



Vertumnus. Berliner Beiträge zur Klassischen Philologie
und zu ihren Nachbargebieten

Herausgegeben von Ulrich Schmitzer

Band 8

Pierluigi Leone Gatti / Nina Mindt (Hrsg.)

**Undique mutabant atque
undique mutabantur**

Beiträge zur augusteischen Literatur
und ihren Transformationen

Edition  Ruprecht

Inh. Dr. Reinhilde Ruprecht e.K.

Die Umschlagabbildung zeigt eine traditionell als Vertumnus bezeichnete Antonius-Statue aus dem Louvre, Paris, in einer historischen Abbildung der Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Erlangen-Nürnberg.



„Dieses Hardcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar. Eine eBook-Ausgabe ist erhältlich unter DOI 10.2364/1927494029.

© Edition Ruprecht Inh. Dr. R. Ruprecht e.K., Postfach 17 16, 37007 Göttingen – 2011
www.edition-ruprecht.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urhebergesetzes bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung des Verlags. Diese ist auch erforderlich bei einer Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke nach § 52a UrhG.

Satz: Nina Mindt
Layout: mm interaktiv, Dortmund
Umschlaggestaltung: klartext GmbH, Göttingen
Druck: CPI buchbücher.de GmbH, Birkach

ISBN: 978-3-7675-3090-4

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einleitung	9
Kompositionelle Exposition und Reprise. Strukturanalysen zu Catull und Ovid	12
Helmut Seng	
Die 8. Epode des Horaz – eine Provokation	35
Christoph Schubert	
Femina sed princeps – Livia bei Ovid	69
Severin Koster	
Von Solon zu Ovid. Transformationen der Auseinandersetzung mit archaischer griechischer Dichtung in der augusteischen Renaissance	81
Felix Mundt	
Transformation des poetologischen Programms: Ovid und die Epigramme Martials	102
Darja Šterbene Erker	
<i>Ovidius exul</i> bei Theodulf von Orléans und Modoin von Autun	126
Nina Mindt	
Da impudicitiae praedicator a princeps della narrazione: Ovidio fra Medioevo e Rinascimento	147
Pierluigi Leone Gatti	
Ovidische Bio-Mythographie im postmodernen historischen Roman: Metamorphosen von Ovids Leben und Werk in Jane Alisons <i>Der Liebeskünstler</i>	171
Markus Janka	
Il prossimo Ovidio	198
Alessandro Barchiesi	

Personen- und Sachregister	211
Stellenregister.....	219

Vorwort

Dieser Sammelband verdankt seine Entstehung dem 50. Geburtstag Ulrich Schmitzers, dessen wissenschaftliches Interesse einerseits auf der augusteischen Literatur – speziell auf Ovid –, andererseits auf der Rezeption oder, nach der Terminologie des Berliner Sonderforschungsbereichs 644, dessen Mitglied Ulrich Schmitzer ist, auf den „Transformationen der Antike“ liegt. Daraus ergab sich das thematische Spektrum der hier versammelten Beiträge. Dankenswerterweise – aber keinesfalls überraschend – fand die Idee zu einem Sammelband mit einer solchen Ausrichtung zu diesem Anlass den Zuspruch vieler wissenschaftlicher Weggefährten Ulrich Schmitzers, die auf diesem Wege herzlich gratulieren. Wir danken ihnen sowie dem Verlag für die konstruktive Zusammenarbeit und Johanna Biank für die Unterstützung bei den Korrekturen und Kai Schöpe für die Mitarbeit am Register.

Die Herausgeber

Einleitung

In der augusteischen Zeit wird traditionell ein, ja der Höhepunkt lateinischer Dichtung festgemacht. Es sollen hier allerdings keine überkommenen und vielfach voreingenommenen Urteile über eine ‚Goldene Latinität‘ perpetuiert werden. Dennoch ist unbestreitbar, dass die Autoren dieses Zeitraums selbst schon ihre eigene Kanonisierung anstrebten. Dass es ihnen – nicht zuletzt Ovid, der an zahlreichen Stellen seiner Dichtung an der eigenen *fama* gearbeitet hat – gelungen ist, zeigt sich bereits unmittelbar und wirkt bis heute fort.

Der Begriff ‚Transformation‘ betont das aktiv-produktive Tun dessen, der auf einen bestimmten Gegenstand, in diesem Fall die augusteische Literatur, rekurriert, und zudem das lebendige Moment desjenigen Referenzbereiches, der transformiert wird: Er wird nicht einfach nur weitergetragen, sondern verändert und damit erneuert, etwa im Übergang in ein anderes Medium (beispielsweise eine andere Gattung oder einen anderen Diskurszusammenhang) oder zeitlich gesehen in der Rezeptionsgeschichte. Neben der Untersuchung des Ausgangsbereiches selbst werden vier verschiedene Transformationen der Antike im Folgenden behandelt:

1. Transformationen innerhalb der augusteischen Literatur
2. Transformationen der augusteischen Literatur innerhalb der Antike
3. Transformationen der augusteischen Literatur außerhalb der Antike, aber in lateinischer Sprache
4. Transformationen der Antike außerhalb der Antike in modernen Sprachen

Einen Ausgangspunkt bildet also die augusteische Literatur selbst (Seng, Schubert, Koster), wobei auch dort Transformationen, etwa medialer Art beobachtet werden können. Von Transformationen dann, die die augusteischen Dichter selbst vornahmen (Mundt), über innerantike Transformationen (Šterbene Erker) sowie solche in mittel- bzw. neulateinischer Literatur (Mindt, Gatti) werden Transformationen der augusteischen Autoren bis in die unmittelbare Gegenwart (Janka, Barchiesi) in einem exemplarischen Nachvollzug vorgestellt, der von ihrer enormen Wirkkraft zeugt.

Helmut Seng (Frankfurt am Main/Konstanz) entwickelt anhand von Catull 64 und 68 die Gestaltungsprinzipien der kompositionellen Exposition bzw. der kompositionellen Reprise. Davon ausgehend weist er diese auch für Ovid, *Amores* I und, nach Analysen zu II und III, für die Struktur der gesamten *Amores* nach. Die Analyse mithilfe dieser Gestaltungsprinzipien scheint Gewinn bringend auch für andere Dichtungskompositionen.

Christoph Schubert (Wuppertal) führt verschiedene literaturwissenschaftliche Interpretationsansätze der 8. Epode des Horaz durch, die teils konträre Bewertungen ihrer Aussage, durch den modernen ‚professionellen Leser‘ zur Folge haben. Es zeigt sich, welch hohes Transformationspotential Horaz dem Gedicht verliehen hat, das dessen anhaltende Provokationskraft und Attraktivität garantiert.

Severin Koster (Erlangen) zeigt die literarische Transformation der politischen Persönlichkeit Livia bei Ovid auf, der sie als erster der augusteischen Dichter öfter und beim Namen nennt; doch behält Ovid, der politischen Linie entsprechend, durchaus Zurückhaltung bei. Literarische Lizenzen in Anspruch nehmend, vergleicht er sie mit Göttinnen und mythologischen Heroinnen, wobei er Raum für Ambiguitäten lässt. Denn Livia erscheint in seinen poetischen Transformationen gar als feindliche Fortuna und entrückte Vesta.

Felix Mundt (Berlin) bietet einen theorieorientierten Beitrag zur Frage der Rezeption bzw. Transformation. Er fragt nach den verschiedenen Modi, in denen augusteische Dichter mit griechischer Lyrik umgehen. Exemplarisch führt er das Verhältnis der römischen Liebeselegie zu Theognis und des Horaz zu Solon vor.

Darja Šterbenc Erker (Berlin) arbeitet den situativen Kontext von Martials Epigrammen heraus, der gerade in den Freiräumen des römischen Alltags liegt, und macht daran einen Unterschied im poetologischen Programm zwischen dem Epigrammatiker und Ovid fest, auf dessen Werk dieser doch so häufig transformativ rekurriert.

Nina Mindt (Berlin) zeigt, wie sich das Interesse an Ovids Vita, gerade am Schicksal des Exils, in dem Briefwechsel zwischen Theodulf und Modoin, Dichter unter Karl dem Großen, niederschlägt: Der verbannte Theodulf macht aus Ovids *Epistulae ex Ponto* eine *Epistula ex cella* an Modoin. Das Leben Ovids ist für Modoin auch in seinen *Nasonis Eclogae* zentral. Die beiden Beispiele machen deutlich, wie die karolingische Erneuerung antike Literatur und Wissen über antike Autoren in kreativer Rezeption transformiert.

Pierluigi Leone Gatti (Berlin) rekonstruiert anhand wenig bekannter oder *tout court* unedierter Zeugnisse die Transformationen im Umgang mit Ovid bei Intellektuellen. Vom Mittelalter bis zur Renaissance hat sich das Lektürevverhältnis zwischen Lesern und Ovids Werk tief verändert, so hat der Übergang von der mittelalterlichen Textaktualisierung zur humanistischen Texthistorisierung zu einer anderen Einschätzung des Werkes und des Dichters geführt.

Markus Janka (München) geht mit Makro- und Mikroanalysen den Transformationen des ovidischen Werkes – in diesem Falle ist passenderweise von ‚Metamorphosen‘ zu sprechen – in dem 2001 erschienenen Roman *The Love-Artist* von Jane Alison nach und stellt den Nutzen solcher Untersuchungen zur zeitgenössischen Antikepräsenz heraus.

Alessandro Barchiesi (Arezzo) rundet mit seinem Beitrag, der von Reflexionen über Ziolkowskis *Ovid and the moderns* seinen Ausgang nimmt, den Band mit der Frage nach modernen Interpretationsmethoden für die Klassische Philologie mit Blick auf die *reception studies* ab.

Kompositionelle Exposition und Reprise. Strukturanalysen zu Catull und Ovid

Helmut Seng

Kunstvolle Komposition ist ein Charakteristikum zahlreicher Werke der lateinischen Literatur. Dies gilt gleichermaßen für Kurztexte wie für umfangreiche Sammlungen oder Werke in mehreren Büchern. Neben der Orientierung an inhaltlichen oder äußeren Vorgaben sind vor allem Parallelismus und Chiasmus (bzw. Ringkomposition), häufig auch im mehr oder weniger raffinierten Zusammenspiel, wohl bekannte Gestaltungsprinzipien. Dagegen scheint eine Kompositionsweise noch keine Aufmerksamkeit gefunden zu haben, die im Folgenden näher zu erläutern ist. Zunächst ist (I) das Phänomen der kompositionellen Exposition an Catull 68 herauszuarbeiten, bevor (II) das Pendant der kompositionellen Reprise anhand Catull 64 beschrieben werden soll.¹ Es folgt (III) eine darauf sich stützende Analyse von Ovid, *Amores* 1. Buch, anschließend Analysen von (IV) *Amores* 2. Buch und von (V) *Amores* 3. Buch; den Schluss bildet (6) ein Blick auf das Gesamtwerk der *Amores*.

I. Catull 68: Kompositionelle Exposition

Dass Catull 68 mit größter Sorgfalt komponiert ist, darf als Konsens der Forschung gelten.² Umstritten sind dabei vor allem zwei Fragen: Geht die Symmetrie des Aufbaus so weit, dass sie an einer Stelle die Annahme einer Lücke rechtfertigt? Und müssen die Abschnitte v. 1–40 und v. 41–160 als jeweils eigene Gedichte (68a und 68b) oder als Teile eines Gesamtwerks gelten?³

-
- 1 Dass die gewählten Ausdrücke sich an musikalischen *termini* orientieren, ist ebenso offensichtlich wie das Fehlen jeglichen Anspruchs, eine exakte Übereinstimmung in allen Einzelheiten zu behaupten.
 - 2 Eine vollständige Auseinandersetzung (oder auch nur bibliographische Dokumentation) ist hier weder möglich noch notwendig; vgl. neben den Synopsen bei McClure 1974 an neueren Beiträgen mit weiterführenden Hinweisen etwa Citroni 1995, 79–93; Clauss 1995, 237 Anm. 1; Scarsi 2000, 161–165; Syndikus 2001, 250–256 und Lowrie 2006. Theodorakopoulos 2007 geht auf die Frage nicht ein.
 - 3 Manche Befürworter einer Teilung sehen einen inneren Zusammenhang, ähnlich Catull. 65 und 66 (siehe auch die folgende Anmerkung), andere bestreiten einen solchen.

Diese vieldiskutierten Fragen können hier nicht vollständig aufgearbeitet werden. Doch liegt es außerordentlich nahe, v. 149–160 auf v. 1–40 zurückzu-beziehen, mit denen sie einen Rahmen um v. 41–148 legen.⁴ Die Thematisierung dieser Rahmung in v. 149 macht zudem deutlich, dass v. 149–160 ohne v. 41–148 nicht zu denken sind. Somit bildet Catull 68 in seinem vollständigen Umfang v. 1–160 eine Gesamtkomposition.⁵

Deren mittlerer Teil, v. 41–148, ist als Ringkomposition nach dem Muster konzentrischer Kreise gestaltet. Die durch Allius, den Adressaten des Gesamtgedichtes,⁶ geförderte Affäre des Dichters mit einer anonymen *domina* (v. 68) und *candida diva* (v. 70) umrahmt den Mythos von Laudamia und Protesilaus, in den wiederum die Trauer um den verstorbenen Bruder eingelagert ist.⁷

4 Darin besteht der entscheidende Unterschied zu Catull. 65 (Widmungsgedicht) und 66 (Locke der Berenike nach Kallimachos), die insofern gerade keine Analogie zu einem Gedichtpaar 68a und 68b bilden (gegen Theodorakopoulos 2007, 316 und andere). Coppel 1973, 137–140 bestreitet die Zusammengehörigkeit von v. 1–40 und v. 149–160 aufgrund von Stilunterschieden.

5 Vgl. auch die Unterscheidung von 68a, 68b und 68c, wie etwa von Skutsch 1892, 139 und analog von Schmidt 1985, 95; Godwin 1995, 207–208; Syndikus 2001, 239; Döpp 2005 oder Lowrie 2006 vertreten, die allerdings die Frage offen halten will, ob die Zusammengehörigkeit zwischen Abschnitten eines Gedichtes oder zwischen Gedichten besteht; dort auch weitere Literaturangaben.

6 Zur Diskussion siehe die Angaben in Anm. 2.

7 Das folgende Schema weitgehend nach Skutsch 1892, 130–144; ebenso Schmidt 1985, 96–99 und Godwin 1995, 207–208. Syndikus 2001, 257–261 kommt zum Schluss einer „freieren Formung der Ringkomposition“ (261). Dass Hubbard 1984 (bei im Übrigen völliger Übereinstimmung) dem Eingangsteil v. 41–50 als doppelte Entsprechung sowohl v. 141–148 als auch v. 149–160 zuordnet (Schema 38), darf als Argument für die Einheitlichkeit von v. 1–160 mit der Entsprechung von v. 1–40 und v. 149–160 gelten; ähnlich verfährt McClure 1974, 227–229, der v. 149–160 sowohl v. 1–40 als auch v. 41–50 entsprechen lässt und dafür die Mittelstellung von v. 91–100 bestreitet. Siehe ferner unten Anm. 13.

- 41–50 (10⁸ Verse): Dichter und Allius⁹
51–56 (6 Verse): Vergleich des Liebesleids
57–72 (16 Verse): Doppelvergleich der Hilfe des Allius;¹⁰ Liebesbegegnung
73–86 (14 Verse): Laudamia und Protesilaus
87–90 (4 Verse): Troia
91–100 (10 Verse): Tod des Bruders
101–104 (4 Verse): Troia
105–118 (14 Verse): Laudamia und Protesilaus
119–134 (16 Verse): Doppelvergleich der Liebe Laudamias; Liebesbegegnung
135–140 (6 Verse): Vergleich des Liebesverhältnisses¹¹
141–148 (8 bzw. 10¹² Verse): Dichter und *domina*

Die Verszahlen korrespondieren so präzise,¹³ dass die Vermutung eines zwischen v. 141 und 142 ausgefallenen Distichons in höchstem Maße plausibel wirkt.¹⁴ Demgegenüber ist die Entsprechung des äußeren Rahmens in den

-
- 8 Eine Lücke zwischen den beiden Pentametern v. 46 und v. 48 ist offensichtlich, üblicherweise wird der Ausfall eines Hexameters angenommen, der als v. 47 gezählt wird. Die Überlegung bei Courtney 1985, 95, es könnten auch 3 Verse ausgefallen sein, zielt auf die Herstellung von Symmetrie mit v. 149–160.
 - 9 Indem Solmsen 1975, 260 den Abschnitt beiseite lässt (vgl. auch Döpp 2005, 14), verkennt er eine wesentliche Komponente des Inhalts: Das Freundschafts- und das Liebesmotiv sind untrennbar verknüpft; gerade darin besteht die Einheit nicht nur von v. 41–148, sondern von Catull. 68 insgesamt.
 - 10 Der Themenangabe „Catulls Liebe zu Lesbia“ für 51–72 bei Barwick 1947, 6 bzw. „Catullus and his love for Lesbia“ bei Courtney 1985, 96 fehlt insofern ein wesentlicher Aspekt.
 - 11 Gerade dieser Abschnitt, den Godwin 1995 durch „agony of infidelity“ charakterisiert (vgl. Döpp 2005, 15: „in den Versen 135–148 vor allem das Belastende“), macht deutlich, dass die Gesamtbeschreibung von v. 131–148 bei Solmsen 1975, 262 mit „summit of happiness“ nicht trifft. In der Gesamtsymmetrie entsprechen sie genau den v. 51–56, die Solmsen 263 durch „extreme of unhappiness“ bezeichnet.
 - 12 Nach der vorherrschenden Meinung ist innerhalb der verderbten Stelle in v. 141–142 ein Distichon ausgefallen; auf diese Weise die allein hier verfehlte Exaktheit der numerischen Entsprechung herzustellen, scheint plausibel. Allerdings könnte auch die Lücke zwischen v. 46 und v. 48 (siehe Anm. 8) mehr als einen Vers umfassen.
 - 13 Dies auch ein Argument gegen die Vorschläge von Barwick 1947; Courtney 1985, 95–97 und Traill 1987/1988, durch andere Abteilung 68b ohne 68a als numerisch unausgewogene Ringkomposition zu gliedern. Der Vorschlag bei Courtney 1985, 96–97, eine ursprüngliche Symmetrie durch die Erklärung der 12 Verse 119–130 als spätere Ergänzung zu postulieren, versucht ein Problem zu lösen, das der Bezug der 12 Verse 149–160 auf v. 41–50 erst schafft.
 - 14 Die Überlegung bei Courtney 1985, 96, es könnten auch 4 Verse ausgefallen sein, zielt auf die Herstellung von Symmetrie von v. 131–148 mit v. 51–72.

Proportionen nicht ausgeführt. Den 40 Eingangsversen v. 1–40 stehen v. 149–160 als 12 Schlussverse gegenüber. Zudem unterscheiden sich die genannten Abschnitte in ihrer Struktur. Der Schlussteil ist recht eindimensional gehalten; hingegen zeigt die Einleitung eine innere Struktur nach Art einer Ringkomposition. Eingangs- und Schlussteil, v. 1–10 und v. 31–40, gelten der Bitte des Gesprächspartners um ein Gedicht und Catulls Antwort darauf. Dieser äußere Rahmen umgreift einen inneren, der das Liebesleid des Dichters und damit verbunden seine Abkehr von der spielerischen Poesie thematisiert; eingelagert ist die Trauer um den Tod des Bruders, v. 19–26.¹⁵

Inhaltlich und formal entsprechen sich also die Struktur des Einleitungsteils und die Struktur des Ganzen in hohem Maße; die Einleitung nimmt das Gesamtwerk, deren ersten Teil sie darstellt, kompositorisch vorweg. Überdeutlich ist dies durch die wörtliche Übereinstimmung von v. 23–24 mit v. 95–96 signalisiert.¹⁶ Verwundern könnte auf den ersten Blick, dass v. 23–24 nicht die genaue Mitte des Einleitungsabschnitts einnehmen, während v. 95–96 das Zentrum der Einlage bilden. Aber der Eingangsteil entspricht strukturell ja nicht der Einlage, sondern der Gesamtkomposition. Innerhalb dieser stehen v. 95–96 nicht in der Mitte (diese liegt bei v. 81–82), sondern erst danach; v. 23–24 stehen innerhalb der Einleitung so exakt an der proportional entsprechenden Stelle wie möglich (95 von 162 = 58,6%; 23 von 40 = 57,5%).¹⁷ Es handelt sich somit um einen Fall sowohl inhaltlich als auch formal gegebener *mise en abyme*. Diese Art der Vorwegnahme lässt sich als kompositionelle Exposition bezeichnen.¹⁸

15 Vgl. etwa Döpp 2005, 14; ferner Courtney 1985, 97–99, der allerdings v. 15–18 zum Mittelabschnitt schlägt, und Hubbard 1984, 39, der zusätzliche Einschnitte nach v. 14 und v. 22 setzt; aufgrund der engen Zusammengehörigkeit von v. 22 und v. 23 (*tecum una tota est nostra sepulta domus, omnia tecum una perierunt gaudia nostra*) scheint das wenig plausibel.

16 Skutsch 1892, 151 bezieht den Ausdruck „präluierend“ auf die thematische Entsprechung.

17 Zum Vergleich: 21 von 40: 52,5%; 25 von 40: 62,5%.

18 Den Ausdruck Exposition für v. 1–40 fasst Döpp 2005, 8 inhaltlich („die dem Ganzen zugrunde liegende Situation zu umreißen“).

II. Catull 64: Kompositionelle Reprise

Der Aufbau von Catull 64 erschließt sich auf den ersten Blick weniger einfach.¹⁹ Weitgehend unstrittig ist die epyllientypische Grundstruktur von Rahmen und Einlage, wenngleich diese nicht mit derselben Schärfe markiert ist wie in Catull 68. Durch den rahmenden Brief wird dort die Einlage als solche benannt; in Catull 64 liegt eine fortlaufende Erzählung vor, innerhalb derer die Einlage nicht ausdrücklich abgesetzt wird. Durch dieses Kontinuum ergibt sich die Möglichkeit, die Struktur gleichsam dynamisch aufzufassen: Innerhalb des Kontinuums tritt die Einlagenstruktur doppelt auf;²⁰ Haupt- und Nebeneinlage sind insofern vor allem durch ihren Umfang unterschieden, die Proportionen sind entscheidend für die Hierarchisierung.²¹

Um die Ekphrasis der Bettdecke in v. 52–264, die mit 213 Versen etwas mehr als die Hälfte des Gedichts ausmacht,²² bilden Eingangs- und Schlussteil (v. 1–51 bzw. v. 265–408) einen Rahmen. Insofern liegt eine Ringkomposition vor. Allerdings wird die Einlagenstruktur im zweiten Teil des Rahmens erneut

19 Die ambitioniertesten Versuche konziser Kompositionsanalysen haben Hering (1978) und Traill 1981 (wiederaufgenommen 1987/1988, 367) vorgelegt. Ersterer arbeitet mit zum Teil sinn- und formwidrig abgegrenzten Abschnitten (die Einheit von v. 52–205 als erster Teil der Ekphrasis wird nicht ersichtlich; v. 206–277 umfassen den Schlussteil der Ekphrasis und einen Teil des Rahmens; v. 305–381 einen narrativen Teil des Rahmens und das Parzenlied; Abgrenzungen größerer Blöcke liegen innerhalb eines Satzes), letzterer sieht (in weitgehender Übereinstimmung mit Blusch, der allerdings v. 384–408 als zweigliedrigen Epilog auffasst) insgesamt sieben konzentrische Ringe um v. 202–211 als (auch annähernd umfangmäßige) Mitte des Gedichts gelegt, ohne dass die strukturelle Bedeutung gerade dieser Verse (oder ihr innerer Zusammenhang) und in jedem Einzelfall die Konstitution der Ringe (insbesondere im Blick auf das Eigengewicht des Parzenabschnitts, v. 303–383, den Traill als Pendant zu v. 22–30 als *makarismos* auffasst) plausibel würde. Eine darüber hinausgehende Untersuchung von „struttura e strutture formali“ bietet Cupaiuolo 1994 (Schema 435). Neuere Interpretationen konstatieren den „labyrinthischen“ Charakter des Gedichts, z.B. Gaisser 1995, Theodorakopoulos 2000 oder Schmale 2004, beziehen sich dabei allerdings vor allem auf Inhaltliches ohne besonderes Interesse an Fragen der Komposition. Den folgenden Überlegungen kommt zum Teil die wenig beachtete Analyse bei Michler 1982, 104–115 nahe (und geht in der Feingliederung mehrfach noch darüber hinaus). Zur Forschung vgl. auch Scarsi 2000, 153–160 und Syndikus 2001, 110.

20 Ähnlich auch Theokrit, *Id.* 1; vgl. Griffith 1979, 133 und Traill 1987/1988, 365 Anm. 4.

21 Genaue Entsprechungen der Verszahlen wie bei Catull. 68 sind in Catull. 64 gerade nicht gesucht.

22 213 von 409 Versen = 52,1% (Hering 1978 postuliert nach v. 23a 2 weitere Verse und eine Lücke von 5 Versen nach v. 253).

aufgegriffen;²³ Auch das Parzenlied in v. 323–381 stellt eine Einlage dar;²⁴ sie macht etwas weniger als die Hälfte des zweiten Rahmenteils aus (59 von 144 Versen = 41%). Damit lässt sich der Gesamtkomposition nach dem Muster A – B – A' die Teilkomposition des Abschnitts A' nach dem Schema a – b – a' zur Seite stellen. Diese strukturelle Wiederaufnahme kann als kompositionelle Reprise bezeichnet werden.

Wie die kompositionelle Exposition ist auch die kompositionelle Reprise ein Spezialfall der *mise en abyme*; dieses Gestaltungsprinzip wiederum ist in Catull 64 nicht nur mehrfach, sondern auch in fortschreitender Überlagerung angewandt.²⁵ Damit ist die dem Verfahren innewohnende Dynamik ansatzweise umgesetzt.²⁶

Gleich dem Gedicht als ganzem sind sowohl die Ekphrasis als auch das Parzenlied ihrerseits ringkompositorisch gestaltet. Letzteres umrahmt mit der vor allem erotischen Thematisierung der Hochzeit selbst (v. 323–337 und v. 372–381) die Prophezeiung von den Taten des Achilleus (v. 338–371).²⁷ Innerhalb der Deckenbeschreibung können die Abschnitte v. 52–131 und v. 202–264 als Rahmen um den zentralen Monolog Ariadnes in v. 132–201 gelten, der seinerseits ringkompositorisch gestaltet ist; er kreist weitgehend um Anklage und Verfluchung des Theseus; die Trostlosigkeit der Situation Ariadnes thematisieren davon eingefasst v. 177–191.

Ferner sind die beiden Einlagen selbst durch rahmende Partien umgeben. Die Ekphrasis wird umrahmt von einer kurzen Einleitung (v. 50–51) und einer ebenso kurzen Schlussbemerkung (v. 265–266), um die das Kommen und Weggehen der menschlichen Hochzeitsgäste einen weiteren Rahmen bilden (v. 31–49 bzw. v. 266–277). Um das Parzenlied bilden Einleitung (v. 303–322) und Schlussbemerkung (v. 382–383) einen inneren Rahmen, wobei der Einleitung wiederum die Beschreibung der Parzen eingelagert ist (v. 307–319);

23 Vgl. auch Schmale 2000, 287: „Die vorangehende Verfahrensweise von Hochzeitserzählung als Rahmen und mythischer Binnenerzählung wiederholt das Parzenlied en miniature“.

24 Der Vergleich mit allein der Klage Ariadnes bei Courtney 1985, 93–94 trifft insofern nicht ganz genau.

25 Ganz unspezifisch spricht Dangel 2002, 127 von „mise en abyme de plusieurs histoires“.

26 Insofern hat die „komplizierte Struktur von sich gegenseitig bespiegelnden, erklärenden, auch relativierenden Bildern“ (Schmale 2000, 288) eine Entsprechung auch in der formalen Komposition.

27 Herausgestellt von Blusch 1989, der mit der Qualifizierung von v. 323–327 und v. 372–381 als positiv und v. 338–371 als negativ allerdings zugleich seine Auffassung von v. 1–51 und v. 267–383 als positiv und v. 52–266 als negativ in Frage stellt (vgl. Bramble 1970, 22–23, der im Schema 41 auch v. 267–383 dem negativen Teil des Schlussschnittes zuordnet).

einen äußeren Rahmen bilden das Auftreten der Götter (v. 278–302) und der Rückblick auf ihre Anwesenheit im heroischen Zeitalter (v. 384–396). Somit bleiben lediglich der Anfang (v. 1–30) und das Ende des Gedichts (v. 397–408) ohne eine direkte Entsprechung in der auf Rahmungen und Einlagen beruhenden Gesamtkomposition; vielmehr fügt sich der Gedichtanfang mit der Ausfahrt der *Argo* im kontinuierlichen Voranschreiten der Erzählung an das Folgende und bezieht sich der Gedichtschluss mit den Verbrechen der Gegenwart kontrastierend auf das unmittelbar Vorangehende. In diesem Sinne ließe sich über das Heroenmotiv (v. 23 und v. 385) eine Verbindung zwischen dem weiteren Gedichtanfang (v. 1–49) und dem weiteren Gedicht-Ende (v. 384–408) erkennen. Insofern sind diese beiden Abschnitte bivalent, indem sie sich nicht nur als ganze aufeinander beziehen und einen Gesamtrahmen bilden, sondern auch zum Teil auf jeweils einen anderen Abschnitt, mit dem sie einen kleineren Rahmen um einen Teil des Gedichts bilden. Genauer: v. 31–49 bilden mit v. 267–277 den äußeren Rahmen um den Hauptteil, v. 278–302 bilden mit v. 384–396 den äußeren Rahmen um den Repräsententeil. Durch die doppelte Bezüglichkeit der weiteren Einleitung, das heißt des vorderen Rahmentails (v. 1–49) auf zwei Abschnitte des schließenden Rahmentails (v. 267–277 und v. 384–408), ergibt sich zwischen diesen beiden Passagen die Möglichkeit einer weiteren Einlagerung und damit der Reprisenstruktur. Die beschriebene Zweigliedrigkeit des weiteren Gedichtanfangs und des weiteren Gedicht-Endes wird aber dadurch aufgenommen, dass v. 267–302 selbst ein zweigliedriges narratives Kontinuum darstellen, das Hauptteil und Repräsententeil miteinander verbindet. Schließlich sind auch v. 31–49 und v. 278–302 ihrerseits bivalent. Denn neben dem jeweilig rahmenden Bezug kommt ihnen auch ein wechselseitiger Parallelbezug als Eröffnung des Hauptteils mit dem Erscheinen der menschlichen Hochzeitsgäste und des Repräsententeils mit dem Erscheinen der Götter zu. Mit dem doppelten Bezug auf v. 31–49 durch einen abschließenden Abschnitt mit inverser Bewegungsrichtung (v. 267–277) und einen neu eröffnenden Abschnitt mit übereinstimmender Bewegungsrichtung (v. 278–302) ist der Einsatz der kompositionellen Reprise überdeutlich betont.

Die innere Struktur der Ekphrasis lässt sich als Variation der Gesamtstruktur verstehen. Insbesondere ist sie ihrerseits nach dem Muster der kompositionellen Reprise gebaut. Denn in den zweiten Teil des Rahmens um den Monolog Ariadnes ist die Rede des Aegeus eingelegt. Insofern ist erneut eine Struktur nach dem Muster $a - b - a'$ festzustellen, bei der a' nach dem Schema $\alpha - \beta - \alpha'$ konstruiert ist.

Vergleichbar ist weiterhin die Bivalenz des im engeren Sinne beschreibenden Teils zu Anfang (v. 52–67), der mit der Rückkehr zur Beschreibung des Ariadne-Bildes v. 249–250 ringkompositorisch und mit dem Neueinsatz zur Beschreibung des bacchantischen Bildes der Bettdecke (v. 251–264; andeutend vorweggenommen in v. 61–62)²⁸ parallelisierend aufgenommen wird. Während eine innere Struktur des zweiten Bildes (v. 251–264) – möglicherweise unter der Wirkung von Textausfall – nicht ersichtlich wird, lässt sich das erste (v. 52–250) in der Weise einer mehrfachen Ringkomposition analysieren.

Zunächst ist deutlich, dass innerhalb der eigentlichen Beschreibung in v. 52–67 und v. 249–250 die Theseushandlung und innerhalb derselben sowohl der Monolog Ariadnes (v. 132–201) als auch die Rede des Aegeus (v. 215–237) eine Digression darstellen.

Die Theseushandlung umrahmen die überleitenden Abschnitte v. 68–75 und v. 246–248;²⁹ die Korrespondenz ist durch ein Nest wörtlicher Übereinstimmungen markiert (einleitendes *sic*, v. 68 und v. 246; *mente*, v. 70 und v. 248; *luctibus* v. 71 und *luctum* v. 247; *ferox Theseus* v. 73 und v. 247; *egressus*, v. 74, und *ingressus*, v. 246, die zyklische Entsprechung formulierend; *tecta* v. 75 und v. 246). Motivisch entsprechen sich *neque ... curans* in v. 68–69 und *immemori* in v. 248 sowie der Bezug auf Minos, *iniusti regis* in v. 75 und *Minoidi* in v. 247; der Gedanke geht in v. 68–75 von Ariadne zu Theseus, in v. 246–248 kehrt er von Theseus zu Ariadne zurück.³⁰ In gleicher Weise ist der Monolog Ariadnes durch überleitende Partien eingefasst, mit denen er innerhalb der Theseushandlung den Wendepunkt darstellt: die szenisch ausgeführte Einleitung (v. 124–131) und die göttliche Reaktion auf ihren Fluch (v. 202–206). Trugschlussartig (auch durch die ähnlichen Formulierungen zur jeweiligen Neueröffnung: *nam perhibent olim crudeli peste coactam*, v. 76; *saepe illam perhibent ardenti corde furem*, v. 124) ist dabei zunächst zur Situation zurückgeführt, innerhalb derer allein die Rückerinnerung an The-

28 Siehe auch unten Anm. 34.

29 Der Übergang zwischen v. 67 und v. 68 ist fließend (siehe auch die folgende Anmerkung); motivisch lassen sich v. 124–131, insbesondere v. 128–129, über v. 68–75 hinaus nicht nur auf v. 68, sondern auch auf v. 52–67, insbesondere v. 60–67 rückbeziehen. Doch bilden v. 68–75 insofern einen eigenen Abschnitt, als sie zum Folgenden überleiten und durch die Apostrophe *toto ex te pectore, Theseu* in v. 69 und die komplementäre *exclamatio* in v. 71 *a misera* abgesetzt sind. Vgl. auch Bartels 2004, 19.21.

30 Die Bedeutung überleitender „versi di ricordo“ stellt Cupaiuolo 1994, 434–435 heraus.

seus eine Digression darzustellen scheint (v. 52–75);³¹ erst mit den Folgen des Fluchs wird klar, dass die Theseushandlung über die Rückerinnerung hinausführt und vielmehr auch in die Zukunft reicht.³² Hier ist das Verfahren der *mise en abyme* zur äußersten Konsequenz geführt, indem das Rahmende (Ariadne-Thema) zur Mitte und das Gerahmte (Theseus-Handlung) zum Rahmen wird, die Bewegung von der Dynamik des *regressus in infinitum* in die Reflexion umschlägt.³³ Die Rede des Aegeus umrahmen narrative Partien, deren Bezug durch die fast gleichlautenden v. 210 (*quae mandata prius constanti mente tenebat*) und v. 238 (*haec ... tenentem*) markiert ist. Schließlich ist der Ariadneabschnitt als erster Teil der Ekphrasis umrahmt durch wörtliche Anklänge (v. 52–53: *namque fluentisone prospectans litore Diae Thesea cedentem celeri cum classe tuetur*; v. 249–250: *quae tum prospectans cedentem maesta carinam multiplices animo volvebat saucia curas*).³⁴

Mit der mehrfachen Rahmung und der Einlagerung einer größeren und einer kleineren Digression erweisen sich *mise en abyme* im Allgemeinen und als Spezialfall die kompositionelle Reprise als die entscheidenden Gestaltungsprinzipien im Aufbau von Catull 64.³⁵

Das folgende Schema versucht eine verdeutlichende Zusammenfassung (mit wenigen Ergänzungen über das Gesagte hinaus):

31 Vgl. Bartels 2004, 20.

32 Insofern liegt auch hier ein Spiel mit den Erwartungen des Lesers vor, wie etwa bei Schmale 2000, 288–289 herausgestellt; vgl. 289: „der fiktionale Erzähler in seiner Unzuverlässigkeit und auch Unzulänglichkeit ist Kalkül des Autors“.

33 In dieser Hinsicht einer Umkehr des unendlich Fortschreitenden ins Zirkuläre mag ein Vergleich mit dem Verfahren der „poetischen Reflexion“, wie sie Schmidt 1972 für die Bukolik Vergils herausgearbeitet hat (vgl. etwa 109–110), nicht ganz abwegig sein.

34 Die Kombination von *maestus* und *cura* findet sich nur im Vergleich Ariadnes mit dem Standbild einer Bacchantin v. 60–62 und hier im Schluss des Ariadnebildes unmittelbar vor Einsatz des Iacchus-Tableaus.

35 Unspezifisch Godwin 1995, 133: „the whole poem creating a subtle *mise-en-abyme*“.

<p>1-30 } 31-49 } 50-51 { 52-67 { 68-75 { 76-123 { { 124-131 { { 132-201 { { 202-206 { { 207-211 { { 212-237 { { 238-245 { 246-248 { 249-250 { 251-264 { 265-266 { 267-277 } { 278-302 } { { 303-306 { { 307-319 { { 320-322 { { 323-337 { { 338-371 { { 372-381 { 382-383 { 384-396 } { 397-408 }</p>	<p>Argo Ankunft der Menschen Hinführung zur Ekphrasis Ariadne am Strand I Überleitung Rückblick: Theseus und Ariadne Hinführung zum Monolog Monolog Ariadnes Schlussbemerkung zum Monolog Vorschau I: Theseus und Aegeus I Rede des Aegeus Vorschau II: Theseus und Aegeus II Überleitung Ariadne am Strand II Auftritt des Iacchus Schlussbemerkung zur Ekphrasis Aufbruch der Menschen Ankunft der Götter Hinführung zum Parzenlied I Beschreibung der Parzen Hinführung zum Parzenlied II Hochzeitslied I Prophezeiung Hochzeitslied II Schlussbemerkung zum Parzenlied Frühere Gegenwart der Götter Verbrechen der Gegenwart</p>
--	--

III. Ovid, *Amores* 1. Buch³⁶

In Ovids erstem Elegienbuch bildet das neunte Gedicht, das die *militia amoris* breit ausführt, die Mitte einer thematisch aufgebauten Struktur.³⁷ Eingefasst wird es von zwei Gedichten zur Käuflichkeit der Liebe: In Elegie 8 steht der Eigennutz der Kupplerin, in Elegie 10 die Wertlosigkeit gekaufter Liebe am Pranger.³⁸ Umrahmt wird dieses Zentrum aus drei Gedichten von zwei parallel gebauten Blöcken.³⁹ Auf ein Gedichtpaar (4 und 5 zu Eifersucht und Erfüllung; 11 und 12 als Liebesbrief und Antwort darauf),⁴⁰ folgt jeweils eine Elegie zu äußerlichen Störungen (6: die Vereinigung kommt nicht zustande, weil die Tür den Liebhaber und das Mädchen trennt; 13: die Vereinigung wird durch den Anbruch des Tages beendet)⁴¹ sowie zum Motiv der Frisur des Mädchens und der Kritik daran (7: Selbstvorwürfe des Liebhabers wegen einer Ohrfeige und Kritik an der Frisur des Mädchens; 14: Kritik an der Haarkosmetik, die zum Ausfall des Haars geführt hat).⁴² Den Gesamtrahmen bilden die Gedichte 1–3 und 15. Die Elegien 1 (Cupido macht den sich versuchenden Epiker zum Elegiendichter), 3 (die Geliebte soll Gegenstand der Dichtung sein) und 15 (Dichtung verleiht Unsterblichkeit) sind programmatische Gedichte, 2 schildert den Triumphzug Amors und nimmt das Ruhmesmotiv von 15 vorweg. Der einleitende Dreierblock ist insofern insgesamt programmatisch⁴³ und entspricht im Rahmen des Gesamtaufbaus dem Einzelgedicht 15.⁴⁴ In seiner internen Struk-

36 Der Abschnitt „The Arrangement of the Poems“ bei McKeown 1987, 90–102 verzichtet auf Analysen der Buchstrukturen. Zur Forschung vgl. Wille 1984, 396–406.

37 Vgl. auch McCaffrey 1974, 28 und Olstein 1980, 291–292.

38 Vgl. auch Olstein 1980, 292. Die Auffassung von 1.8 als zentrales Programmgedicht bei Lörcher 30–32 (Schema 49) und Wille 1984, 396–397 (auch v. Albrecht 2000, 167–168) aufgrund der enthaltenen Erotodidaxe der Kupplerin bleibt fraglich, zumal bei Wille 1984, 399 der (bei v. Albrecht 2000, 167–168 fehlende) Bezug auf 1.10, durch den sich der Rahmen um 1.9 ergibt, und die Analogie zur Rahmung von 1.2 durch 1.1 und 1.3 vermerkt ist.

39 Vgl. McCaffrey 1974, 33–34.

40 Vgl. auch Damon 1996, 276–285. Die Zuordnungen von 1.4 und 1.11 sowie 1.5 und 1.12 bei McCaffrey 1974, 33–46 leuchten nicht ein; vor allem das Paar der Briefgedichte ist offensichtlich.

41 Formal wird die Zusammengehörigkeit durch die Gestaltung als Scheltreden sowie den Refrain in 1.6 und das wiederholte *quo properas* in 1.13.3, 9, 31 betont, vgl. Wille 1984, 401.

42 Vgl. auch Wille 1984, 401–402.

43 Vgl. auch Boyd 1997, 147–153.

44 So bereits McCaffrey 1974, 18–30.86–87; zur engen Zusammengehörigkeit von 1.1–3 vgl. auch Lörcher (1975), 32–35 und Dimundo 2000, 35–43. Wille 1984, 405 vermerkt zu McCaffrey: „So muß bei ihm die Dreierheit c. 1–3 dem Schluß 15 gegenüber treten, weil die pro-

tur nimmt die Gruppe 1–3 die Gesamtstruktur des Buches vorweg, indem ihre Mitte ein Gedicht bildet, das in seiner Bildwelt deutlich das Gegenstück zum zentralen Gedicht über die *militia amoris* bildet.⁴⁵ In diesem Sinne liegt auch hier eine kompositionelle Exposition vor.

Zur Verdeutlichung kann folgendes Schema dienen:

A aba
 B ce'de
 C fgf'
 B' hh'd'e'
 A' a'

Überwiegend ist die Komposition chiasmisch durchgeführt; daneben steht jedoch die als Parallelismus gestaltete Ausführung der Entsprechung von B (4–7) und B' (11–14). Neben inhaltlicher Entsprechung in den übrigen Fällen steht die rein formale Korrespondenz der Elegienpaare 1.4 und 1.5 sowie 1.11 und 1.12. Das Verhältnis der ringkompositorisch gebauten Mittelgruppe 1.8–10 (herausgehoben durch die parallele Anordnung der umgebenden Gedichte) zur Gesamtarchitektur des Buches kann wiederum als *mise en abyme* gelten.

IV. Ovid, *Amores* 2. Buch⁴⁶

Das zweite Buch der *Amores* lässt sich spielerisch unter das Thema „Einzel und Doppel“ stellen. Das Motiv der Liebe des Dichters zu zwei Frauen in der zentralen Elegie 10 bildet insofern auch die thematische Mitte des Buches. Als Variationen über „Einzel und Doppel“ sind jedoch auch die strukturellen Entsprechungen des Buches gestaltet.

Überliefert sind 19 Elegien. Doch findet diese Zahl bei den modernen Herausgebern im Vergleich zu glatten 20 wenig Gefallen.⁴⁷ Üblich ist die Aufteilung von Gedicht 9 in 9a und 9b. Dies lässt sich mit der inhaltlichen Inkon-

grammatische Analogie von c. 8–10 zum Buchanfang c. 1–3 nicht erkannt ist“. Aber gerade die Bildung der Gruppe 1.8–10 und damit die Mittelstellung von 1.9 ist es, die zur Bildung der Gruppe 1.1–3 führt. Der Doppelbezug von 1.1 und 1.3 auf 1.15 findet sich bei Olstein 1980, 292.

45 Vgl. McCaffrey 1974, 32: „I 2 and I 9 the focal points of the introductory triad and of the whole book.“ Gerade dieser Bezug fehlt bei Olstein 1980, 292.

46 Zur Forschung vgl. Wille 1984, 406–415.

47 Vgl. Kenney 1961, x und McKeown 1987, 91–92.