



Beihefte zum Göttinger Forum  
für Altertumswissenschaft

Band 14

Annette Bartels

# **Vergleichende Studien zur Erzählkunst des römischen Epyllion**

Edition  Ruprecht

Inh. Dr. Reinhilde Ruprecht e.K.

Die rekonstruierte attische François-Vase der Umschlagabbildung zeigt zahlreiche Motive, die in erhaltenen römischen Epyllien ebenfalls angesprochen sind.

## 2. Auflage

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Edition Ruprecht Inh. Dr. R. Ruprecht e.K. Postfach 1716, 37007 Göttingen – 2007  
[www.edition-ruprecht.de](http://www.edition-ruprecht.de)

© Duehrkohp & Radicke Wissenschaftliche Publikationen, Göttingen 2000

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.

Layout Annette Bartels  
Druck: Digital Print Group, Erlangen

ISBN: 978-3-89744-228-3

# Inhalt

<b>1 Einleitung.....</b>	<b>3</b>
<b>2 Catulls c. 64 .....</b>	<b>17</b>
2.1 Zeit .....	18
2.1.1 Ordnung.....	18
2.1.2 Tempo.....	24
2.2 Modus.....	29
2.3 Stimme .....	38
2.3.1 Der extradiegetische Erzähler.....	38
2.3.1.1 Implizite Äußerungen .....	39
2.3.1.2 Explizite Äußerungen .....	45
2.3.2 Die intradiegetischen Sprecher.....	51
2.3.2.1 Ariadne .....	51
2.3.2.2 Aegeus .....	54
2.3.2.3 Die Parzen.....	55
<b>3 Die ‘Ciris’ .....</b>	<b>61</b>
3.1 Zeit .....	62
3.1.1 Ordnung.....	62
3.1.2 Tempo.....	68
3.2 Modus.....	75
3.3 Stimme .....	81
3.3.1 Der extradiegetische Erzähler.....	81
3.3.1.1 Implizite Äußerungen .....	82
3.3.1.2 Explizite Äußerungen .....	93
3.3.2 Die intradiegetischen Sprecher.....	99
3.3.2.1 Carme.....	99
3.3.2.2 Scylla .....	103
<b>4 Gemeinsame Merkmale von c. 64 und ‘Ciris’ .....</b>	<b>108</b>
<b>5 Der ‘Culex’ .....</b>	<b>115</b>
5.1 Zeit .....	118
5.1.1 Ordnung.....	118
5.1.2 Tempo.....	123
5.2 Modus.....	127
5.3 Stimme .....	131
5.3.1 Der extradiegetische Erzähler.....	131
5.3.1.1 Implizite Äußerungen .....	131
5.3.1.2 Explizite Äußerungen .....	139
5.3.2 Die intradiegetischen Sprecher.....	142
5.3.2.1 Die Mücke .....	142
5.3.2.2 Der Hirte .....	147
5.4 Gattungszugehörigkeit .....	148
<b>6 Das ‘Moretum’ .....</b>	<b>152</b>
6.1 Zeit .....	153
6.2 Modus.....	156
6.3 Stimme .....	160
6.4 Gattungszugehörigkeit .....	163

<b>7 Vergils Aristaeus-Geschichte (<i>georg.</i> 4, 315-588).....</b>	<b>166</b>
7.1 Zeit .....	168
7.1.1 Ordnung.....	168
7.1.2 Tempo.....	170
7.2 Modus.....	175
7.3 Stimme .....	178
7.3.1 Der extradiegetische Erzähler.....	178
7.3.2 Die intradiegetischen Sprecher .....	179
7.3.2.1 Aristaeus .....	180
7.3.2.2 Cyrene .....	181
7.3.2.3 Proteus .....	181
7.4 Bewertung .....	187
<b>8 Ovids Cephalus-Geschichte (<i>met.</i> 7, 490-8, 5).....</b>	<b>191</b>
8.1 Zeit .....	193
8.1.1 Ordnung.....	193
8.1.2 Tempo.....	198
8.2 Modus.....	201
8.3 Stimme .....	204
8.3.1 Der extradiegetische Erzähler.....	204
8.3.2 Die intradiegetischen Erzähler.....	206
8.3.2.1 Aeacus.....	206
8.3.2.2 Cephalus .....	209
8.4 Bewertung .....	215
8.5 Ausblick auf das Gesamtwerk.....	216
<b>9 Conclusio.....</b>	<b>220</b>
<b>Appendix: Die Neoteriker-Fragmente.....</b>	<b>223</b>
<b>Literatur.....</b>	<b>231</b>
<b>Index.....</b>	<b>244</b>

# 1 Einleitung

Nur wenige andere Gattungsbezeichnungen sind in der Altphilologie ebenso populär und gleichzeitig in ihrer Bedeutung so unklar wie die des Epyllion. Einzig klar ist, daß das Wort in der Antike nur selten, nie jedoch als Name einer literarischen Gattung bezeugt ist.<sup>1</sup> Als Bezeichnung für eine Gruppe von kleinen epischen Werken nach den Maßgaben der alexandrinischen und neoterischen Dichtkunst ist das Wort erstmals Mitte des 19. Jhs. bei HAUPT belegt.<sup>2</sup> Anfang des 20. Jhs. hat sich das Wort als Gattungsbezeichnung durchgesetzt.<sup>3</sup>

Trotz dieser hundertjährigen Tradition gibt es wenig konkrete Aussagen über diese Gattung, eine systematische Untersuchung fehlt bis heute sowohl für den griechischen als auch für den lateinischen Bereich.<sup>4</sup> So gibt es statt einer Gattungsdefinition oder wenigstens einer klaren Charakteristik lediglich eine Liste von Merkmalen, die als mehr oder weniger verbindlich angesehen und mehr oder weniger konkret beschrieben werden.<sup>5</sup> Einigkeit besteht über den narrativen Charakter, die Kürze und, damit verbunden, die Konzentration auf eine Begebenheit bzw. einen Protagonisten.<sup>6</sup> Fast durchgängig werden auch der Hexameter und ein mythologisches Thema genannt.<sup>7</sup> Die Handlung schreitet nicht gleichmäßig voran, sondern gleicht einer Anein-

---

<sup>1</sup> Es bezeichnet eher abschätzig ein kleines Werk, ähnlich dem lateinischen Wort *versiculi*; vgl. HEUMANN (7), ALLEN (5), REILLEY (111), D'AGOSTINO (35). Mit dieser Bedeutung wurde es in der Neuzeit noch von WOLF für den pseudohesiodischen *Schild des Herakles* benutzt (*Hesiodi quod fertur Scutum Herculis*, komm. v. F. A. WOLF, hg. v. C. F. RANKE, Quedlinburg 1840, 67); vgl. WOLFF (301), MOST (1982, 155f.). MOST (1982, 154f.) hat überzeugend dargelegt, daß der Begriff wohl von WOLF selbst benutzt wurde und nicht erst bei der Herausgabe des Nachlasses von RANKE eingefügt wurde.

<sup>2</sup> 1855 in einer Vorlesung *De carmine LXIV* (HAUPT 2, 77); vgl. REILLEY (111). Eine eigene antike Bezeichnung für die Gattung Epyllion ist nicht belegt.

<sup>3</sup> Z. B. 1904 HEUMANN, 1909 NÉMETHY, 1910 MAY; vgl. REILLEY (112), WOLFF (303).

<sup>4</sup> Neben einzelnen Aufsätzen sind vier Monografien erschienen: 1931 beschäftigt sich CRUMP mit dem griechischen sowie römischen Epyllion und sieht eine eingelegte Geschichte als entscheidendes Gattungsmerkmal an; 1979 folgt PERUTELLI mit einer Studie über das römische Epyllion, in der er nach einem Forschungsüberblick (13-27) und der Auflistung der allgemein bekannten Merkmale den stark reflektierenden Erzähler in Catulls c. 64 und der *Ciris* herausstellt, ohne sich theoretisch zu der Gattung oder der Beschränkung auf diese beiden Gedichte zu äußern; 1981 veröffentlicht GUTZWILLER ihre Untersuchung zum griechischen Epyllion, die sich ebenfalls nicht systematisch mit der Gattungsfrage beschäftigt; sie betont vor allem die Entstehung des hellenistischen Epyllion in Auseinandersetzung mit dem homerischen Epos. In jüngster Zeit (2001) beschreibt MERRIAM das griechische und römische Epyllion hinsichtlich inhaltlicher Gemeinsamkeiten. An einigen Beispielen, die ihrer Meinung nach die Gattungsmerkmale am klarsten präsentieren, zeigt sie, daß im Epyllion weibliche Figuren im Mittelpunkt stehen und das Geschehen aus ihrer Sicht bewertet wird.

<sup>5</sup> Solche leicht variierenden Listen finden sich bei HEINZE (1960b, 380), KROLL (1924, 213f.), LENCHANTIN (1930, XXVIII-XXXII), CRUMP (22-24), D'AGOSTINO (34), PERUTELLI (1979, 28f.), THILL (255). Meist wird nicht recht klar, aus welchen Werken diese Merkmale abgeleitet werden.

<sup>6</sup> Die Kürze ist relativ zum Umfang der homerischen und hellenistischen Epen zu sehen und wird mit bis zu tausend Versen angegeben; vgl. REILLEY (111). RICHARDSON (39; 85) konkretisiert das Merkmal der Konzentration, indem er bemerkt, die Geschichte umfasse einen oder wenige Tage; JACKSON (40) betont, daß nur ein kleines Segment der homerischen Welt abgebildet werden könne.

<sup>7</sup> WILAMOWITZ (1962, 1, 117) sieht keinen Unterschied zwischen elegischen und epischen Dichtungen; er lehnt freilich den Begriff Epyllion generell ab und faßt völlig andere Gedichte unter anderen Gesichtspunkten zusammen. HUNTER (1997, 260) nennt unter dem Begriff ohne weitere Begründung auch erzählende Elegien. Die inhaltliche und formale Nähe von Epyllion und erzählender Elegie wird oft festgestellt, ohne daß man daraus jedoch eine Aufhebung der Gattungsgrenzen ableitet; vgl.

anderreihung einzelner Szenen oder Bilder, die durch wenige Verse verbunden werden, in denen oft die für die Handlung wichtigen Dinge extrem kurz zusammengefaßt werden.<sup>8</sup> Markant sind die langen Figurenreden, die man ebenfalls als den Erzählfluß hemmendes Element ansieht; besonders hervorgehoben werden lange pathetische Klagen der (meist weiblichen) Protagonisten, die die Handlung nicht voran bringen.<sup>9</sup> Der Erzähler greift oft in die Erzählung ein, indem er Gelehrtes anmerkt, das Geschehen wertet oder Anteilnahme bekundet.<sup>10</sup> Recht häufig wird eine Digression oder Einlage als wichtiges Merkmal genannt.<sup>11</sup> Außerdem ist die Tendenz zu abgelegenen Mythosversionen oder Details festgestellt worden, ebenso wie zur ‘Vermenschlichung’ von Göttern und Heroen, die sich in dem großen psychologischen Interesse an den Figuren und der Bevorzugung von Liebesgeschichten vor Schlachtschilderungen zeigt.<sup>12</sup>

Den historischen Aspekt hebt GUTZWILLER in ihrer Analyse des hellenistischen Epyllion hervor. Als entscheidend sieht sie die Entstehung dieser Gattung in Auseinandersetzung mit dem homerischen Epos an, die eine seltsame Mischung aus Nähe und Distanz bewirke sowie den Eindruck, „the epyllion is epic which is not epic“ (5).<sup>13</sup> In einem literarischen Umbruch befanden sich auch die Neoteriker, die diese Gattung in Rom einführten und sich als Avantgarde verstanden.<sup>14</sup> Dennoch sind die Entstehungsbedingungen für das Epyllion hier anders als im Hellenismus, da die Römer nicht mehr nur etwas Neues im Gegensatz zum alten Epos geschaffen haben, sondern ihnen mit den alexandrinischen Gedichten bereits Beispiele für kurze, mythologische Hexameter-Erzählungen vorlagen.<sup>15</sup>

---

HEUMANN (7), JACKSON (42f.), HEINZE (1960b, 380-382), CRUMP (271-273), D’AGOSTINO (34), PATZER (1955, 89f.). FANTUZZI/ HUNTER (537) bezeichnen ohne Erklärung Catulls in Galliamben verfaßtes Attis-Gedicht (c. 63) ebenfalls als Epyllion. Das Versmaß ist in der Antike von entscheidender Bedeutung für die Klassifizierung von Texten; Quintilian (10, 1, 51-56) zählt unter die *epicos* (10, 1, 51) alle Hexameter schreibenden Autoren und grenzt die elegische Dichtung (*elegiam* 10, 1, 58) deutlich davon ab; vgl. HEUMANN (7), GUTZWILLER (3f.). Die elegische Dichtung ist bei genauer Betrachtung fast ebenso vielfältig wie die epische, gehören ihr doch so unterschiedliche Texte wie Wehinschriften, Trinklieder, subjektiv-erotische Gedichte sowie Ovids *Fasti* und *Ars amatoria* an; vgl. KROLL (1924, 208). Daher erscheint es mir legitim, zwischen Elegie und epischen Gedichten nur aufgrund des Versmaßes eine klare Trennung vorzunehmen; ähnlich auch JACKSON (43).

<sup>8</sup> RICHARDSON (85) sieht in dieser Struktur, in der ein großer Teil des Geschehens kaum komprimiert dargeboten wird, während einige wichtige Aktionen stark gerafft werden, eine Ähnlichkeit zur Struktur im Drama.

<sup>9</sup> Vgl. LA PENNA (121). MERRIAM betont in ihrer Untersuchung vor allem die weibliche Perspektive der Erzählungen. Den Reden wurden sehr unterschiedliche Attribute beigelegt; KLINGNER (1964, 195) und PINOTTI (9f.) bezeichnen sie im Zusammenhang mit Catulls carmen 64 (in der Folge kurz c. 64) als ‘lyrisch’, KROLL (1924, 213) hingegen sieht in ihrer Gestaltung deutlich den Einfluß der Tragödie wirken.

<sup>10</sup> Der Aspekt der Wertung des Geschehens durch den Erzähler heben RICHARDSON (89) und PERUTELLI (1979, 67f.; 89) besonders hervor.

<sup>11</sup> Dieses Merkmal ist aufgrund der vagen Terminologie äußerst problematisch; s. u. in diesem Kapitel.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. LYNE (1978b, 172f.), MERRIAM (159).

<sup>13</sup> Ähnlich bereits JACKSON (40), KROLL (1924, 204f.), KOSTER (119). FANTUZZI/ HUNTER (267f.) heben außerdem den Einfluß der Lyrik hervor. KROLL (1924, 202) sieht im Hellenismus ein generelles Bestreben, Stoffe und Gattungen zu variieren; vgl. auch FANTUZZI/ HUNTER (20).

<sup>14</sup> Vgl. JACKSON (40), GRANAROLO (279f.), PERUTELLI (1979, 29-31).

<sup>15</sup> HEINZE (1960b, 381) legt dar, daß griechische Epyllia durchaus unterschiedliche Ausprägungen hatten; gerade die Gefühlsäußerungen der Protagonistinnen sieht er zwar bei Moschos vorgegeben,



Ebenso unsicher wie die Liste der Gattungsmerkmale ist die Zuordnung einzelner Gedichte zu dieser Gattung. Für den lateinischen Bereich werden mit Catulls c. 64 und der pseudovergilischen *Ciris* nur zwei Gedichte immer dazu gerechnet. Oft wird desweiteren der *Culex* genannt, bisweilen auch das *Moretum* (beide ebenfalls pseudo-vergilisch), dessen Zuordnung zur Gattung bereits aufgrund des nicht-mythologischen Inhalts fragwürdig ist. Außerdem ist zu vermuten, daß andere Neoteriker ebenfalls Epyllia verfaßt haben, von denen nur Titel oder spärliche Fragmente überliefert sind; hier sind die *Dictynna* des Valerius Cato, die *Zmyrna* des Helvius Cinna, die *Io* des Licinius Calvus und der *Glaucus* des Cornificius zu nennen.<sup>16</sup> Selbst einzelne Werkteile sind als Epyllion bezeichnet worden, so die Aristaeus-Erzählung der *Georgica* Vergils und einige Geschichten der *Metamorphoses* Ovids, ja bisweilen wird die Grundstruktur dieses Werkes in einer Aneinanderreihung einzelner Epyllia gesehen.<sup>17</sup> Bisweilen werden auch kurze mythologische Hexametererzählungen der Spätantike wie die *Medea* oder der *Hylas* des Dracontius als Epyllion bezeichnet.

Die unscharfe Charakteristik sowie die unklare Zuordnung von Gedichten hat in der ersten Hälfte des 20. Jhs. zu Kritik geführt; am deutlichsten äußert sie ALLEN, der die Zusammengehörigkeit der fraglichen Gedichte innerhalb einer eigenen Gattung negiert.<sup>18</sup> Das Fehlen einer antiken Bezeichnung für die Gattung ist ihm ein Indiz, daß es in der Antike kein Bewußtsein für die Zusammengehörigkeit dieser Texte gegeben hat (5f.).<sup>19</sup> Vor allem jedoch stützt sich seine Kritik darauf, daß die bekannten Merkmale einerseits nicht in allen Gedichten vorkommen, sie andererseits nicht auf das Epyllion beschränkt seien, ja er sieht in den Texten Elemente verschiedener Gattungen wie Idyll, Hirtendichtung, Elegie, Epithalamium, Lyrik, Drama, Metamor-

---

aber erst im römischen Epyllion zur vollen Ausprägung gelangt. Die Römer hatten ein gewisses Repertoire recht unterschiedlicher griechischer Gedichte, aus denen sie schöpfen und eben einige Merkmale modifizieren oder übernehmen konnten; Genaueres zu den griechischen Vorbildern s. u. in diesem Kapitel.

<sup>16</sup> Vgl. HAUPT (2, 77), F. SKUTSCH (1901, 75), JACKSON (39f.), RICHARDSON (8), MERRIAM (127). JACKSON (40) und KROLL (1980, 66) nennen außerdem die *Magna mater* von Caecilius (vgl. Catull c. 35), die jedoch aufgrund des Themas ebenso wie das Attis-Gedicht Catulls (c. 63) in Galliamben geschrieben gewesen sein könnte. Zu den Neoterikern als Gruppe vgl. CLAUSEN (1964a, 191f.), GRANAROLO (279-286), LYNE (1978b); recht kritisch beurteilen COURTNEY (1993, 189-191) und LIGHTFOOT (55-58) die Bildung einer eng zusammengehörigen Gruppe. Zu den Fragmenten im einzelnen s. u. Appendix.

<sup>17</sup> So vor allem von CRUMP. – Ich zitiere die Werke nach folgenden Ausgaben: Catull MYNORS (1958), Appendix Vergiliana CLAUSEN u. a. (1966), Vergil MYNORS (1969), *Metamorphoses* ANDERSON (1996), Neoteriker-Fragmente BLÄNSDORF (1995).

<sup>18</sup> In jüngerer Zeit folgt B. WEBER (229-232) dieser kritischen Haltung. RICHARDSON (8) vermeidet es in Anlehnung an die Kritik von ALLEN zwar, von einer Gattung Epyllion zu sprechen, und schließt in seine Untersuchung andersartige Gedichte (wie z. B. Catulls c. 63 in Galliamben) ein, vermutet jedoch, daß im Kreis der Neoteriker mit dem c. 64, der *Io*, der *Zmyrna* und dem *Glaucus* gleichartige Gedichte nach dem Vorbild von Catos *Dictynna* entstanden sind, ja spricht sogar von „the short, narrative, hexameter poems [...] which had made the circle of Cato famous“ (9). LENCHANTIN (1930, XVIII) glaubt nicht, daß man die Gedichte einer eigenen, vom Epos abgegrenzten Gattung zuordnen kann, behält den Begriff Epyllion aber dennoch bei. KOSTER (126f.) sieht im Epyllion Einzelgedichte, die wie eine Episode eines großen Epos wirken.

<sup>19</sup> Ähnlich bereits LENCHANTIN (1930, XVIII). Die Schlußfolgerung ist, wie ALLEN selber zugibt, nicht zwingend; in der Tat lassen sich Hinweise für ein solches Gattungsbewußtsein finden, s. u. in diesem Kapitel.

phose vereinigt (16); die einzige Gemeinsamkeit der Gedichte erkennt er darin, daß sie eine Mischung aus mehreren Gattungen seien, und lehnt es daraufhin ab, sie als Vertreter einer zusammengehörigen Textgruppe aufzufassen.<sup>20</sup>

Ein wenig entschärft wurde das Problem, daß die genannten Merkmale nicht in allen Texten vorkommen, erst in den letzten Jahren, indem die fraglichen griechischen Texte in zwei Gruppen eingeteilt wurden, einer mit längeren Texten wie der *Hecale* des Kallimachos und einer mit kürzeren und jüngeren Texten wie der *Europa* des Moschos.<sup>21</sup> Sowohl CAMERON (439-446) als auch FANTUZZI/ HUNTER (270f.) betonen die Nähe der *Hecale* zum homerischen Epos. Für die Entwicklung des römischen Epyllion, dem CAMERON (451f.) ausdrücklich größere Einheitlichkeit als den griechischen Texten bescheinigt, sei die zweite Gruppe von größerer Bedeutung. Somit wird die *Hecale* nicht mehr als Muster der Gattung Epyllion angesehen, als das sie lange galt.<sup>22</sup>

Die Beobachtung, daß manche Elemente in anderen Gattungen ebenfalls vorkommen, ist unbestritten. Gerade die Entstehung des Epyllion in Auseinandersetzung mit dem Epos bedingt eine starke Affinität beider Gattungen. So finden sich in beiden Elemente wie Figurenreden, Gleichnisse, Ekphraseis, Rückwendungen und Prophezeiungen.<sup>23</sup> Da die Wurzeln der Gattung außerdem im Hellenismus liegen, enthält das Epyllion viele Merkmale, die für die Dichtung dieser Zeit in verschiedenen Gattungen typisch sind. So führt die Abkehr von den alten Idealen dazu, Götter und Heroen zu 'vermenschlichen', indem man sie in alltäglichen Situationen zeigt; damit geht ein zunehmendes psychologisches Interesse einher, das den Dichter bei den Gefühlen seiner Figuren verweilen läßt.<sup>24</sup> Die sich verbreitende Lesekultur veränderte die Verhältnisse der literarischen Produktion und Rezeption, indem der Dichter sich nicht mehr als *vates* verstand, sondern als Künstler, der für ein gebildetes Publikum schreibt; daraus resultiert die Darstellung der Gelehrsamkeit, die sich z. B. in der Vorliebe für Aitiologien und abgelegene Mythen zeigt.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Er führt diese Kombination verschiedener Elemente auf die alexandrinische Vorliebe für Gattungsmischungen zurück. Damit liefert er selbst ein Argument gegen seine Kritik an einer Textgruppe Epyllion aufgrund der Einflüsse fremder Gattungen: Dieses Phänomen findet sich in der gesamten Epoche bei allen Textgruppen, ohne daß diese deshalb in Frage gestellt werden. KROLL (1924, 202-224) führt unter der Rubrik 'Kreuzung der Gattungen' Beispiele aus verschiedenen Textgruppen bis zu den Werken Ovids an. – ALLEN (16) sagt nicht explizit, welcher Gattung er die Gedichte statt dessen zuordnet, aber da er in den Elementen der anderen Gattungen eine „addition to the epic qualities“ sieht, wird er sie wohl der großen Gruppe der Epik zurechnen.

<sup>21</sup> CAMERON (452) hält die *Hecale* für das einzige wenigstens fragmentarisch überlieferte Beispiel der ersten Gruppe, während ähnliche Texte verloren seien.

<sup>22</sup> CAMERON (452), FANTUZZI/ HUNTER (263).

<sup>23</sup> Vgl. JACKSON (40). PERROTTA (1978, 42-44) hält das Fehlen epischer Gleichnisse für ein Charakteristikum des Epyllion und führt es auf die geraffte Art zu erzählen zurück, die Verweilen nur bei Figurenreden kenne, während Gleichnisse eng mit der Beschreibung von Handlung zusammenhängen. Für das römische Epyllion trifft diese Aussage nicht zu, da Geschehen bisweilen ausführlich dargestellt wird, und die Analyse der Gedichte zeigt, daß es gerade in c. 64 und *Ciris* Gleichnisse gibt, die sehr wirkungsvoll eingesetzt werden.

<sup>24</sup> Vgl. HAUPT (1, 253-255), HUNTER (1997, 259), CAMERON (444). Zum Interesse am Psychologischen vgl. auch HEUMANN (53), CRUMP (15), CAZZANIGA (232).

<sup>25</sup> Vgl. PERROTTA (1978, 35f.), CRUMP (9-11), PERUTELLI (1979, 28), HUNTER (1997, 248-250), FANTUZZI/ HUNTER (20).

Der Kern von ALLENS Kritik, daß die Merkmale zu vage seien, um die Gedichte einer gemeinsamen, abgrenzbaren Gattung zuzuordnen, ist bisher nicht entkräftet. Daher ist es das vorrangige Ziel dieser Arbeit, die recht unscharfen Merkmale zu konkretisieren und die Liste zu erweitern, so daß die Gattung Epyllion klarer hervortritt. Das Hauptaugenmerk soll dabei auf erzähltechnischen Merkmalen liegen. In vielen Gebieten der Klassischen Philologie gehören die Methoden, die die Narratologie bietet, seit einigen Jahren zum Standard der Textanalyse; so liegen z. B. für die homerischen Epen die narratologischen Untersuchungen von DE JONG (1987; 2001) vor.<sup>26</sup> Neuen Auftrieb erhielt auch die *Metamorphoses*-Forschung, da die Narratologie ein geeignetes Instrumentarium für die Analyse der äußerst komplexen Erzählstruktur bereitstellt; hier stehen insbesondere die intradiegetischen Erzähler und die Zeitstruktur im Mittelpunkt.<sup>27</sup> Für das Epyllion jedoch wurden diese Möglichkeiten noch nicht genutzt, obschon viele der gängigen Gattungsmerkmale der formalen Ebene zuzurechnen sind. So bezieht sich die Digression oder Einlage, an der CRUMP allerdings inhaltliche Aspekte hervorhebt, vor allem auf die Präsentation der Geschichte in der Erzählung. PERUTELLI (1979) hingegen arbeitet am c. 64 und der *Ciris* die zwar unterschiedlich gestaltete, doch in beiden Gedichten umfangreiche Kommentierungsfunktion des Erzählers heraus, die ein wichtiges Element der Erzähltechnik der Texte darstellt. Trotz dieser Ansätze fehlt indes eine umfassende Untersuchung zur Erzähltechnik der Gedichte, die es erlaubt, konkretere Gattungsmerkmale des Epyllion zu bestimmen.<sup>28</sup>

Vor dieser Analyse sind jedoch noch einige grundsätzliche Überlegungen nötig: Erstens was ist überhaupt eine Gattung – ALLEN scheint unter dem Begriff so unterschiedliche Dinge wie Idyll, Drama, Metamorphose zu fassen – und wie läßt sie sich konstituieren – reichen die bisher gefundenen Merkmale aus bzw. lassen sie sich modifizieren, um den Voraussetzungen gerecht zu werden?<sup>29</sup> Zweitens sind Ansätze und Begrifflichkeit in der Erzählforschung so vielfältig, daß die von mir verwendete Terminologie kurz vorgestellt werden muß.

Bereits die erste Frage ist nicht einfach zu beantworten, da es bis heute höchst unterschiedliche Definitionen des Gattungsbegriffes gibt.<sup>30</sup> Auf der einen Seite bezeichnet Gattung die drei großen Bereiche der Literatur: Epik, Drama, Lyrik.<sup>31</sup> Diese Einteilung geht auf Goethes Bestimmung der drei 'Naturformen' zurück, zu denen er selbst bemerkt, daß sie auch gemeinsam in einem Text vorkommen; so kann z. B. ein Epos dramatische oder lyrische Elemente enthalten.<sup>32</sup> Dieser Gedanke wurde dahin-

<sup>26</sup> Vgl. auch SCHMITZ (73-75).

<sup>27</sup> Z. B. ROSATI (1981; 2002), BARCHIESI (1989), S. M. WHEELER (1999). Einen Überblick über den Forschungsstand bietet BARCHIESI (2002).

<sup>28</sup> Bei der Analyse der Texte ergeben sich bisweilen auch Fragen und Probleme, die zwar nicht erzähltechnischer Natur, jedoch für das Textverständnis bedeutend sind und daher ebenfalls berücksichtigt werden.

<sup>29</sup> ALLEN (16): "each epyllion is likely to be a composite of at least two genres. Consequently, in addition to the epic qualities, there are elements of the idyll, pastoral, elegy, epithalamium, lyric, drama, and metamorphosis".

<sup>30</sup> Vgl. HEMPFER (1973, 14-25; 1997), WENZEL (173f.).

<sup>31</sup> So verwendet z. B. HORN den Begriff.

<sup>32</sup> Goethe in seinen *Noten zu besserem Verständnis des west-östlichen Divan*: „Es gibt nur drei echte

gehend weiterverfolgt, daß mit den Begriffen episch (oder moderner: narrativ), lyrisch, dramatisch keine Textgruppen bezeichnet werden, sondern transhistorische, invariante 'Schreibweisen' (die ebenfalls Gattungen genannt werden), die nicht an bestimmte Texte gebunden sind.<sup>33</sup> Für die Gattungsfrage in Hinblick auf das Epyllion ist diese Auffassung von Gattung nur insofern interessant, als damit klarer wird, daß mit den lyrischen oder dramatischen Elementen genau diese Einfügungen fremder Schreibweisen gemeint sind, die den grundsätzlich narrativen Charakter der Gedichte nicht in Frage stellen.<sup>34</sup>

Bedeutender für die Bewertung des Epyllion ist die geläufigere Definition von Gattung, die konkrete, historische Textgruppen meint.<sup>35</sup> Umstritten ist hier, wie diese Textgruppen zu bestimmen und somit wie sie beschaffen sind. Ich folge einer recht jungen Auffassung, nach der Gattungen als offene Systeme begriffen werden, die durch ein Bündel von formalen, strukturellen und inhaltlichen Merkmalen bestimmt sind. Dabei ist es nicht notwendig, daß ein Text alle Merkmale aufweist, aber doch so viele, daß er aufgrund der Ähnlichkeit einer bestimmten Gattung zugeordnet werden kann.<sup>36</sup> Dieser Gattungsbegriff erlaubt es, innerhalb einer Gattung einen Kern (Texte mit großer Übereinstimmung der Merkmale) und eine Peripherie (Texte mit geringerer, jedoch noch ausreichender Übereinstimmung) zu unterscheiden. Problematisch bleibt es, ein Textkorpus zu bestimmen, aus dem die Merkmale gewonnen werden; als Bezugspunkt für die Textauswahl bietet sich das bereits vorhandene Gattungsverständnis an.<sup>37</sup>

Da in der Forschung sowohl Merkmale als auch Vertreter des Epyllion so unterschiedlich bewertet werden, erscheint es mir sinnvoll, als Kern, aus dem zunächst Merkmale zu gewinnen sind, die Gedichte heranzuziehen, die übereinstimmend als Epyllion genannt werden, und das sind als kurze, eigenständige hexametrische Erzählungen mythischen Inhalts das c. 64 sowie die *Ciris*, da der *Culex* nur innerhalb einer Figurenrede Mythologisches bietet und das *Moretum* überhaupt keine mythologischen Elemente aufweist.<sup>38</sup> Trotz dieses Unterschiedes sollen sie im Anschluß un-

---

Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen“ (WA I 7, 118).

<sup>33</sup> Vgl. HEMPFER (1997, 653).

<sup>34</sup> Obgleich ALLEN (14) die Gedichte wohl zur Epik zählt, unterstellt er den Befürwortern einer Gattung Epyllion, daß sie mit dem Hinweis auf dramatische Elemente den narrativen Charakter der Gedichte als nicht mehr verbindlich hinstellen würden. HORN (86-88) legt dar, wo ein narrativer Text an seine Grenzen stößt und sich dem Dramatischen (reine direkte Rede ohne Vermittlung durch Erzähler) oder dem Lyrischen (Verschwinden des Geschehens hinter dem Erzählen) nähert; als dritte Begrenzung des Narrativen nennt er die reine Beschreibung. An dieser Bestimmung wird deutlich, daß die Epyllia keine dieser Grenzen überschreiten.

<sup>35</sup> Diesen Gattungsbegriff verwenden z. B. LÄMMERT, HEMPFER (1973).

<sup>36</sup> Vgl. HEMPFER (1997, 653), WENZEL (177f.).

<sup>37</sup> HEMPFER (1973) erörtert das Problem der Korpusbildung ausführlich und meint, daß sich früher vorgenommene Gruppierungen als geeigneter Bezugspunkt für die Bildung eines Textkorpus erwiesen haben (135). Desweiteren empfiehlt er, ein historisch abgegrenztes Korpus zu wählen und zu prüfen, ob die zeitgenössischen Rezipienten die Texte als zusammengehörig empfunden haben (135f.); dies ist für das antike Epyllion kaum zweifelsfrei zu beantworten, aber es gibt Anhaltspunkte für ein solches Gattungsverständnis, s. u. in diesem Kapitel.

<sup>38</sup> Die Merkmale Länge, Schreibweise, Inhalt und Metrik sind durchaus nicht marginal, auch MÜLLER-

tersucht werden, da sie, wenn sie sich nur durch dieses eine inhaltliche Merkmal unterscheiden, ansonsten aber große Ähnlichkeit mit dem c. 64 und der *Ciris* aufweisen, doch der Gattung, wenn auch vielleicht der Peripherie, zugeordnet werden können. Einen grundsätzlich anderen Status haben die Aristaeus-Erzählung und einzelne Geschichten der *Metamorphoses*, da sie Teile größerer Texte sind. Wenn man Gattung als Textgruppe versteht und mit Epyllion eine Gruppe von Texten benennen will, ist es rein terminologisch unmöglich, einzelne Textteile als Epyllion zu bezeichnen. Dennoch will ich untersuchen, ob diese Textteile Ähnlichkeiten mit dem Epyllion aufweisen. Eine Gestaltung, die die Passagen durch umfangreiche Rezeption mehrerer epylliontypischer Merkmale in die Nähe jener Gattung rückt, wäre ein zusätzlicher Hinweis darauf, daß die Zeitgenossen ein Bewußtsein für diese Merkmale und damit für die Zusammengehörigkeit der Epyllia hatten. Für die *Metamorphoses* bietet sich die exemplarische Analyse der Cephalus-Geschichte (*met.* 7, 490-8, 5) an, da sie noch in jüngster Zeit als Epyllion bezeichnet wird.<sup>39</sup> Die spätantiken Werke berücksichtige ich nicht, weil sich für eine erste Bestimmung der Gattung ein historisch eng begrenztes Korpus anbietet; da sie in einer anderen Epoche entstanden sind, stellen ihre möglicherweise anderen Baugesetze die Bildung einer bestimmbareren Gattung Epyllion für die frühere Zeit nicht in Frage.

Obwohl die von mir bevorzugte Auffassung von Gattung eine Gattungsbestimmung unabhängig vom antiken Verständnis ermöglicht, erscheint mir ein kurzer Blick darauf sinnvoll, schon deshalb, weil es in der bisherigen Gattungsdiskussion herangezogen wird. In der Antike fehlt eine systematische Klassifizierung der Texte; einen Ansatz bietet Quintilian, der z. B. unter *epicos* alle Dichter nennt, die Hexameter schreiben (10, 1, 51-56), während er die Verfasser von Dichtung im elegischen Distichon (*elegiam*) davon absetzt (10, 1, 58).<sup>40</sup> Nach dieser sehr groben Einteilung gehört das Epyllion als hexametrische Dichtung zur 'Epik'; dies bedeutet freilich nicht, daß man sich nicht der Unterschiede innerhalb dieser großen Gruppe bewußt war.<sup>41</sup> So ist unbestritten, daß Kallimachos seine *Hekale* in Auseinandersetzung mit den homerischen Epen als etwas absichtlich anderes geschaffen hat.<sup>42</sup> Die Neoteriker wiederum folgen in der Struktur der Texte wohl kaum zufällig eher den Texten von Kallimachos, Moschos und Euphorion, während sie auf das homerische Epos an einzelnen Stellen und mit einzelnen Motiven verweisen.<sup>43</sup> Es wird vermutet, daß es sich

---

DYES (327) hebt ihre gattungskonstituierende Bedeutung hervor. GUTZWILLER (3) hält bereits Kürze, Hexameter und narrativen Charakter für ausreichend, um eine Gruppe zusammenzufassen.

<sup>39</sup> So von PECHILLO (1990). Ähnlich auch CRUMP (207; 276), die in dieser Passage zwei Epyllia ausmacht, die Erzählung des Aeacus über die Myrmidonen (7, 518-660) sowie die des Cephalus über Procris und Laelaps (7, 690-862).

<sup>40</sup> Ähnlich auch Horaz *ars* 73-88; vgl. STEINMETZ (461f.), GUTZWILLER (3f.).

<sup>41</sup> Eine zweite Klassifikation stammt von Platon, der die Literatur nach dem Kriterium des Sprechers einteilt: Entweder der Autor/ Erzähler spricht in eigener Person (*διήγησις*) oder durch den Mund seiner Figuren (*μίμησις*); das Epos besteht aus einer Mischung beider Formen (*γένος μίκτόν*). Diese Charakteristik des Epos ist somit sehr nah an der modernen Bestimmung narrativer Texte; vgl. HORN (12). In diesem Schema, das z. B. PERROTTA (1978, 37f.) zugrunde legt, gehört das Epyllion ebenfalls zur Epik; vgl. GUTZWILLER (4).

<sup>42</sup> Vgl. GUTZWILLER (4).

<sup>43</sup> Dies scheinen bereits Zeitgenossen ähnlich empfunden zu haben, so daß Cicero (*Tusc.* 3, 45) von *hi*

für einen Neoteriker gehörte, ein Gedicht solcher Art zu schreiben.<sup>44</sup> Obwohl sich ein so ausgeprägtes Gattungsbewußtsein aufgrund der spärlichen Fragmente kaum beweisen läßt, bieten die Texte doch Indizien dafür, indem sie aufeinander verweisen: Wie die Analyse der *Ciris* zeigen wird, bezieht sich ihr Autor in beträchtlichem Umfang auf Catulls c. 64, Catos *Dictynna*, Cinna's *Zmyrna* und vielleicht auch Calvus' *Io*.<sup>45</sup> Geht man davon aus, daß er diese Werke nicht zufällig in sein eigenes hineinspielen läßt, so liegt es nahe, daß er grundsätzliche Ähnlichkeiten sowohl zwischen diesen Gedichten als auch zu seinem eigenen gesehen hat. Einen gattungsrelevanten Hinweis ganz anderer Art gibt das Proömium der *Ciris*, in dem der Erzähler ihr ein großes astronomisches Lehrgedicht entgegensetzt, das als der epikureischen Philosophie verpflichtet dargestellt und durch viele Anspielungen in die Nähe von Lukrezens *De rerum natura* gerückt wird. Das zeigt, daß man sich der Unterschiede, die es zwischen einem großen Lehrgedicht und einem Werk wie der *Ciris* innerhalb der Hexameterdichtung gibt, durchaus bewußt war.<sup>46</sup> Einen weiteren Hinweis bietet das c. 95 von Catull, in dem er Cinna's kurze, ausgefeilte *Zmyrna* gegen die langen *Annales* des Volusius scharf abgrenzt.<sup>47</sup>

Da die Analyse der Gedichte vorwiegend unter narratologischen Gesichtspunkten erfolgen soll, ist es angesichts der Vielfalt von Ansätzen und Begriffen in der Erzählforschung notwendig, die verwendete Begrifflichkeit kurz zu erläutern. Ich folge weitgehend GENETTE (ergänzt durch LÄMMERT), der für die Analyse narrativer Texte die drei Kategorien Zeit, Modus und Stimme vorschlägt. Unter Zeit fallen die Aspekte Ordnung, Tempo, Frequenz. Die Ordnung erfaßt, in welcher Reihenfolge die Ereignisse der Geschichte präsentiert werden. Die einfachste Möglichkeit ist, die Ereignisse in chronologischer Reihenfolge zu erzählen, während in komplexeren Strukturen der lineare Ablauf durch Anachronien in Form von Rückwendungen (z. B. nachträgliche Erzählung der Vorgeschichte) oder Vorausdeutungen (z. B. Prophezeiungen) durchbrochen wird.<sup>48</sup> Während zuverlässige Aussagen über die Ver-

---

*cantores Euphorionis* spricht; zur Identifizierung dieser Dichter mit den Neoterikern vgl. LYNE (1978b, 185). HOLLIS (25) nimmt als sicher an, daß die Neoteriker bewußt eine erkennbare, von den Griechen übernommene Form zum Vorbild nahmen, ohne dies allerdings außer mit einem Hinweis auf Spuren der *Hecale* in den römischen Gedichten (in die er auch die *Metamorphoses* Ovids einbezieht) zu begründen.

<sup>44</sup> Vgl. KROLL (1980, 140), VESSEY (42), DEICHGRÄBER (60f.), LYNE (1978b, 169), PINOTTI (10). LIGHTFOOT (69) warnt jedoch zu Recht davor, daß die Abfassung eines Epyllion als einziges Kriterium für die Zuordnung eines Dichters zu neoterischen Dichtungsidealen kaum sinnvoll ist.

<sup>45</sup> Auf c. 64 verweist vor allem die Klage der Scylla, auf die *Dictynna* und die *Zmyrna* die beiden Reden der Carme; s. u. Kapitel 3.3.2. Zu möglichen Anspielungen auf die *Io* s. u. Appendix. – Auch die spärlichen Fragmente der möglichen neoterischen Epyllia bieten mit Calvus frg. 14 und Cinna frg. 7 Indizien für gegenseitige Verweise; s. u. Appendix.

<sup>46</sup> Zur Abgrenzung von Epos und Lehrgedicht vgl. VOLK (34f.).

<sup>47</sup> Eine Unterscheidung zwischen langem und kurzem Gedicht findet sich bereits in Kallimachos' Aiti-en-Prolog; vgl. GUTZWILLER (4).

<sup>48</sup> GENETTE (1998) und MARTINEZ/ SCHEFFEL nennen diese Phänomene Analepse und Prolepse. Aufgrund der Verwechslungsmöglichkeit mit dem rhetorischen Begriff Prolepse folge ich hier der Terminologie von LÄMMERT. Dieser (44f.) stellt auch fest, daß die Erzählung aus verschiedenen Handlungssträngen bestehen kann, wenn eine Anachronie ein eigenes Stoffgerüst und eine eigene erzählte Zeit hat; das Kriterium des Stoffgerüsts, das Erzählfäden und Erzählstränge voneinander unterscheidet, ist allerdings nicht sehr klar. Die übergeordnete Handlung bezeichnet er als Gegenwartshandlung, einge-

gangenheit sowohl vom Erzähler als auch von Figuren der Geschichte gemacht werden können, sind Aussagen über die Zukunft in der literarischen Fiktion nur vom Erzähler zuverlässig zu leisten, während sie von Figuren grundsätzlich nicht zukunftsgegewiß sind; eine Ausnahme davon bilden lediglich göttliche Wesen. Die Anachronien lassen sich genauer bestimmen einerseits durch ihren Umfang (Zeitraum, der in ihnen überblickt wird) und andererseits durch ihre Reichweite – reichen die in ihnen geschilderten Ereignisse über den Rahmen der übrigen Erzählung nicht hinaus, sind sie intern, erweitern sie aber den insgesamt überblickten Zeitraum, sind sie extern.

Das Tempo kennzeichnet das Verhältnis vom Vergehen der Zeit in der Erzählung (erzählte Zeit) und der Zeit, die das Erzählen in Anspruch nimmt (Erzählzeit). Fünf verschiedene Relationen sind möglich: Die erzählte Zeit ist ungefähr gleich der Erzählzeit (zeitdeckend, Szene), länger (summarisch, Raffung) oder kürzer (Dehnung); die erzählte Zeit steht still, während die Erzählzeit weiterläuft (Stillstand), oder sie läuft weiter, während jene stillsteht (Sprung).<sup>49</sup> In enger Verbindung zum Tempo steht die Frequenz, die bestimmt, wie oft ein Ereignis geschieht und wie häufig es dargestellt wird; es gibt vier Möglichkeiten: Ein einmaliges Ereignis wird entweder einmal oder mehrmals erzählt, und ein sich wiederholendes Geschehen wird einmal oder mehrmals dargestellt. Entspricht die Zahl der Wiederholungen der der Ereignisse (erste und vierte Möglichkeit), spricht man von singulativer Erzählung; wird ein einmaliges Ereignis mehrmals dargestellt, ist die Erzählung repetitiv, oder wird ein sich wiederholendes Ereignis einmal erzählt, iterativ. Hier wird der enge Zusammenhang von Frequenz und Tempo deutlich, da es sich bei der iterativen Erzählung um eine Form der Raffung handelt.<sup>50</sup>

In der Kategorie Modus werden zwei Aspekte unterschieden, die Fokalisierung sowie die Distanz. Unter Fokalisierung wird untersucht, von welchem Standpunkt aus das Geschehen wahrgenommen wird, d. h. ob und wie der Erzähler, der als Hervorbringer der Erzählung über dem Geschehen steht, den Horizont seiner Wahrnehmung verengt.<sup>51</sup> Drei Fokalisierungen sind denkbar: Der Erzähler schränkt seine Wahrnehmung nicht ein; er ist allwissend, hat einen souveränen Überblick über Zeit und Raum und gewährt Einblick in die Gedanken der Figuren (Nullfokalisierung, unfokalisiert). Oder er gleicht seine Wahrnehmung der einer seiner Figuren an; er

---

legte Erzählstränge als Vorzeithandlung (prophetische Erzählungen berücksichtigt er nicht); Äußerungen in der ersten Person schaffen eine zusätzliche Zeitebene, die Erzählergegenwart.

<sup>49</sup> GENETTE (1998, 68) erwähnt zwar die Möglichkeit, ein Ereignis langsamer zu erzählen, als es sich ereignet hat, mißt ihr jedoch kaum praktische Bedeutung bei. LÄMMERT (84) und VOGT (102) hingegen beziehen die Dehnung in ihre Untersuchung ein; von LÄMMERT stammt auch die im Deutschen geläufige Terminologie zum Komplex 'Tempo'. Den Stillstand grenzt er (89-91) als zeitlose Erzählweise gegen die anderen, zeitlichen Erzählweisen ab.

<sup>50</sup> Vgl. LÄMMERT (83f.), der als der iterativen Raffung sehr ähnlich und oft gemeinsam vorkommend die durative Raffung nennt, bei der eine einen großen Zeitraum überdauernde Gegebenheit gerafft wird. Aufgrund des engen Zusammenhanges beider Aspekte werden die wenigen hinsichtlich der Frequenz interessanten Stellen jeweils im Kapitel zum Tempo untersucht.

<sup>51</sup> Vgl. GENETTE (1998, 134; 241f.), MARTINEZ/ SCHEFFEL (63f.) Die Fokalisierungsarten entsprechen, verbunden mit einigen Aspekten der Stimme, ungefähr den Erzählsituationen (auktorial, personal, neutral) bei STANZEL.

gibt dann vor, nur soviel wie diese zu wissen, und nimmt das Geschehen mit ihren Augen wahr (interne Fokalisierung). Oder er paßt seine Wahrnehmung einem unteiligten unsichtbaren Beobachter an und scheint nur eine 'Außensicht' der Dinge zu haben; seine Wahrnehmung bleibt dann auf einen Ort beschränkt, und er gewährt keinen Einblick in die Figuren (externe Fokalisierung).

Neben dieser Art, die Wahrnehmung des Erzählers zu bestimmen, scheint mir noch ein Aspekt wichtig, den ich Blickwinkel nenne. Ein Erzähler kann unabhängig von der Fokalisierung einen großen oder kleinen Raum überblicken, ähnlich einem Blick durch ein Weitwinkel- oder Teleobjektiv in der Fotografie. Wenn z. B. zwei Figuren in einem Raum unabhängig voneinander agieren, kann der Erzähler entweder beide Personen gleichzeitig im Blick haben und die Handlungen möglichst gleichzeitig präsentieren, oder er kann seinen Blickwinkel extrem einschränken und nur die Handlung einer Figur verfolgen, während er die der anderen nur gelegentlich in den Blick nimmt oder ganz nachträgt.<sup>52</sup>

Unter Distanz wird bestimmt, wie unmittelbar der Leser das Geschehen erlebt und in welchem Maß ihm der Vorgang des Erzählens bewußt gemacht wird. Die Illusion, das Geschehen gleichsam mitzuerleben, kann entstehen, wenn die narrative Instanz weitgehend unsichtbar bleibt, indem ausgesprochen langsam erzählt wird, viele Details genannt werden und der Erzähler sich jeglicher Kommentare u. dgl. enthält. Typisch für solche Passagen mit geringer Distanz sind Szenen (oft mit direkter Wiedergabe von Figurenrede) und Beschreibungen.<sup>53</sup> Deutlich ins Bewußtsein gerufen hingegen wird dem Leser der Erzählvorgang insbesondere durch Raffungen, Anachronien und Einmischung des Erzählers.<sup>54</sup> Neben diesen bekannten Verfahren gibt es noch eine andere Möglichkeit, den Erzählvorgang bewußt zu machen, nämlich die Wahl der sprachlichen Mittel. Alles, was der reinen, neutralen Vermittlung des Geschehens und der Erwartung des Lesers zuwiderläuft, stört die Illusion.<sup>55</sup> Dies können gesuchte oder stilistisch unpassende einzelne Begriffe sein, aber auch sprachliche Bilder aller Art, die zwar einerseits das Geschehen veranschaulichen und so die Vorstellung des Lesers vom Geschehen befördern, andererseits jedoch die Vorstellung eines zweiten Geschehens schaffen, die neben der ersten steht und diese bei besonders artifiziellen Gleichnissen sogar überlagern kann, da die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Bild

---

<sup>52</sup> Die sprachliche Darstellung zweier Handlungen kann, wie seit Lessing bekannt ist, nur nacheinander erfolgen, so daß eine Gleichzeitigkeit der Darstellung immer nur angestrebt aber nie erreicht werden kann. Ein Beispiel für die Betonung der Gleichzeitigkeit bietet die Beschreibung der spinnenden und singenden Parzen im c. 64 (s. u. Kapitel 2.1.2), eines für die Ausblendung einer im selben Raum agierenden Figur mit gelegentlichem Nachtrag ihrer Handlungen die Darstellung der Scybale im *Moretum* (s. u. Kapitel 6.1).

<sup>53</sup> Zur veranschaulichenden Funktion von Ekphraseis vgl. RAVENNA (5f.), ZANKER (39-41).

<sup>54</sup> Vgl. GENETTE (1998, 117-120; 221-224). Näheres zu der Einmischung des Erzählers s. u. in diesem Kapitel zu Stimme.

<sup>55</sup> Dies gilt nicht nur für die sprachlichen Mittel. So fällt z. B. eine Rückwendung, die an inhaltlich unpassender Stelle Informationen nachträgt, die nicht in den direkten Zusammenhang der Gegenwarts-handlung gehören, dem Leser viel stärker auf und stört so die Illusion mehr als eine Rückwendung, die notwendige Hintergrundinformationen an gegebener Stelle gibt. Ähnliches gilt, wenn ein Zeitraum mit im Verständnis des Lesers wichtigen Ereignissen oder solchen, von denen er aufgrund der Tradition eine ausführliche Darstellung erwartet, gerafft wird, im Vergleich zur iterativ-durativen Raffung.



und somit auf die sprachliche Vermittlung des Geschehens gelenkt wird. Der Leser wird durch solche Bilder in doppelter Weise gefordert, indem er aus dem sprachlichen Bild zwei Vorstellungen gewinnen und diese sinnvoll kombinieren muß, so daß er dadurch vom Geschehen abgelenkt wird. Auf der Ebene des gesamten Textes kann die Aufmerksamkeit des Lesers desweiteren durch wiederkehrende Begriffe oder Motive, die Verbindungen innerhalb des Textes herstellen, vom Geschehen weg auf den Erzählvorgang gelenkt werden. Dies funktioniert ebenso textübergreifend, indem auf die mythologische Tradition, andere literarische Werke u. dgl. angespielt wird.<sup>56</sup>

Unter den Begriff Stimme fällt alles, was die narrative Instanz selbst betrifft und was man aufgrund der Spuren, die sie in der angeblich von ihr hervorgebrachten Erzählung hinterläßt, von ihr wahrnimmt.<sup>57</sup> Sie kann sich kaum wahrnehmbar hinter das Geschehen zurückziehen oder so gestaltet sein, daß man den Eindruck einer 'realen' Erzählerfigur hat, die sich bisweilen eine sehr eigene Persönlichkeit gibt, indem sie das Geschehen erläutert, bewertet, Anteil bekundet, allgemeine Betrachtungen anstellt u. dgl. Besonders deutlich wird die Profilierung als Figur, wenn der Erzähler sich explizit in der ersten Person zu Wort meldet; dies geschieht häufig in Verbindung mit einer Selbstreflexion über die Erzählung und das Erzählen, bisweilen auch mit einer Wendung an den Leser (der, insbesondere durch die Nennung eines Namens, ebenfalls personalisiert sein kann).

Der Erzähler ist in seiner Position zum Geschehen näher zu bestimmen, indem man unterscheidet, ob er selbst eine Figur der Geschichte ist (homodiegetischer Erzähler) oder nicht (heterodiegetischer Erzähler). Bei homodiegetischen Erzählern ist der Grad der Beteiligung am Geschehen genauer zu untersuchen; die Skala reicht mit mehreren Abstufungen von einem unbeteiligten Beobachter über eine Nebenfigur der Handlung bis zum Protagonisten; erzählt die Hauptperson ihre eigene Geschichte, bezeichnet man sie als autodiegetischen Erzähler.

Die Stimme des Erzählers ist nicht immer die einzige, die in einer Erzählung zu vernehmen ist, da die Figuren einer Geschichte sich ebenfalls äußern können. Daher wird zwischen dem Erzähler, der die Erzählung auf erster Ebene hervorbringt (extradiegetischer Erzähler), und einer Figur der Geschichte, die erzählt, (intradiegetischer Erzähler) unterschieden. Da jedoch nicht alle Äußerungen von Figuren in Form einer Erzählung stattfinden, ziehe ich den etwas weiteren Begriff des intradiegetischen Sprechers dem des intradiegetischen Erzählers vor, den ich nur verwende, wenn eine Figurenrede wirklich eine Erzählung enthält.<sup>58</sup> Figurenreden – ob in Form von Erzählungen oder nicht – bieten dem extradiegetischen Erzähler die Möglichkeit, eine zweite Sicht der Dinge darzustellen, ohne dies in eigener Person tun zu

---

<sup>56</sup> Diese Methoden, den Erzählvorgang bewußt zu machen, sind in hohem Maße von der Rezeption des Lesers abhängig, da sie nur funktionieren, wenn dieser Bezüge und Anspielungen versteht.

<sup>57</sup> Vgl. GENETTE (1998, 152).

<sup>58</sup> Nach SCHMELING/ WALSTRA (517) sind die Grundkomponenten des Erzählerischen das Erzählsujet (Erzähler) und das Erzählte (Geschichte), die durch den Akt des Erzählens verbunden sind; das Erzählte wird verstanden als „eine zeitlich organisierte Handlungssequenz“. Eine erzählte Geschichte unterscheidet sich von anderen Äußerungen also durch eine eigene Zeitlichkeit; es muß eine erzählte Zeit vorhanden sein, rein zeitlose Äußerungen wie Beschreibungen, Ausrufe, Reflexionen u. dgl. sind keine Erzählung; vgl. auch LÄMMERT (20f.), HORN (87).

müssen, da er die Äußerungen ja scheinbar nicht selber macht, sondern nur zitiert, was eine Figur sagt. Die Sichtweisen, die in den Figurenreden geäußert werden, können also im Widerspruch zu dem stehen, was der Erzähler in der Erzählerrede sagt, ohne daß ein logischer Bruch entsteht. Dennoch ist er es, der als Hervorbringer der gesamten Erzählung den Figuren diese Worte in den Mund legt. Obwohl dies für alle Figurenreden gilt, kann es doch sinnvoll sein zu unterscheiden, ob eine Figur sich in Form einer Geschichte äußert oder nicht. Tut sie dies, wird sie selbst zum Erzähler, und es wird eine neue zeitliche Ebene eröffnet, eine Geschichte in der Geschichte, die wiederum hinsichtlich Ort, Zeit, Stimme u. s. w. untersucht werden kann.<sup>59</sup>

Wichtig ist diese Unterscheidung von erzählenden und nichterzählenden Passagen in den Figurenreden auch, um den Begriff der Digression oder Einlage genauer zu fassen, die seit der Arbeit von CRUMP bisweilen als eines der wichtigsten Gattungsmerkmale genannt wird.<sup>60</sup> Sie selbst meint mit Digression nämlich eine zweite, in die erste eingelegte Geschichte.<sup>61</sup> In ihren Analysen der hier zu untersuchenden Gedichte macht sie folgende Digressionen aus: die Ariadne-Geschichte im c. 64, Carmes Klage um Britomartis in der *Ciris*, die Beschreibung der Unterwelt durch die Mücke im *Culex*, die Orpheus-Geschichte in Vergils Aristaeus-Erzählung und die Laelaps-Handlung in der Procris-Erzählung des Cephalus in den *Metamorphoses*. Ein kurzer Blick auf diese Passagen läßt zumindest an zwei Stellen Zweifel aufkommen, ob es sich um eine eingelegte Geschichte handelt: Im c. 64 grenzt CRUMP (124f.) die Ariadne-Geschichte nicht deutlich ab, scheint indes auch die Beschreibung des Bildes dazuzurechnen. Das Bild auf der Decke ist aber ein Gegenstand, der in die Theseus-Geschichte gehört. Besonders fragwürdig ist die Bestimmung von *Ciris* 286-309 als eingelegte Geschichte, da Carme hier nicht erzählt, sondern nur ihr Schicksal beklagt.<sup>62</sup> Noch komplizierter wird es, wenn man betrachtet, welche Passagen von anderen Gelehrten als Digressionen bezeichnet werden. CAZZANIGA (178f.) nennt die

<sup>59</sup> Eine solche zweite Ebene kann nicht nur durch eine intradiegetische Erzählung, sondern auch durch die Wiedergabe eines Traumes oder die Beschreibung eines Bildes eröffnet werden; vgl. MARTINEZ/SCHEFFEL (77). Hier gilt ebenfalls, daß nicht jedes Bild eine neue Ebene eröffnen muß, sondern nur ein Bild, das ein Ereignis darstellt.

<sup>60</sup> So z. B. WILLIAMS (1968, 242f.) und PECHILLO (1990, 35). – Hier ist nicht nur das deutsche Wort Digression gemeint, sondern auch die bedeutungsgleichen Entsprechungen im Englischen, Italienischen u. s. w.; im Deutschen findet man statt dessen bisweilen den Begriff 'Einlage'.

<sup>61</sup> CRUMP (23f.). Sie versucht, das Verhältnis beider Geschichten näher zu bestimmen und stellt fest, daß sie inhaltlich oft nicht eng verbunden sind und entweder kontrastierende oder ähnliche Themen behandeln, die sich im Detail unterscheiden; stilistisch ließe sich oft ein Kontrast feststellen. Damit schließt sie alle denkbaren Relationen ein, so daß mit dieser Bestimmung kaum etwas gewonnen ist. Diese eigenwillige Definition von Digression und damit auch von Epyllion führt dazu, daß CRUMP (275-278) in einigen Geschichten der *Metamorphoses*, die sie als Epyllion bezeichnet, Digressionen ausmacht, die wiederum selbst ein Epyllion seien. PECHILLO (1990, 36) treibt diesen Gedanken auf die Spitze: „the Aeacus and Cephalus epyllion is the first digression in the Minos epyllion. [...] The Aeacus and Cephalus epyllion contains two digressions, one which narrates the origin of the Myrmidons, while the other [...] the [...] story of Cephalus and Procris. The latter is a complete epyllion, containing its own digression the story of [...] Laelaps.“ Es fragt sich, worin bei einem solchen Gattungsverständnis der Erkenntniswert besteht.

<sup>62</sup> CRUMP (171). Auch TOWNEND (21) bemerkt, daß es sich bei *Ciris* 294-369 nicht wirklich um eine zweite Geschichte handelt und sieht darin eher ein mythologisches Exemplum, das in engem Zusammenhang mit der Situation erzählt wird.

gesamte Nachtszene und die anschließenden Überredungsversuche in der *Ciris* (220-386) so. Hier wird zwar erzählt, jedoch nicht auf einer anderen Ebene, so daß es keine zweite, eingelegte Geschichte ist, sondern einfach ein Teil der Gegenwartshandlung. Bei PECHILLO (1990, 36) besteht die gesamte Cephalus-Geschichte aus mehreren geschachtelten Digressionen, und hier sind neue Ebenen ebenfalls nicht immer zu erkennen.<sup>63</sup>

Auch die Passagen, in denen eine zweite Geschichte erzählt wird, unterscheiden sich unter erzähltechnischen Gesichtspunkten voneinander. Erzählt beispielsweise Proteus in den *Georgica* von Orpheus, so läuft die Erzählung in der Gegenwartshandlung zeitdeckend weiter und wird von einer zweiten Zeitebene überlagert. Proteus kommt als heterodiegetischer Erzähler in seiner Geschichte nicht vor. Wenn Cephalus hingegen von seiner Zeit mit Procris erzählt, ist er als homodiegetischer Erzähler Teil des Geschehens.<sup>64</sup> Im c. 64 wiederum schweift der extradiegetische Erzähler von der Beschreibung der Decke ab und flicht eine Erzählung des Ariadne-Mythos ein; beide Geschichten präsentiert er als heterodiegetischer Erzähler. Außerdem ist das Erzählen der Ariadne-Geschichte nicht Teil der Gegenwartshandlung, da die Zeit dort während dessen nicht weiterläuft. Beide Geschichten stehen in keinem logischen Zusammenhang und sind lediglich durch die Ekphrasis miteinander verbunden.

Die Verschiedenartigkeit der Textpassagen sowie der weder von CRUMP selbst noch von ihren Nachfolgern konsequent angewandte Digressionsbegriff lassen es unangebracht erscheinen, die Digression als obligatorisches Gattungsmerkmal anzusehen. Die einzelnen Textstellen können mit der narratologischen Terminologie, wie ich sie oben vorgestellt habe, sehr differenziert beschrieben werden. Ich behalte den Begriff Digression dennoch bei, definiere ihn jedoch anders und wende ihn wohl konsequenter an als CRUMP. Die literaturwissenschaftliche Bedeutung des Wortes ist aus der Rhetorik abgeleitet; dort ist damit ein Exkurs, eine Abschweifung des Redners vom aktuellen Gegenstand gemeint, die er in Form eines Exempels, einer Geschichte oder Wendung an die Zuschauer äußert.<sup>65</sup> Entsprechend bezeichne ich nur solche Passagen als Digression, in denen der Erzähler seine aktuelle Erzählung unterbricht und die Zeit auf dieser Ebene der Erzählung stillsteht.<sup>66</sup> Prinzipiell hält der Erzähler mit jedem kurzen Ausruf im Erzählen inne, aber ich halte es für sinnvoll,

---

<sup>63</sup> Näheres zu den hier angesprochenen Passagen im jeweiligen Kapitel der Textanalyse.

<sup>64</sup> Hier wie auch bei der Erzählung des Aeacus über die Myrmidonen ist zu überlegen, ob überhaupt von einer eigenen Geschichte gesprochen werden kann, da das Personal teilweise und bei Aeacus sogar der Schauplatz die gleichen sind wie in der Gegenwartshandlung; man könnte die Erzählungen der Figuren ebenso als verschiedene Erzählstränge einer einzigen Geschichte verstehen. Gerade bei der Myrmidonen-Handlung liegt dies nahe, weil das Ergebnis dieser Ereignisse, die aus Ameisen entstandenen Menschen, in der Gegenwartshandlung eine gewisse Bedeutung haben, da es die Krieger sind, die Cephalus schließlich mitnimmt.

<sup>65</sup> Vgl. LAUSBERG (§§340-342). Er bemerkt, daß zwar „strenggenommen [...] innerhalb der *narratio* jede Affektäußerung, jede *amplificatio/minutio* [...] bereits ein Exkurs“ ist (§341), behandelt dann indes vor allem längere Abschweifungen.

<sup>66</sup> Damit sind Äußerungen von intradiegetischen Erzählern nicht grundsätzlich ausgeschlossen, aber nicht jede Erzählung einer Figur ist eine Digression. Nur wenn ein intradiegetischer Sprecher erzählt und von dieser Erzählung abschweift, handelt es sich um eine Digression.

von Digression nur bei längeren Abschweifungen zu sprechen, die die Erzählung spürbar unterbrechen. Damit bleibt meine Definition in dieser Hinsicht ebenfalls vage; es erscheint mir aber kaum möglich, sich hier auf eine Verszahl o. ä. festzulegen, da der Eindruck, daß die Geschichte unterbrochen ist, nicht nur von der Länge abhängt, sondern auch von der Distanz der Passage zum Kontext. Der Leser wird eine Textpassage mit zeitlosem Erzählen sehr schnell als Unterbrechung und Fremdkörper empfinden, wenn sie sich inhaltlich und stilistisch stark vom Umfeld unterscheidet; so wirkt eine eingelegte Geschichte, die mit der Gegenwartshandlung inhaltlich kaum verbunden ist (z. B. die Erzählung des Ariadne-Mythos im c. 64, 76-248), eher als Unterbrechung denn eine erläuternde, kausal mit der Gegenwartshandlung verknüpfte Rückwendung (z. B. die Abschiedsszene zwischen Theseus und Aegeus im c. 64, 212-237).

## 2 Catulls c. 64

Im längsten Gedicht von Catulls Werk, dem c. 64, wird von der Begegnung und Hochzeit der Nymphe Thetis und des Argonauten Peleus erzählt. Angeregt von der Beschreibung der Decke auf dem Hochzeitsbett – dort ist Ariadne zu sehen, wie sie dem scheidenden Theseus hinterherblickt, während von der anderen Seite bereits Bacchus mit dem Thiasos zu ihrer Rettung naht – schweift der Erzähler mit einer zweiten Geschichte von seiner ursprünglichen Erzählung ab und berichtet, wie Theseus einst nach Kreta kam, Ariadne sich in ihn verliebte, ihm aus dem Labyrinth heraushalf und mit ihm floh; als sie bemerkt, daß er sie auf Naxos zurückgelassen hat, verflucht sie ihn, so daß er das weiße Segel aufzuziehen vergißt, das seine unversehrte Rückkehr anzeigen soll, und sein Vater sich daraufhin aus Trauer über seinen vermeintlichen Tod ins Meer stürzt. Danach kehrt der Erzähler zu seiner ersten Erzählung vom Hochzeitsfest zurück; unter den Gästen sind auch die Parzen, die in ihrem Lied die Geburt und die Taten des Achill voraussagen, der aus der Verbindung von Peleus und Thetis hervorgeht. Beschlossen wird das Gedicht durch einen moralisierenden Epilog des Erzählers.

Die komplexe Struktur des Gedichtes hat gerade in der älteren Forschung dazu geführt, daß ihm die Einheit abgesprochen wurde. Besonders die Ariadne-Episode hat Anstoß erregt: Sie sei mit der Haupthandlung nicht recht verbunden, man habe den Eindruck zweier einzelner Teile.<sup>1</sup> Auch wenn die Einheit durch inhaltliche und formale Aspekte in vielen jüngeren Untersuchungen deutlich herausgearbeitet ist, wird bis heute mit einem gewissen Unverständnis auf die Proportionen reagiert, da man der Ariadne-Episode ein größerer Stellenwert als der Peleus-Handlung zuerkennt.<sup>2</sup> Als weiteres bisweilen negativ bewertetes Merkmal wurde die Erzählstruktur angesehen: Die Erzählung bestehe aus kaum verbundenen einzelnen Szenen.<sup>3</sup> Gerade aus dem c. 64 wurde dieses Merkmal als Charakteristikum der Gattung Epyllion abgeleitet, und so ist zu prüfen, ob die Erzählstruktur nicht differenzierter betrachtet werden kann und sich aus der Analyse etwas konkretere Merkmale ergeben.

Nach wie vor sehr umstritten ist die Kernaussage des c. 64, so daß es zahlreiche zum Teil sehr unterschiedliche Gesamtdeutungen gibt. Eine Gruppe von Interpreten legt den Schwerpunkt auf die Liebesthematik, den Gegensatz zwischen erfüllter (Peleus und Thetis) und unerfüllter (Ariadne und Theseus) Liebe.<sup>4</sup> Andere messen

---

<sup>1</sup> So ELLIS (1876, 227), WILAMOWITZ (1962, 2, 301), A. L. WHEELER (130-132). Jüngst bezeichnet MERRIAM (75) die Ariadne-Geschichte als so ausgedehnt, daß man sie fast als eigenständiges zweites Epyllion sehen könne. Die Trennung der beiden Teile wurde sogar als so stark empfunden, daß z. B. BAEHRENS (1886, 451), PASQUALI (18) und zuletzt LEFÈVRE (2000a; 2000b, 75) vermuten, Catull habe zwei griechische Originale in ein Gedicht gearbeitet.

<sup>2</sup> Vgl. KLINGNER (1964, 205f.), KINSEY (929), LEFÈVRE (2000a, 182). Die Ansätze, eine Struktur jenseits dieser Einteilung nach Rahmen und Einlage zu finden, sind spärlich; WARDEN erkennt als Grundstruktur eine Zweiteilung (1-277; 278-408), deren Unterabschnitte sich jeweils aufeinander beziehen. Es scheint, daß Catull auf verschiedenen Ebenen unterschiedliche Strukturen gebildet hat.

<sup>3</sup> So CRUMP (130f.), QUINN (299), KONSTAN (1977, 67), O'CONNELL (747f.), BLUSCH (117), CUPAIUOLO (434), MORWOOD (222f.).

<sup>4</sup> PERROTTA (1972, 139-141), KLINGNER (1964, 206-208), PUTNAM (190), FOREHAND, MERRIAM (76). Einen großen autobiografischen Einfluß des Autors heben PUTNAM (167), v. GELDER (183f.), DEROUX (249f.; 257f.) und HOLZBERG (135-148) hervor.

dem Epilog besondere Bedeutung bei und sehen als Kernaussage den Kontrast zwischen guter Heroenzeit und schlechter Gegenwart.<sup>5</sup> Dieser simple Dualismus wurde jedoch gerade in den letzten Jahrzehnten immer wieder eingeschränkt, indem auch in der Darstellung der Heroenzeit vermehrt negative Aspekte wahrgenommen wurden; Schwerpunkt sind dabei die Ariadne-Episode und vor allem die Achill-Prophezeiung der Parzen.<sup>6</sup>

Beide Themen, sowohl die Liebe als auch der Kontrast zwischen Heroenzeit und Gegenwart, sind wichtige inhaltliche Aspekte des Gedichts, und es ist zweifelhaft, ob man es entweder als Liebesgeschichte oder als Auseinandersetzung mit dem Heroenideal lesen sollte; einem Dichter wie Catull ist sicher die Verbindung beider Themen zuzutrauen.<sup>7</sup> Es ist ferner fraglich, ob es Catull wirklich um eine ernsthafte moralische Stellungnahme zu tun war.<sup>8</sup> Sein übriges Werk zeigt ja eine gewisse spielerische Leichtigkeit im Umgang mit eigentlich ernsten Themen, und gerade das Spielerische ist ein Charakteristikum neoterischer Dichtung. Durchaus ernst zu nehmen ist daher wohl der Hinweis, daß es sich beim c. 64 vor allem um ein artifizielles literarisches Spiel handelt.<sup>9</sup> In diesem Zusammenhang ist auch zu untersuchen, ob die ambivalente Darstellung der Heroenzeit nicht auch eine spielerische Auseinandersetzung mit den Grundsätzen des traditionellen und gerade des homerischen Epos sein könnte.<sup>10</sup>

## 2.1 Zeit

### 2.1.1 Ordnung

Bereits bei einer ersten Übersicht über die chronologische Struktur des Gedichts fällt die komplexe Gliederung auf:

- 1-383 Gegenwartshandlung (Peleus und Thetis); darin:
  - 71-248 Rückwendung (Ariadne und Theseus); darin:
    - 212-237 Rückwendung (Auftrag des Aegeus)
  - 323-381 Vorausdeutung (Prophezeiung der Parzen)
- 384-408 Erzählergegenwart ('Epilog')

Das größte Problem der Gliederung ist die Abgrenzung der ersten Rückwendung, die einen zweiten Erzählstrang bildet, von der Gegenwartshandlung.<sup>11</sup> Ein wesentli-

---

<sup>5</sup> GIANGRANDE, DEE, LEFÈVRE (2000a, 196-198), IVERSEN (267f.).

<sup>6</sup> Besonders KINSEY, CURRAN, BRAMBLE und KONSTAN (1977).

<sup>7</sup> So auch WARDEN; KNOPP hebt die Bedeutung beider Aspekte hervor und sieht in ihrem Konflikt den Kern des Gedichts.

<sup>8</sup> So verstehen es KONSTAN (1977, 83f.) und THEODORAKOPOULOS (117).

<sup>9</sup> So KLINGNER (1964, 215f.), KINSEY (930) und HOLZBERG (140).

<sup>10</sup> Es sei betont, daß es hier nicht um eine neue Gesamtdeutung geht und es vermutlich die eine gültige Interpretation des Gedichtes nicht gibt, weil zu viele verschiedene Themen und Aspekte kunstvoll miteinander verwoben sind.

<sup>11</sup> Die beiden Geschichten stehen in keinerlei logischer Beziehung zueinander, die Verknüpfung erfolgt ausschließlich über die Ekphrasis; beiden gemein ist allerdings die Liebesthematik. – Da die Decke im ersten Erzählstrang einen Teil des Ariadne-Mythos darstellt, liegt nahe, daß dieser bereits passiert ist und daher als Vorzeithandlung aufzufassen ist. Dadurch scheint sich ein Widerspruch zu Vers 11 zu ergeben, in dem die Argo als erstes Schiff bezeichnet wird, während Theseus in der Vorzeithandlung bereits nach Kreta gesegelt ist; vgl. HAUPT (2, 73), ELLIS (1876, 228), PERROTTA (1972, 64), QUINN (310), GAISSER (592f.). GIANGRANDE (126) hält dem entgegen, daß der Zeitraum zwischen der Begegnung auf der Fahrt nach Kolchis und der Hochzeit so groß war, daß die Ereignisse der Vor-

cher Fehler vieler Deutungen liegt darin, daß die Ariadne-Episode als Teil der Ekphrasis aufgefaßt wird.<sup>12</sup> Es ist indes ganz entscheidend, daß der Erzähler die Bildbeschreibung und damit die Ebene der Gegenwartshandlung an einer noch näher zu bestimmenden Stelle verläßt und einen zweiten Erzählstrang etabliert, der sich nicht nur zeitlich, sondern auch hinsichtlich des Schauplatzes und des Personals vom ersten unterscheidet. Nach Abschluß dieser Episode kehrt der Erzähler zu seinem Ausgangspunkt zurück und setzt die Beschreibung der Decke fort, die während dessen unterbrochen war.

Nicht ganz einfach zu bestimmen ist der genaue Punkt, an dem der Erzähler den ersten Erzählstrang verläßt und den zweiten beginnt. Obwohl bereits in den Versen 52-70 Ariadne und Theseus im Mittelpunkt stehen, gehört diese Passage erzähltechnisch noch nicht zur Ariadne-Episode, da hier die Decke beschrieben wird, die Teil der Geschichte des ersten Erzählstranges ist.<sup>13</sup> Der Erzähler befindet sich räumlich und zeitlich noch auf der Ebene der Peleus-Handlung, und auch der Wechsel im Personal von den thessalischen Gästen (aus deren Sicht der Erzähler das Geschehen hier wahrnimmt; vgl. unten Kapitel 2.2) zu Ariadne ist noch nicht vollzogen, da ja vorläufig nicht von der 'realen' Ariadne und dem 'realen' Theseus erzählt wird, sondern von ihrem Abbild auf der Decke.<sup>14</sup> In den Versen 68-70 spricht der Erzähler Theseus direkt an, so daß sich hier bereits ein Wechsel zum Personal des zweiten Erzählstranges andeutet, während Zeitebene und Ort nicht erkennbar gewechselt haben, da der Erzähler noch immer die Szene vor Augen hat, die auf der Decke dargestellt ist.<sup>15</sup> Beides wird erst in dem anschließenden Ausruf (71-75) erreicht, allerdings sehr unscheinbar in einem Relativsatz mit abhängigem Temporalsatz; hier also beginnt die Ariadne-Episode.<sup>16</sup> In einer als Ausruf zeitlosen Äußerung verweist der Erzähler kurz auf die Geschehnisse, die zu der auf der Decke dargestellten Situation geführt haben. Als Erläuterung zu diesem kurzen Hinweis erzählt er dann die gesamte Geschichte von Theseus und Ariadne.<sup>17</sup> Besonders deutlich wird die Unterbrechung der Beschreibung zugunsten einer Erzählung in Vers 76. Mit dem Hinweis *perhibent* betont der Erzähler ausdrücklich, daß er nicht mehr beschreibt, was er zu sehen vorgibt, sondern erzählt, was ihn die Tradition lehrt. Spätestens hier ist klar, daß eine andere Ebene erreicht ist, die nicht Teil der Ekphrasis sein kann.

---

zeithandlung dazwischen liegen können. In der Tat läßt der Erzähler offen, wieviel Zeit zwischen beiden Ereignissen vergangen ist; vgl. Kapitel 2.1.2. Eine andere Erklärung bietet C. WEBER (268f.): Hier werde auf einen ähnlichen Widerspruch bei Apollonius Rhodius (4, 430-434) verwiesen.

<sup>12</sup> S. u. Kapitel 2.2.

<sup>13</sup> Bei einer Gliederung nach rein inhaltlichen Gesichtspunkten findet man Vers 52 als Beginn der Ariadne-Episode angegeben, so von QUINN (298), BLUSCH (117), IVERSEN (268); v. ALBRECHT (107) meint fälschlicherweise, daß hier bereits der Beginn einer zeitlich zurückliegenden Episode liegt.

<sup>14</sup> Zu dem Problem, inwieweit in den Versen 52-70 nicht nur im strengen Sinne beschrieben, sondern auch Handlung dargestellt und der Übergang dadurch fließender wird, s. u. Kapitel 2.2.

<sup>15</sup> Bei der Apostrophe läßt sich kaum zwischen dem Theseus auf der Decke und der Figur der Episode unterscheiden, da sich die Verse an einen Abwesenden richten. In dem Gegenstück zu dieser Passage, der Apostrophe an Ariadne (253), ist der Erzähler jedoch deutlich zur Ekphrasis zurückgekehrt.

<sup>16</sup> KROLL (ad loc.) und A. L. WHEELER (133) setzen den Einschnitt ebenfalls an dieser Stelle.

<sup>17</sup> Vgl. MERRIAM (96).

Dieser Hinweis wird an markanter Stelle wiederholt: In 122f. gelangt der Erzähler zu der Situation, die Ausgangspunkt für die bildliche Darstellung ist, indem er schildert, wie Theseus die schlafende Ariadne auf Dia zurückläßt; die 'Vorgeschichte' ist damit beendet. Als der Erzähler fortfährt, betont er erneut, daß er auch im folgenden nicht etwa die Decke beschreibt, sondern wiederum erzählt, was er aus der Tradition weiß (*perhibent* 124). Somit sind die Verse 124-201, in denen Motive aus der Ekphrasis verwendet werden, ebenfalls Erzählung und fügen sich nahtlos in die Chronologie des zweiten Erzählstranges ein. Der Leser wird dadurch verwirrt, daß hier durch die inhaltliche Nähe zur Ekphrasis im ersten Erzählstrang der Eindruck erweckt wird, als habe der Erzähler seine Digression beendet und kehre zu ihrem Ausgangspunkt zurück, zumal er ja in den vorangegangenen Versen 116-123 das Abschweifen selbst angesprochen hat.<sup>18</sup>

Fast ebenso gleitend wie der Beginn der Ariadne-Episode ist an ihrem Schluß der Übergang zurück zum ersten Erzählstrang. In den Versen 249f. kehrt der Erzähler zu dem Punkt zurück, von dem er zur Vorzeithandlung abgeschweift war: das Bild der am Strand stehenden Ariadne. Obwohl man die Verse auch als einen letzten Blick auf die 'reale' Ariadne der Vorzeithandlung deuten könnte, die nach ihrem Fluch stumm am Strand steht, legen die zahlreichen wörtlichen Anklänge an den ersten Teil der Ekphrasis dem Leser nahe, daß man wieder dorthin zurückgekehrt ist.<sup>19</sup> Mit dem relativen Anschluß (*quae* 249) wird allerdings noch an die gerade abgeschlossene Episode angeknüpft: Diese, von der gerade berichtet wurde, ist auf der Decke zu sehen. Während diese Verse also deutlich Übergangscharakter haben, beschreibt der Erzähler in 251 eindeutig wieder das Bild auf der Decke, auf dem außer dem entschwindenden Theseus und Ariadne auch der herannahende Bacchus mit seinem Gefolge zu sehen ist.<sup>20</sup> Gleich darauf wendet der Erzähler sich indes an Ariadne (*te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore* 253) und damit an eine Figur der Vorzeithandlung. Sowohl vor als auch nach der Rückwendung werden also innerhalb der Ekphrasis Figuren angesprochen, die zwar auf dem Bild im ersten Erzählstrang zu sehen sind, vor allem jedoch die Protagonisten der Vorzeithandlung darstellen.

Ebenfalls zur Verwirrung des Lesers trägt die Verwendung der grammatischen Tempora bei. Bereits einige Verse vor dem Einsatz der Ekphrasis, mit Beginn der Ereignisse am Hochzeitstag (31), wechselt der Erzähler von der Vergangenheit ins Präsens. Dieses hält er als Erzähltempus über weite Strecken des ersten Teils der Bildbeschreibung bei und wechselt erst in Vers 67 ins Imperfekt, ohne daß es an dieser Stelle einen inhaltlichen Einschnitt gibt, da der Satz 66f. lediglich das zusammen-

<sup>18</sup> Dies ist wohl auch der Grund, aus dem KINSEY (914) und KONSTAN (1993, 64) meinen, daß der Erzähler seine Digression beendet hat. Sie stellen die Verse 124-201 auf die gleiche Stufe wie die Ekphrasis und beziehen alles Folgende auf diesen einen Punkt, so daß sie die Verse 202-211 und 238-248 als Zukunft ansprechen; ähnlich gliedern v. GELDER (179), QUINN (298f.), BLUSCH (117) und REITZ (92). Diese Passagen folgen jedoch dem Handlungsverlauf des zweiten Erzählstranges und stellen somit keine Anachronien dar.

<sup>19</sup> *prospectans* ./ *Thesea cedentem* (52f.) und *quem .. maestis Minois ocellis/ .. prospicit* (60f.) korrespondiert mit *prospectans cedentem maesta carinam* (249), *magnis curarum fluctuat undis* (62) mit *multiplices animo uoluebat saucia curas* (250); vgl. KROLL (ad loc.), FORDYCE (ad loc.).

<sup>20</sup> Vgl. KROLL (ad loc.).