; bei **Müller**, *Ovid, Iuppiter und Augustus*, S.284, der im Sinne von **Schmitzer** argumentiert, findet sich dieser hermeneutische Zirkel geradezu zum Prinzip erhoben: "Augustus erging es vermutlich ähnlich wie dem heutigen Leser: hat man erst einmal den Verdacht geschöpft, daß Anspielungen vorliegen, dann kann man kaum noch zu einer unverfänglichen Auffassung zurückkehren." Schließlich finden sich erhebliche Einwände gegen die Thesen von **Schmitzer** auch in der Rezension **D.E. Hills**: *Political Allusion in Ovid ? CR* 42, 1992, 303-304.

³⁰**Schmitzer**, *Zeitgeschichte*, S.304 ff. mit der Zusammenfassung der Ergebnisse.

Voraussetzungen zu geschehen haben:

- 1.) Der von **Lausberg** erbrachte und durch Forschungen zur *Aeneis* Vergils³¹ erhärtete Befund, Ovid habe eine allegorische Interpretation seiner *Metamorphosen* voraussetzen können, muß in die Überlegungen einbezogen werden.
- 2.) Ein erneuter poetologischer Interpretationsversuch muß alle diejenigen Erzählungen und Einzelstellen berücksichtigen, in denen Künstler, seien es bildende Künstler, seien es Sänger, eine Rolle spielen oder in denen das Anfertigen eines Kunstwerkes oder ein Kunstwerk welcher Art auch immer thematisiert sind.
- 3.) Das sich hieraus ergebende Resultat muß vor dem Hintergrund des ovidischen Götterbildes und seiner Sicht der kosmischen Ordnung betrachtet werden; dazu muß die bisherige Forschung zur ovidischen Weltanschauung auf der Basis des Textes einer kritischen Revision unterzogen werden³².
- 4.) Erst mit dieser Voraussetzung, nämlich der Antwort auf die Frage, welche Rolle der Künstler innerhalb der Weltordnung einzunehmen vermag und welche sich ihm verschließt, kann der Versuch gemacht werden, Klarheit über die dichterische Intention der *Metamorphosen* zu gewinnen.

³¹Vgl. besonders die Arbeiten von **Antonie Wlosok**: *Et poeticae figmentum et philosophiae veritatem*. Bemerkungen zum 6. Aeneisbuch, insbesondere zur Funktion der Rede des Anchises (724 ff.). *Listy Filologicke* 106, 1983, 13-19 (jetzt auch in: dies.: *Res humanae - res divinae*. Kleine Schriften. Heidelberg 1990, 384-391); und dies.: *Gemina doctrina ? Über Berechtigung und Voraussetzungen allegorischer Aeneisinterpretation*. In: *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte* II. Urbino 1987, 517-527 (jetzt auch in: dies.: *Res humanae - res divinae*. Kleine Schriften. Heidelberg 1990, 392-402); sowie den Überblick bei **Thornton**, *Living Universe*, S.15-18.

³²Erste Anhaltspunkte hierfür, wenn auch zunächst nur beschränkt auf die *Fasti* Ovids, liefert die Untersuchung von **Danielle Porte**: *L'Étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*. Paris 1985, dort vor allem die Abschnitte "La Religion" (S.265-298) und "La Physique" (S.329-356); vgl. auch die Rezension des Buches von **Rudolf Kettmann**, *Gnomon* 64, 1992, 588-592. **Porte** gelingt dabei die überzeugende Einordnung Ovids in den zeitgenössischen Kontext eklektischer Philosophie.

2. Einzelinterpretationen

Im folgenden werden an vier ausgewählten Texten Einzelinterpretationen durchgeführt, die sich ganz auf den unmittelbaren Kontext beschränken und, sofern dies nicht zwingend geboten ist, nicht auf die Stellung der jeweiligen Passage im Buch- oder Werkganzen eingehen; zwar werden dadurch für die Gesamtkonzeption der *Metamorphosen* wesentliche motivische Bezüge außer Acht gelassen, aber zugleich eine gewisse interpretatorische Konzentration erreicht. Die hierfür ausgewählten Texte stehen repräsentativ für ganze Gruppen von Erzählungen innerhalb der *Metamorphosen*. Das Ziel dieser Analysen ist, die Fragestellung, die zunächst aus dem groben Vergleich des Werks mit Vergils 6.*Eclogie* gewonnen war, zu präzisieren und in ihren einzelnen Aspekten genauer ins Auge zu fassen. Daraus ergeben sich erste Leitlinien zu einer Gesamtinterpretation der *Metamorphosen* unter poetologischem Aspekt.

2.1. Prooemium und Sphragis: Explizite Poetologie (1,1-4, und 15,871-879)

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

[In neue Gestalten verwandelte Wesen drängt mein Geist
mich zu besingen: Götter, unterstützt mein Beginnen (denn
Ihr habt ja auch jenes verwandelt) und führt vom ersten
Anbeginn der Welt bis auf meine Zeit ein ununterbrochenes Lied.]

Ovid äußert sich in den *Metamorphosen* nur sehr selten zu Ziel und Absicht seines Werks; vor allem nutzt er die klassischen Stellen für derlei grundsätzliche Äußerungen, nämlich Beginn und Abschluß des Gedichtes, Prooemium und Sphragis¹. Doch auch in diesen Texten begegnet der Interpret keineswegs ausführlichen

¹Hinzuzuzählen hat man den, wenn auch nur knappen, Musenanruf zu Beginn der Aesculapius-Erzählung im 15. Buch (vv. 622-625). Daher ist auch die Behauptung von **Eller**, Metamorphose bei Ovid und Nonnos, S. 89, unzutreffend, daß "in keiner Passage ihres Gedichtes ... die Autoren (sc.: Ovid und Nonnos) programmatische Äußerungen gemacht (hätten), aus denen wir die Absicht ihrer Dichtung entnehmen könnten", es sei denn, **Eller** erwartete von einem Dichter die Angabe, sein Werk sei mit dieser oder jener Zielsetzung geschrieben.

Darlegungen, sondern kurzen, aufs Äußerste komprimierten Partien. Dabei sind die Gewichte zwischen ihnen klar verteilt: Zentrale Themen der Sphragis sind das nunmehr abgeschlossene Werk und der Dichter in der Gewißheit kommenden Nachruhms, es geht also hier vor allem um das Selbstverständnis des Dichters. Im Mittelpunkt des Prooemiums dagegen stehen das Werk, sein Thema, seine Struktur, schließlich auch die Götter, deren Gunst erbeten wird, also sein Ziel und seine Absicht.

In bester Prooemien-Tradition eröffnet Ovid sein Epos mit der Themenangabe: "*In nova fert animus mutatas dicere formas/ corpora*"². Damit ist auch eindeutig, worum es im Folgenden geht: um Verwandlungen von einer Gestalt in eine andere. Der Dichter brilliert schon hier in formaler Hinsicht: Das weite Enjambement von "*in nova ... corpora*" umfaßt die übrigen Satzglieder, die Schlüsselwörter sitzen an hervorragenden Stellen des Verses, "*in nova*" am Beginn, "*mutatas*" nach der Hauptzäsur, "*formas*" am Versschluß, "*corpora*" wieder am Versbeginn. Die Spitzenstellung von "*nova*" nicht nur am Vers-, sondern am Werkanfang ist jedoch mit dieser Deutung keineswegs erschöpft. Gerade der Vergleich mit dem programmatischen "*μητιν*" Homers offenbart den gewaltigen dichterischen Anspruch Ovids. Wie Homer den Zorn besingen will, so erhebt Ovid den Anspruch, Neues, Ungesagtes zu singen. Natürlich ist "*nova*" syntaktisch auf "*corpora*" zu beziehen, der Doppelsinn ist aber absichtsvoll vom Dichter herbeigeführt, der so schon hier seinen Willen zu erkennen gibt, über seine Vorgänger hinauszugehen³. Außerdem verwendet Ovid im ersten Satz gleich zwei eher ungewöhnliche Junktoren, die einer näheren Untersuchung bedürfen.

Die Forschung hat ganz richtig gesehen, daß *in nova corpora formam mutare* nichts anderes ist als die ausführliche Umschreibung des Begriffs *metamorphosis* oder *transformatio* als rein lateinischem Äquivalent. Durch diese Reduktion auf

²Vv.1 f.; vgl. aus epischen Prooemien das berühmte *Μητιν* aus Homers *Ilias* (1,1), das *Argonautica*-Prooemium des Apollonios Rhodios (1,1-4), Lukrez' *de rerum natura*, das in der ersten Zeile den Schlüsselbegriff aller folgenden Darlegungen führt (*hominum divomque voluptas*), schließlich auch Vergils *Aeneis* 1,1, sowie die Erzähleinsätze in Moschos' *Europa* und Catulls c.64 ("*Peliaco*", v.1).

³Vgl. im selben Sinne **Buchheit**, *Mythos und Geschichte*, S.83 f. Mit weiteren ausführlichen Begründungen diese These auch bei **Mensching**, *Carmen perpetuum novum*, passim, sowie bei **Kenney**, *Ovidius prooemians*, S.46 f.

einen Begriff übersieht man jedoch leicht eine Differenzierung, die hilfreich dafür ist zu verstehen, was sich hinter einer Metamorphose im Sinne Ovids verbirgt⁴. Ovid hat für seine Themenangabe die Begriffe *corpora* und *formae* gewählt. Dies lag keineswegs durch metrische Zwänge oder das Gesetz poetischer Variation nahe, sondern aufgrund der beiden Begriffen eigenen, sehr differenzierten Bedeutung. Mit *corpus* wird der rein materielle Bereich einer Sache bezeichnet, oder, wie der Platon-Kommentator Chalcidius definiert: "*perfecta porro corpora sunt solida quae ex tribus constant, longitudine latitudine crassitudine.*"⁵. *forma* hingegen ist "the visible form, appearance, ..." "... as characteristic of a particular person ...", oder: "shape of a thing as essential to the performance of its functions."⁶. Beschreibt man auf der Grundlage dieser Definitionen, was in einer Metamorphose geschieht, so ergibt sich Folgendes: Ein individuelles Wesen mit der ihm eigenen *forma* erhält durch die Verwandlung ein neues *corpus*, wird also in seiner physischen Präsenz, hinsichtlich seiner nach außen hin sichtbaren materiellen Erscheinung verwandelt, ohne daß dabei seine psychische Existenz, seine individuelle seelische Verfaßtheit betroffen würde⁷.

Vorgänge dieser Art darzustellen, "treibt den Dichter der Sinn": Auch hier sollte man auf die genaue Formulierung achten und nicht einfach in *animus fert dicere* eine Umschreibung für *volo dicere* oder Ähnliches vermuten⁸. "*animus fert*" ist die zweite ungewöhnliche Wortverbindung, die einige Aufmerksamkeit beansprucht; sie ist in der Verbindung mit einem Infinitiv in der Prosa keineswegs häufig, in der Poesie vor Ovid gar nur bei Horaz nachgewiesen⁹. Ovid vermeidet es dadurch ausdrücklich, seine Dichtung ganz auf sich selbst zurückzuführen und spricht von

⁴Zudem läßt die Gleichsetzung mit '*metamorphosis*' allzu leicht übersehen, daß hier die erste der beiden ungewöhnlichen Junktoren vorliegt. Die Fügung *formam mutare* ist erstmals bei Ovid nachzuweisen, findet sich dann aber bei Späteren. Belege bei **Bömer**, Metamorphosen Buch I-III, S.12 zur Stelle.

⁵Chalc. comm. 8; vgl. auch die Definitionen in **OLD.**, S.448 s.v. '*corpus*': "the body as distinct from, or as the abode of, the life or soul" und "the body as representing the mere physical presence of a person."

⁶**OLD.**, S.722. s.v. '*forma*'.

⁷Zum Metamorphosen-Begriff vgl. ausführlich unten S.250-262.

⁸**Fink** (Übers.), S.5, übersetzt: "In neue Gestalten verwandelte Wesen will ich besingen."

⁹Hor. epist.1,14,8 f. Weitere Belege bei **Bömer**, Metamorphosen Buch I-III, S.12 zur Stelle.

sich nicht als autonomem dichtenden Subjekt. Recht erhellend ist hierfür der von **Rieks** angestellte Vergleich der Eingangverse von Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*¹⁰. Vergil eröffnet sein Epos ungleich selbstbewußter mit einer verbalen Ich-Aussage (*cano*), nach ausführlichen Themenangaben folgt erst recht spät der Musenanruf¹¹. Ovids Selbstaussage ist dagegen verhaltener, seine Rückbindung an die Götter erfolgt deutlich früher: "Vergils klassisch einfache Opposition von Ich und Muse hat Ovid zur komplexen Polarität von menschlichem Schöpfergeist und umgreifendem göttlichen Walten umgeformt."¹² Die Formulierung *animus fert dicere* ist zwar im Anspruch des Dichters, gewissermaßen aus eigener Kraft zu singen, bescheidener, gehört aber hohem epischen Stil an, und durch sie reiht sich Ovid unter die epischen Sänger ein. **Von Albrecht** hat in einer subtilen Untersuchung gezeigt, wie eng sich der Dichter an den größten aller Epiker, den Gattungsarchetypen Homer, anlehnt¹³. Es gelingt überzeugend der Nachweis, daß "*animus fert*" die exakte Übersetzung jenes homerischen "ὄπη οἱ νόος ὄρνυται" aus Odyssee 1,347 ist. Damit reiht sich der Dichter programmatisch in homerisch-epische Tradition ein und grenzt sich gegen kallimacheisches Dichten ab, wie er das nur drei Verse später noch einmal durch "*carmen perpetuum*" tut. Damit entbehrt auch **Fleischers** Behauptung, mit "*fert animus*" komme zum Ausdruck, "daß ein Beilieben, ein Wunsch, der Anlaß ist zum Beginnen des großen Werkes"¹⁴, der Grundlage. Es liegt keine subjektive Formulierung vor, die in spannungsreicher Beziehung stünde zum Objektivitätsanspruch des Epos, sondern im Gegenteil vielmehr ein absichtsvolles Zurückdrängen jeder subjektiven Konnotation durch den Rückgriff auf eine traditionelle epische Formel und die Anrufung göttlicher Instanzen. Von noch

¹⁰**Rieks**, Aufbau, S.95 f.

¹¹Themenangaben vv.1-7, Musenanruf v.8.

¹²**Rieks**, Aufbau, S.96. Anders **Buchheit**, Mythos und Geschichte, S.83.

¹³**Von Albrecht**, Metamorphosenprooem, S.269-275. Gegen diese Deutung der Passage hat neuerdings **Farouk Grewing**: Einige Bemerkungen zum Prooemium der 'Metamorphosen' Ovids. Hermes 121, 1993, 246-252, bes. S.248, Einwände erhoben; seine Bemühung, Ovid als in kallimacheischer Tradition stehend zu erweisen, deckt sich mit der hier vorgelegten Deutung jedoch insofern, als Ovid homerisch-epische Elemente mit der kallimacheischen Dichtungsauffassung zu verbinden sucht.

¹⁴**Fleischer**, Zweitausendjahrfeier, S.32; später paraphrasiert er '*fert animus*' mit "ich habe Lust" (aaO., S.33).

größerem poetologischen Gewicht ist *dicere*, das in der Forschung als im Vergleich zum vergilischen *canere* wenig anspruchsvoll genannt wird¹⁵, ein Befund, den semantische Überlegungen nicht bestätigen. Denn während vor allem nachklassische und spätlateinische Autoren *loqui* anstelle von *canere* einsetzen¹⁶, finden sich in neoterischer und frühaugusteischer Dichtung zahlreiche Belege für *dicere* in diesem Sinne¹⁷: *dicere* ist "Terminus des feierlichen rituellen Vortrags und des Ruhmens der Gottheit"¹⁸, in ihm ist "der Anspruch, *vates* zu sein, enthalten"¹⁹. Und eben hierzu fügt sich die Wahl des unpersönlichen Ausdrucks: Der Dichter ist Mund der Götter, er verkündet göttlichen Willen, daher kann auch seine Dichtung nicht autonom sein: "Ovids Dichterreligiosität, die den Gott nicht mehr außen, sondern im eigenen Innern erlebt, spricht sich nicht in moderner Unverbindlichkeit, sondern nach epischem Handwerksbrauch in homerischer Sprache aus."²⁰

¹⁵In diesem Sinne **Fleischer**, Zweitausendjahrfeier, S.32 f.

¹⁶Vgl. Lygd.4,41, und Buc.Eins.1,23; später vor allem Nemes.ecl. 2,83; Ennod.c.1,8,35; 2,90,2 f.; ein vorklassischer Beleg für diesen Sprachgebrauch bei Lucr. rer.nat.4,981.

¹⁷Vgl. Cat.61,39; 62,4.18; Verg.ecl.3,55.59; 4.54; 6,5; Hor.c.3,4,1; 4,12,9; carm. saec.8.76. Weitere Belege bei **Bögel**, ThLL. 5.1, 1909-1934, Sp.977 f. s.v. *dicere*; eine ausführliche Diskussion der Frage in deutlicher Absetzung von **Fleischer** bei **von Albrecht**, Metamorphosenprooem, S.269-272.

¹⁸**Von Albrecht**, aaO., S.270.

¹⁹**Von Albrecht**, aaO., S.272.

²⁰**Von Albrecht**, aaO., S.277 f. Diese in *dicere* deutlich werdende *vates*-Konzeption (zur *vates*-Konzeption vgl. ausführlich unten S.290-295) ist zugleich das entscheidende Argument gegen **R. O.A.M. Lyne**: Ovid's Metamorphoses, Callimachus, and l'art pour l'art. MD 12, 1984, 9-34, und die dort vorgetragene Analyse von Ovids poetologischem Konzept. **Lyne** nämlich zieht (bes. S.20 ff. und S.28-34) eine große Verbindungslinie von Kallimachos über Ovid hin zu Baudelaire und Wilde, indem er in allen die Vorstellung von "l'art pour l'art" wirksam sieht. Abgesehen von den modernen Autoren, deren Diskussion hier zu weit führen würde, geht seine Auffassung letztlich auf die von **Bruno Snell** in seinem wirkungsreichen Aufsatz "Über das Spielerische bei Kallimachos", (in: ders., Die Entdeckung des Geistes bei den Griechen. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. Göttingen 1975, 244-256), begründete Forschungsposition zurück. Die Kallimachos-Interpretation von **Snell** bedarf jedoch im Lichte der schon zuvor von **Heinrich Staehelin**: Die Religion des Kallimachos. Diss. Zürich 1934, vorgetragenen Deutung einer grundlegenden Revision. Daher sind auch die von **Lyne** vorgetragenen Thesen zu Kallimachos korrekturbedürftig, in keinem Falle aber lassen sie sich in Bezug auf Ovid halten. **Lyne** nämlich schreibt: "... in the *Metamorphoses*, Ovid is guided by the principles of *l'art pour l'art*" (aaO., S.27), zu denen er zuvor mit Blick auf Kallimachos ausgeführt hatte: "The final test of excellence in poetry, says Callimachus, must be not moral worth (the unspoken alternative), but 'art', τέχνη. Callimachus is preaching an amoral poetic, *aesthetic* rather than hedonistic; and in fact his theoretical insistence upon formal perfection, an insistence which assumes such perfection will be pleasurable and by implication derides any edifying function for poetry, brings to mind the principles of *l'art pour l'art*." (aaO., S.19 f.). Diese amoralische Dichtungskonzeption läßt sich vor dem Hintergrund der *vates*-Konzeption nicht aufrecht erhalten. Denn der Dichter, der sich selbst als göttlich inspiriert versteht und den Anspruch erhebt, göttlichen Willen und göttliche Wahrheit zu verkünden, muß stets von einer religiösen Grundhaltung

Ovid selbst hat die Formel "*animus fert*" noch einmal verwendet, und zwar in einem kleinen Binnenprooemium der *Ars amatoria*²¹. Auch hier gibt er sich von göttlicher Inspiration gelenkt: Es ist die Muse, die ihn in seinem Dichten leitet und zügelt²².

Während Ovid also in der *Ars amatoria* eine bestimmte göttliche Instanz anspricht (*Musa*), sind es im *Metamorphosen*-Prooemium die Götter insgesamt: "*di*". Das ist - wie **Bömer** zutreffend bemerkt - eher ungewöhnlich²³, liegt aber in der Konsequenz des Themas. Ovid selbst macht deutlich, warum er nicht allein die musischen Götter als zuständig für sein Werk betrachtet: Alle Götter haben auf sein Werk gewirkt, nicht nur die musischen. Darin liegt zugleich die Verpflichtung für sie, dem Künster des eigenen Werkes gewogen zu sein²⁴. Diese Verpflichtung wird

getragen sein; dies schließt amoralisches Dichten aus. Zudem läßt sich gerade an den Erzählungen um Frevler und Gottesverächter zeigen, wie sehr Ovid moralische Maßstäbe zur Geltung kommen läßt.

²¹"*fert animus consistere: supprime habenas./Musa, nec admissis excutiare rotis.*" (ars 3,467 f.). In anderem Kontext stehen zwei weitere Parallelen aus Ovids Gesamtwerk, nämlich her. 13,85, und met.1,775.

²²Terminologisch unsicher ist die von **Petersmann**, Apotheosen, S.194 f., vorgelegte Deutung des Prooemiums im Rahmen ihrer Interpretation der Sphragis (dazu unten S.44 mit Anm.60). **Petersmann** schreibt: "Kraft der ihm innewohnenden Gottheit, von welcher er mehrfach spricht, und welche mit seinem Künstlertum, seinem "*ingenium*" gleichzusetzen ist, gelang Ovid die Wiederbelebung der Sagenstoffe..."; sie versteht wenig später *animus* als "Synonym" für *ingenium*.

Dabei erscheint zunächst die Gleichsetzung von *ingenium* und *animus* problematisch. Während nämlich in *ingenium* in der Tat der göttliche Funke gesehen werden kann, der in der Dichtung wirkt und dessen notwendige Ergänzung die *ars* ist, wird *animus* als der neutralere, umfassendere Oberbegriff verwendet. Ferner spricht Ovid keineswegs mehrfach von einer ihm innewohnenden Gottheit, und **Petersmann** ist auch nicht imstande, hierfür einen Beleg aus den *Metamorphosen* beizubringen. Schließlich bedeutet die Gleichsetzung der "innewohnenden Gottheit" mit dem *ingenium* eine unzulässige Reduktion des Göttlichen: Das dichterische *ingenium* ist der Ausfluß des Göttlichen, der im Dichter wirkt, darf ihm jedoch nicht gleichgesetzt werden.

²³**Bömer**, *Metamorphosen* Buch I-III, S.12 zur Stelle.

²⁴Der Interpretation liegt die Lesart "*In nova fert animus mutatas dicere formas/ corpora. di, coeptis - nam vos mutastis et illa -/ adspirate meis ...*" für vv.1 ff. zugrunde. Diese Textrekonstruktion bedarf der Begründung, da v.2 in zwei Punkten umstritten ist, nämlich hinsichtlich des exakten Wortlautes am Versende und damit auch hinsichtlich des Endes der Parenthese. In der Debatte wurden bisher folgende Positionen bezogen:

1.) **Rudolf Merkel** änderte in seiner *Metamorphosen*-Ausgabe (1875) das in den meisten Mss. bezeugte *et illas in et illac* und läßt damit die Parenthese hinter *mutastis* enden: Das Pronomen *illas* sage nichts, "namque viae quaedam faciendae imago observatur, longae per tot aetates, tortuosae et confragosae propter argumenti varietatem et novitatem, inter Romanos certe, ut alias gloriari solitus. in ea via velut per stationes suis vicibus dei duces et comites expetuntur, qui aut aliqui rebus intersunt, aut suasmets ipsi formas mutant." (S.2). Die von **Fleischer**, Zweitausendjahrfeier, S.54 f., als Vorzug dieser Lesart gepriesene Deutung des Textes, nämlich auf den göttlichen Beistand beim Verfassen früherer Werke hinzuweisen, hat **Merkel** selbst offenbar nicht gesehen; darüber hinaus macht

illac in der Bedeutung "auf diesem Wege" Schwierigkeiten, da es singular wäre für Ovid, der es sonst im Sinne einer ablativischen Ortsangabe kennt.

2.) **J.J.Hartmann** ersetzte in seiner Ausgabe (1893) *et illas* durch *et ausis* und ließ die Parenthese ebenfalls hinter *mutastis* enden: Damit sei die Schwierigkeit des nachgestellten *et* und des angeblich schwachen Pronomens gelöst. Paläographisch ist jedoch eine Verschreibung von *ausis* in *illas* wenig plausibel, zudem wäre *ausis* nicht mehr als eine schwache Doublette zu *coeptis*.

3.) **Ulrich Fleischer**, Zweitausendjahrfeier, S.52-56, tritt für die Lesart *et illis* außerhalb der Parenthese ein; die Gründe, die er geltend macht, beziehen sich sowohl auf *et* wie auch auf das Pronomen: Die Lesart *illas* sei anstößig, weil *illas* hier ein unpassendes Demonstrativum sei, das im Sinne von *eas* gebraucht nur umgangssprachlich, etwa bei Cornelius Nepos, belegt sei; es sei so "in dem mit bewußter Kunst ... so knapp stilisierten Prooemium gleich am Ende des zweiten Verses ein inhaltschwaches Füllsel enthalten ..., das noch dazu mit dem Schlußwort des vorangehenden Verses reimt." (S.54). *et* in der Bedeutung von "und" sei fragwürdig, "weil von einem anderen Objekt der Verwandlung nicht die Rede" sei (S.53), ebenso die Verbindung von *et* im Sinne von "auch". Die Verschreibung von *illis* in *illas* sei aufgrund von *formas* im Vorvers plausibel, *illis* müsse im Sinne von "dieser so große, so besondere, so bedeutende" auf *coeptis* bezogen werden.

4.) Gegen die Konjekturen von **Fleischer** und für die in den meisten Mss. belegte Lesart *et illas* tritt **von Albrecht**, *Metamorphosenprooem*, S.275 ff., ein. Er weist nach, daß eine Parenthese in der überlieferten Form weitaus häufiger belegt ist als in der konjizierten Form, daß zudem eine Parenthese der konjizierten Form nie mit *nam* eingeleitet wird; außerdem sei eine Parenthese mit *nam* an dieser metrischen Stelle nie eher als mit dem Hexameterschluß zuende; *mutare* ohne Objekt wäre singular, der Rückbezug von *et illas* auf *formas* entspreche ovidischem Sprachgebrauch. Gerade aufgrund des Reimschemas von *in nova - corpora*, *coeptis - meis*, *formas - illas* seien auch formale Einwände ohne Gewicht. Schließlich sei eine "Verschreibung gleich in der zweiten Zeile eines der am meisten gelesenen und auswendig gekonnten Texte" eine "eher unwahrscheinliche(n) Annahme" (S.277).

5.) An der Lesart *et illas* hält schließlich auch **Mommsen**, *Philosophische Propädeutik*, S.28, fest; allerdings versteht er *et* nicht als ein verstärkendes "auch", sondern als "und". Er paraphrasiert: "denn ihr habt *euch und jene* verwandelt" und erläutert dies damit, daß diese Deutung eine "profunde Definition des Göttlichen" enthalte: "Dieses ist es, was über allen Verwandlungsvorgängen steht, als eine aktive Potenz, die sich auch die eigene Erscheinungsform jeweils selbst bestimmen kann." Diese Deutung hat auf den ersten Blick etwas Bestechendes. Gleichwohl geht durch die Auffassung von *vos* als Akkusativobjekt die Emphase der Parenthese verloren: Die für den Gebetsstil typische verstärkende Anrede durch Pronomen entfällt ebenso wie der durch *et* im Sinne von "auch" hervor gehobene, verpflichtende Hinweis auf schon geleistete Verwandlungen.

6.) Mit der hier vertretenen Lesart *et illa* wird der Teil der **von Albrecht'schen** Argumente berücksichtigt, der sich auf das Parenthesenende bezieht. Die Lesart *et illa* kann sich darüber hinaus auf die Ms. e² (Amplonianus Prior, saec. XII-XIII, corr.) stützen und ist damit nicht eine bloße Konjekturen, wie vielfach behauptet (vgl. **R.J. Tarrant**: *Editing Ovid's Metamorphoses: Problems and Possibilities*. CPh 77, 1982, 342-360, hier S. 350 f.; für die Lesart *et illa* treten vor allem ein **Georg Luck**: *Zum Prooemium von Ovids Metamorphosen*. *Hermes* 86, 1958, 499-500; **David Kovacs**: *Ovid, Metamorphoses 1.2*. CQ 37, 1987, 458-465; **Joel C. Relihan**: *Ovid Metamorphoses 1.1-4 and Fulgentius' Mitologiae*. *AJPh* 105, 1984, 87-90, der im Prolog von Fulgentius' *Mitologiae* eine poetische Auseinandersetzung mit dem *Metamorphosen*-Prooemium sieht und auf diese Weise die Lesart *et illa* stützt, sowie **Kenney**, *Ovidius prooemians, passim*). *et illa* trägt aber auch den Argumenten bei **Fleischer** und seinen Vorgängern Rechnung, die den Bezug von *et* auf *mutastis* für problematisch halten und mit einem gewissen Recht in *et illas* ein wenig pointiertes Versende sehen. Durch *et illa*, bezogen auf *coeptis*, erhält das Versende eine bedeutsame Pointe. Ovid greift so den geistreichen Gedanken aus Am.1,1 auf, wo er den Liebesgott einen Versfuß hatte stehlen und das elegische Distichon so konstituieren lassen. Nun nimmt er die Götter als Beistand für seine *coepta* in Anspruch, weil sie auch seine elegischen *coepta* in epische verwandelt haben. Daß es sich überhaupt im Gegensatz zu seiner früheren Dichtung jetzt um Dichtung im reinen Hexameter handelt, macht Ovid erst im allerletzten Augenblick klar, indem er die Parenthese nun als hexametrischen Halbvers die Stelle des pentametrischen Halbverses des elegischen Distichons einnehmen läßt: Der Dichter beruft sich also nicht nur auf den Beistand der Götter, weil sie die Ursache der im Folgenden geschilderten Verwandlungen darstellen (dies wäre die auf *formas* bezogene Lesart *et illas*), sondern auch, weil sie

deutlich in der Parenthese "*nam vos mutastis et illa*" mit dem starken begründenden "*nam*". Eine Struktur dieser Art ist nicht selten, vor allem in hymnischer Dichtung²⁵. Gewisse Mühe hat allerdings der Forschung jenes "*et*" bereitet, dessen Bezug problematisiert wurde²⁶, der nun aber als geklärt betrachtet werden muß. Eine Fehldeutung dieses "*et*" hat jedoch eine recht bemerkenswerte Interpretation des gesamten Gebets um Inspiration befördert. Denn **Cunningham** sieht, ohne daß recht klar würde, in welcher Weise, "*et*" auf das Gedicht selbst bezogen und folgert: "The change which poetic or divine inspiration is to bring about is simply the transformation of Ovid's poetic material into the poem itself."²⁷

Mit der Götteranrufung, der Bitte um göttliche Gunst und Inspiration, kehrt der Dichter zu seinem Werk zurück. Dabei wählt er, um zu bezeichnen, was die Götter an seinem Werk tun sollen, den Ausdruck "*adspirare*"; er bittet so um den göttlichen Anhauch, der den Dichter begabt und zu seinem Werk überhaupt erst befähigt. Einige Interpreten haben in diesem bei Ovid nur hier belegten Wort *adspirare* nautische Terminologie gesehen²⁸, ebenso auch in dem gleich darauf folgenden *deducere*. Hier jedoch ist deutlich auf kallimacheische Dichtungsterminologie Bezug genommen, denn im Sprachfeld des Spinnens und Webens kann *deducere* "fein ausspinnen, kunstvoll ausarbeiten" bedeuten; in diesem Sinne hatte auch Vergil in seiner 6.*Eclogie* den Begriff verwendet²⁹. Damit rückt der für kallimachei-

sein Dichten verwandelt haben. Schließlich ist auch in paläographischer Hinsicht diese Lesart plausibel, denn eine Verschreibung von *et illa* in *et illas* ist gerade unter dem Eindruck der übrigen von **von Albrecht** hervorgehobenen Binnenreime ohne weiteres denkbar.

²⁵Vgl. **Bömer**, Metamorphosen Buch I-III, S.13 zur Stelle, mit reichen Belegen.

²⁶Vor allem durch **Fleischer**, Zweitausendjahrfeier, S.51 ff.

²⁷**Maurice P. Cunningham**: "*Nam vos mutastis et illas*". CB 34, 1957, 19-22; das Zitat auf S.20.

²⁸So **Lee**, Metamorphoseon Liber I, S.69 zur Stelle: "metaphor from a favouring wind"; allerdings erkennt er durchaus auch "the idea of inspiration, the divine *adflatus*". Zuvor hatten schon **Haupt-Ehwald**, Metamorphosen, I, S.14 zur Stelle, davon gesprochen, der bildliche Ausdruck sei "vom günstigen Fahrwinde genommen".

²⁹"*deductum dicere carmen*", Verg. ecl.6,5; im selben Sinne bei Tib. 1,3,86. Eine nautische Metapher sehen **Lee**, Metamorphoseon Liber I, S.69 f. zur Stelle ("carries on the nautical metaphor, for *deducere* can mean 'bring a ship into a port'."), und vor allem **Latacz**, Ovids 'Metamorphosen', S.142 mit Anm.14; darüber hinaus zeigt ein Blick in das Prooemium der ovidischen *Fasti*, daß Schifffahrtsmetaphorik im Kontext des Dichtens geläufig ist (*excipe pacato, Caesar Germanice, voltu/hoc opus et timidae derige navis iter*, 1,4 f.). **Latacz** belegt seine Auffassung mit mehreren Argumenten, zunächst, indem er Verg. Georg. 1,40 zum Vergleich heranzieht. In der Tat liegt "*da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis*" die Vorstellung eines Weges zugrunde, doch selbst wenn

ches Dichten und für die ganze sich auf Kallimachos und sein Umfeld berufende Dichtung in Rom zentrale Gesichtspunkt der Feinheit und Ziseliertheit eines Gedichtes in den Mittelpunkt. Auch Ovid strebt wohlgeformte und dabei auch wohldurchdrungene Dichtung an. Einen Stoff fein auszuspinnen, ist nicht nur eine formale Anforderung, sondern auch eine intellektuelle. Das Werk muß in allen seinen Aspekten durchdacht sein, es soll in neuer, subtiler Weise ausgeführt sein, aus neuen, ungewöhnlichen Blickwinkeln traditionelle Motive beleuchten, es geht um - in kallimacheischer Terminologie - den ungegangenen Weg, die unausgeschöpfte Quelle³⁰.

Catull und die Neoteriker um ihn zogen hieraus den Schluß, Dichten sei nurmehr in der kleinen Form, dem Epigramm, der lyrischen Dichtung, bestenfalls dem Epyllion, möglich. Darin trafen sie sich mit ihrem großen alexandrinischen Vorbild, denn auch Kallimachos hatte als Antithese zu seiner Dichtung seinen Widersachern das Wort vom "ἐν διηνεκῆς ἄεισμα" (Aetia I, fr. 1,4 Pf.) in den Mund gelegt, als Defizit seiner Dichtung. Davon aber setzt sich Ovid mit seiner Formel vom "*carmen perpetuum*" ab, das eine exakte Übersetzung des kallimacheischen Terminus ist

Ovid "die zweigliedrige Bitte Vergils (da ... *cursum - adnue*) in ein Glied" zusammengezogen haben sollte, "indem er für das vergilische '*adnue*' ein '*adspirate*' setzt und '*coeptis*' als Objekt beläßt", so ist der Schluß keineswegs zwingend, er habe auch die "maritime Metapher" in das Verb verlegt. Desweiteren kritisiert **Latacz** zu Recht die von ihm referierte Interpretation **Kosters**, derzufolge *deducere* "aufteilend, reduzierend zum Liedgewebe verspinnen" bedeute; von "aufteilen, reduzieren" kann tatsächlich nicht die Rede sein. Doch ist er keineswegs im Recht, wenn er **Eisenhuts** Deutung von *deducere carmen* (**Werner Eisenhut**: *Deducere carmen*. Ein Beitrag zum Problem der literarischen Beziehungen zwischen Horaz und Propertius. In: Gerhard Radke (Hrsg.): *Gedenkschrift für Georg Rohde*. Tübingen 1961, S.91-104, bes. S.91-94) zu wenig pointiert nennt. Denn die **Eisenhut**'sche Deutung im Sinne von "fein ausspinnen" gewinnt den Bezug zum kallimacheischen Stilbegriff des λεπτόν, der für die in den *Metamorphosen* entwickelte Konzeption von Dichtung außerordentlich bedeutsam ist (vgl. dazu oben S.11 und S.37; im Sinne **Eisenhuts** schließlich auch die Miszelle von **C.D. Gilbert**: *Ovid, Met. 1.4*. CQ N.S.26, 1976, 111 f.). Problematisch ist hier die Deutung von **Kovacs**, *Ovid, Metamorphoses 1.2*, S.461 f., da er einen unnötigen Gegensatz von *deducere* im Sinne von "draw the thread of the story down to the poet's own day or compose" und *deducere* im Sinne von "thin out, attenuate" aufbaut. Dieser Gegensatz liegt jedoch - wie gezeigt - im Sinne kallimacheischer Dichtungsterminologie nicht vor. Zu *deducere* und seinem Bedeutungsspektrum vgl. **Stöger**, *ThLL*.5.1, 1909-1934, Sp.282 (*deducere* im Sinne von *componere*) und Sp.278 (*deducere* als nautischer Terminus).

³⁰Der ungegangene Weg als Metapher für das eigene Dichten bei Kallimachos im *Aitien*-Prolog (fr. 1,25-28 Pf.); die unausgeschöpfte Quelle im Apollon-Hymnos (vv.108-112). Die gesamte, auf Kallimachos zurückgehende Metaphorik, um den Neuheitsanspruch zu erheben, bei Lucrez, *rer.nat.*4,1-5: '*Avia Pieridum peragro loca nullius ante/ trita solo. iuvat integros accedere fontis/ atque haurire, iuvatque novos decerpere flores/ insignemque meo capiti petere inde coronam,/ unde prius nulli velarint tempora musae.*'

(v.4). Ovid sieht in der Forderung nach dichterischer Feinheit und Klarheit, die gegen das leer tönende Epos, die hoffnungslos epigonale Dichtung in der Nachfolge Homers gerichtet war, nicht ein generelles Obsolet-sein großer Dichtung. Vielmehr sucht er die Verschmelzung der eigenen, an Kallimachos gewonnenen stilkritischen Position mit der epischen Großform³¹. Ohnehin gilt ihm Kallimachos nicht in solchem Maße als Vorbild, wie das die Forschung häufig anzunehmen scheint. Denn schon in den *Amores* sieht Ovid recht klar ein entscheidendes Defizit des Alexandriner: "*quamvis ingenio non valet, arte valet.*" (1,15, 14), während er über Ennius wenig später urteilt: "*Ennius arte carens*" (v.19)³². Was Ovid also in seinen *Metamorphosen* anstrebt, könnte mit einigem Recht als die Verbindung von ennianischem *ingenium* mit kallimacheischer *ars* bezeichnet werden³³.

Damit steht Ovid zugleich in der Nachfolge Vergils, der ebenfalls mit seiner *Aeneis* die Verbindung des Großepos homerischer Prägung und des in seiner Tradition stehenden römischen Nationalepos eines Naevius und Ennius einerseits mit den kallimacheisch-neoterischen Dichtungsprinzipien, zu denen eben auch die entschiedene Ablehnung der großen Form gehört, angestrebt hatte. Am deutlichsten ist diese vergilische Position in dem lange umstrittenen 3. Prooemium der *Georgica*

³¹In diesem Sinne auch **Coleman**, *Structure and Intention*, S.471; hingegen sieht **Töchterle**, *Spiel und Ernst*, S.98, einen Gegensatz zwischen *carmen perpetuum* und *carmen deductum*: "Die im Leser mit dem Begriff *carmen perpetuum* und der angedeuteten Zeitachse geweckte Erwartung eines Epos nimmt Ovid durch den Imperativ *deducite* zurück: ein *carmen deductum* mußte jeder in jedem Fall unter der Stilhöhe des Epos ansiedeln." Damit entgeht **Töchterle** jedoch der entscheidende Punkt, nämlich die durch das bewußte Aufgreifen ursprünglich in der Tat entgegengesetzter kallimacheischer Termini angekündigte Verschmelzung dieser stiltheoretischen Positionen in den *Metamorphosen*.

³²Über diese literarkritischen Bewertungen Ovids vgl. **Ferruccio Bertini**: *Ov.am. I 15,19 e il giudizio Ovidiano su Ennio*. *BStudLat* 2, 1972, 3-9; außerdem schon vor ihm **Ettore Paratore**: *Ovidio e il giudizio Ciceroniano su Lucrezio*. *RCCM* 2, 1960, 130-139, und **Gian Carlo Giardina**: *Lettura d'un'elegia Ovidiana*. *Vichiana* 1, 1964, 42-57.

³³Diese poetologische Konzeption Ovids ist schon erarbeitet bei **Johannes Stroux**: *Ovids Metamorphosen und ihre Behandlung in der Schule*. In: *Jahrbuch des Vereins Schweizerischer Gymnasiallehrer* 1919, 170-177; wiederabgedr. in: *Ovid*, 315-321; dort, S.316: "ein auf weitem Plan ruhendes Epos nach Art der griechischen Klassiker und die elegante, bewegliche, aufs Einzelne gerichtete Erzählungskunst der modischen Alexandriner." Eine neuere Darstellung des Einflusses des Kallimachos auf Ovid von **Garth Tissol**: *Narrative Style in Ovid's Metamorphoses and the Influence of Callimachus*. Diss. Berkeley 1988.

entwickelt³⁴: Vergil verheißt die Errichtung eines Tempels, in dessen Mittelpunkt Caesar, der spätere Augustus, stehen soll (*in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*, v.16). Daß es sich bei der folgenden ausführlichen Beschreibung des Tempelschmucks um eine Allegorie auf ein noch zu schreibendes Epos handelt, ist lange gesehen; von Interesse ist in diesem Zusammenhang aber vor allem, die ganz genaue Lokalangabe: "*tardis ingens ubi flexibus errat/ Mincius et tenera praetexit harundine ripas*." (vv.14 f.). Damit ist die 7. *Ecloge* zitiert³⁵, zugleich jedoch auch der kallimacheische Apollon-Hymnos; denn dessen "Ἄσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος" (v.108) kehrt wieder in den trägen Windungen des breiten Mincius, der hier - wie der Assyrerstrom bei Kallimachos - zum Bild für das Großepos wird, allerdings ohne dessen negative Konnotation. Umgeben ist der Strom von einem Ufersaum aus zarten Halmen, *harundines*. *harundo*, das Schilfrohr, wird als Bezeichnung für die Hirtenflöte³⁶, zusammen mit dem als Übersetzung für λεπτός gleichfalls poetologisch besetzten *tener*, zum Ausdruck feinen, sorgfältig durchstilisierten Dichtens. Es begegnen sich also in dieser allegorischen Ortsbeschreibung homerisches Großepos und kallimacheische Kleindichtung, und die Versöhnung beider sucht Vergil in seinem dem Caesar zu errichtenden "Tempel". So erweist sich schon im Vergleich dieses und des *Metamorphosen*-Prooemiums die eingangs³⁷ angedeutete poetologische Verwandtschaft zwischen Vergil und Ovid³⁸.

³⁴Vv.12-39. Das Material zu dieser Diskussion bei **Richter**, *Georgica*, S.261-264; **Karl Büchner**: P. Vergilius Maro. Der Dichter der Römer. Stuttgart 1959, Sp. 270 f.; **Ulrich Fleischer**: Musentempel und Octavianverehrung des Vergil im Prooemium zum dritten Buche der *Georgica*. *Hermes* 88, 1960, 280-331; **Friedrich Klingner**: *Virgils Georgica*. Zürich/Stuttgart 1963, S.136-142; **Buchheit**, *Anspruch des Dichters*, S.104-159. Vgl. auch die Diskussion zusammenfassend **Thomas**, *Georgics*, Bd.2, S.36 f.; dort auch die im Folgenden vertretene Position.

³⁵Ecl. 7,12 f.

³⁶Vgl. Verg.ecl.6,8.

³⁷Vgl. oben S.13 f.

³⁸Auf einen weiteren Bezugspunkt Ovids neben Vergil macht **Heinz Hofmann**: *Ovid's Metamorphoses: carmen perpetuum, carmen deductum*. *PLLS* 5, 1985, 223-241, bes. S.223-226, aufmerksam; er sieht auch bei Ennius die Verschmelzung von traditioneller epischer Großform und kallimacheischem Dichtungsideal angestrebt und spricht von "Ennius' amalgamation of his Homeric model with contemporary Hellenistic modes of composition and expression" (S.224). **Hofmann** beobachtete eine Fülle von "links between the *Metamorphoses* and *Annales*" (S.225). Daraus ergibt sich ein enges Netz literarischer Bezüge, das Ovid mit den Schlüsselwerken epischer Produktion überhaupt verbindet: Denn neben der deutlichen Beziehung zu Vergil steht Ovid auch in Verbindung zu dessen epischem Vorläufer Ennius und bezieht schließlich auch die Lehrdichtung des Lucrez in seine Epos-Konzeption mit ein.

Was dabei für Ovid der Leitfaden sein soll, zeigt "*prima ... ab origine mundi/ ad mea ... tempora*": Angestrebt ist im Groben eine chronologische Ordnung, die von der Entstehung allen Seins bis in die Gegenwart des Dichters reichen soll. Hierin liegt ein ungeheurer dichterischer Anspruch, denn dieses chronologische Prinzip verleiht dem Gedicht Universalität; zudem teilt der Dichter diesen Anspruch mit der historiographischen Schule der Annalistik, die mit der genauen Erfassung geschichtlicher Daten von der Gründung der Stadt Rom an bis in die jeweilige Gegenwart eine Gesamtgeschichte schreiben wollte. Nur ist bei Ovid diese Universalität in das tatsächlich Universale geweitet. Was Ovid in seinem *carmen perpetuum* durch das chronologische Prinzip anstrebt, ist Weltgeschichte und Weltdeutung, die *Metamorphosen* sollen ein Weltepos bilden.

Ovids souveräner Umgang mit der Tradition, wie er sich hier andeutet, wird auch sichtbar bei einem Blick auf die Gesamtstruktur der *Metamorphosen*. Denn mit *formae* ist nicht ein einheitlicher Erzählstrang benannt, wie ihn das Großepos homerischer Prägung erfordert³⁹, sondern eine Vielheit einzelner Geschichten; andererseits sind nicht sachbezogene Kriterien als Leitfaden des Epos gewählt, denkbar wäre etwa die Ordnung nach der Art der Verwandlung⁴⁰, sondern die Chronologie, also ein Strukturprinzip des heroischen Großepos. **Latacz** erkennt daher eine Gattungsvermischung: "Das Sachepos, das des Faktors 'Zeit' (als Handlungszeit) nicht bedarf, wird gekreuzt mit dem Heldenepos, bei dem der Faktor 'Zeit' konstitutiv ist."⁴¹ Schwierigkeiten macht allerdings die von **Latacz** vorgeschlagene Terminologie, er spricht von "narrative(n) Heldenepen" und "explizierende(n) Sachepen"⁴². **Lataczs** Verständnis eines "explizierenden Sachepos", das er aus-

³⁹Vgl. dazu die Ausführungen in Arist.poet. 1459 a 17-1459 b 16.

⁴⁰Als Vergleich bietet sich die *Ornithogonia* des Boios an, die Geschichten von Verwandlungen in Vögel zusammenfaßt.

⁴¹**Latacz**, Ovids 'Metamorphosen', S.144.

⁴²**Latacz**, aaO., S.141, mit den Definitionen: "Die Heldenepen erzählen eine Geschichte, die sich ein Mal ereignet hat, die Sachepen legen systematisch einen Sachzusammenhang dar, der aufgrund seiner so und nicht anders beschaffenen Kausalstruktur im wesentlichen zeitlos gültig ist. Die Heldenepen sind also diachronisch strukturiert, die Sachepen sind, indem sie eine gegebene Sache systematisch nach allen Richtungen hin ausschreiten, synchronisch strukturiert."