

**Ovids *Metamorphosen* und die Spätphase des Zweiten Stils  
als Zeugen eines ästhetischen Wandels  
in Dichtung und Wandmalerei  
auf der Schwelle zum Prinzipat**

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Doctor philosophiae (Dr. phil.)

eingereicht an der  
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft  
der Universität Bielefeld

von  
Kirsten Bente

im Oktober 2014

Gutachter:

Prof.' Dr. Lore Benz

Prof. Dr. Meinolf Schumacher

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I. EINLEITUNG</b> .....	<b>5</b>
<b>II. METHODISCHE BEGRÜNDUNG</b> .....	<b>13</b>
<b>III. ZEITLICHE VERORTUNG, VORBILDER UND EINFLUSSGRÖßEN</b> .....	<b>17</b>
<b>III.1 Grundzüge des traditionellen Epos</b> .....	<b>17</b>
<b>III.2 Entwicklungsgeschichtlicher Abriss der Wandmalerei</b> .....	<b>23</b>
III.2.1 Die Ursprünge der Wandmalerei: Der Erste Stil .....	23
III.2.2 Gestaltungstechnisches Novum: Die Freskomalerei des Zweiten Stils .....	26
III.2.3 Perspektivisches Novum: Der „Wanddurchbruch“ im Zweiten Stil.....	28
<b>IV. VORSPIEGELUNG EINER PSEUDO-ORDNUNG</b> .....	<b>32</b>
<b>IV.1 Ovids Metamorphosen im epischen Gewand</b> .....	<b>33</b>
<b>IV.2 Das architektonisch geprägte Gesicht der Spätphase</b> .....	<b>37</b>
<b>V. AUFLÖSUNG DER BESTEHENDEN ORDNUNG</b> .....	<b>39</b>
<b>V.1 Exkurs: Vitruvs Kritik am späten Zweiten Stil</b> .....	<b>40</b>
V.1.1 Analyse der Kritik Vitruvs .....	40
V.1.2 Bildung ästhetischer Kategorien.....	45
<b>V.2 discors concordia</b> .....	<b>51</b>
V.2.1 Ovids <i>Metamorphosen</i> .....	52
V.2.1.1 Anordnung und Verknüpfung von Szenen innerhalb einer Erzählung .....	52
V.2.1.2 Anordnung und Verknüpfung aufeinander folgender Erzählungen .....	68
V.2.1.3 Verflechtung unterschiedlicher Gattungen .....	78
V.2.1.4 Zusammenfassung .....	82
V.2.2 Spätphase des Zweiten Stils .....	84
V.2.2.1 Säule .....	86
V.2.2.2 Basis und Kapitell.....	90
V.2.2.3 Sockelzone.....	92
V.2.2.4 Giebelbereich.....	93
V.2.2.5 Zusammenfassung .....	97
V.2.3 Vergleichende Gegenüberstellung.....	98
<b>V.3 elegantia</b> .....	<b>99</b>

V.3.1 Ovids <i>Metamorphosen</i> .....	100
V.3.1.1 Beschreibung des Tartarus .....	101
V.3.1.2 Darstellung der Flut .....	107
V.3.1.3 Aeneas' Besuch bei der Sibylle .....	110
V.3.1.4 Anachronismen .....	112
V.3.1.5 Anthropomorphisierung des Götterapparats .....	117
V.3.1.6 Zusammenfassung .....	124
V.3.2 Spätphase des Zweiten Stils .....	125
V.3.2.1 Verjüngung der Stützelemente.....	126
V.3.2.2 Emanzipation der Mischwesen und der dekorativen Ornamentik.....	129
V.3.2.3 Zusammenfassung .....	134
V.3.3 Vergleichende Gegenüberstellung.....	135
<b>V.4 dicacitas.....</b>	<b>137</b>
V.4.1 Ovids <i>Metamorphosen</i> .....	138
V.4.1.1 Wortspiele.....	139
V.4.1.2 Weiterentwicklung bekannter Motive und visuelle Überdeutlichkeit.....	154
V.4.1.3 Unmittelbare Intervention ins Geschehen .....	157
V.4.1.4 Zusammenfassung .....	167
V.4.2 Spätphase des Zweiten Stils .....	169
V.4.2.1 Verlust der statischen Logik .....	170
V.4.2.2 Zitierung bekannter Motive .....	172
V.4.2.3 Verlust der räumlichen Illusion und perspektivische Ungereimtheiten .....	174
V.4.2.4 Unterhöhlung des 3D-Effekts im Bereich der figürlichen Motive .....	178
V.4.2.5 Zusammenfassung .....	180
V.4.3 Vergleichende Gegenüberstellung.....	181
<b>VI SCHLUSSBETRACHTUNGEN .....</b>	<b>182</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>189</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....</b>	<b>198</b>

## **Danksagung**

*Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern und meinem Freund Daniel,  
die mich in den Jahren meiner Promotion immer unterstützt, bestärkt und motiviert haben.*

*Sie haben durch ihren emotionalen Rückhalt nicht unwesentlich  
zum erfolgreichen Abschluss der hier vorliegenden Dissertation beigetragen.*

# I. Einleitung

Forderungen der Archäologie nach einer soziopolitischen und kulturhistorischen Kontextualisierung stilgeschichtlicher Untersuchungen der römisch-pompejanischen Wandmalerei sind in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend lauter geworden, wie Grüner in der Einleitung zu seinem umfassenden Werk zum „Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege“ treffend bemerkt.<sup>1</sup> In erster Linie gehe es darum, der wachsenden Verselbstständigung rein stilgeschichtlich geprägter Forschungsansätze entgegenzuwirken. Stattdessen solle die Möglichkeit eröffnet werden, die Entwicklung der vier Wandmalereistile vor dem Hintergrund kultureller Einflussfaktoren logisch nachzuvollziehen und auf einer breiten Basis zu interpretieren.

Zahlreiche Untersuchungen der vergangenen drei Jahrzehnte seien, so Grüner, zwar der Forderung nach einer Einbettung stilgeschichtlicher Entwicklungsprozesse in architektonische und soziopolitische Zusammenhänge nachgekommen, haben jedoch bedeutsame kulturelle Aspekte wie die zeitgenössische Literatur meist vollständig außer Acht gelassen. Ehrhardt erkenne immerhin die Notwendigkeit einer Berücksichtigung literarischer Werke, obgleich er keine Anstrengung unternahme, seine eigene stilgeschichtliche Untersuchung in einen kulturellen Kontext einzubetten.<sup>2</sup>

Schefolds früher Versuch einer Parallelisierung von Wandmalerei und Dichtung aus dem Jahr 1952 dürfe laut Grüner grundsätzlich nicht verachtet werden, wenngleich sein Ansatz in der nachfolgenden Forschung keine nennenswerte Beachtung fand. Hohe Anerkennung verdient nach Ansicht der Verfasserin Schefolds schlüssige Argumentation, wonach der Zweite Stil der pompejanischen Wandmalerei eine genuin stadtrömische Schöpfung sei.<sup>3</sup> Zwar basieren die einzelnen Motive ursprünglich auf griechischen Vorbildern, doch bestehe das grundlegend Neue und somit das Verdienst der römischen Künstler in der Synthese der vorhandenen Elemente. Dies gelte ebenso für die römische Architektur – das motivische Vorbild des Zweiten Stils –, wo durch die Vereinigung italischer und griechischer Elemente eine „Kunst von neuem Charakter“<sup>4</sup> entstehe. Wenn die Illusionsmalerei des Zweiten Stils eine römische Schöpfung ist, so Schefolds logische Folgerung, liegen auch der Auswahl der Bildmotive römische Vorstellungen zu Grunde.<sup>5</sup> Hierin meint er deutliche Parallelen zur zeitgenössischen

---

<sup>1</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 9.

<sup>2</sup> Vgl. Ehrhardt (1987), S. 152 mit Anm. 1319.

<sup>3</sup> Vgl. Schefold (1952), S. 14–15.

<sup>4</sup> Ebd., S. 21.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 14.

Dichtung, insbesondere zu den Oden des Horaz, zu erkennen.<sup>6</sup> Indem sich Schefold auf eine repräsentative Auswahl an Dekorationen beschränkt, mit deren Hilfe er das übergeordnete Ideenkonzept zu beleuchten versucht, zieht er die Stimmen der Kritiker auf sich. Vorwürfe werden zuvorderst in Richtung einer Überinterpretation der Dionysos- und Isismotivik laut, die gegen Ende des Zweiten Stils vermehrt auf den Wänden zu finden ist.<sup>7</sup> Schefold deutet diese Motive vor einem ethisch-religiösen Hintergrund als Ausdruck des Wunsches nach einem heiteren Dasein jenseits aller Verpflichtungen und Zwänge des staatlichen Lebens, der sich zugleich in den horazischen Oden manifestiere.<sup>8</sup> Bei aller Kritik ist positiv hervorzuheben, dass Schefold durch Freilegung der motivischen Parallelen zwischen horazischer Dichtung und Wandmalerei die Eigenart und Selbstständigkeit der römischen Kultur stets betont: „Er [der Betrachter] wird das griechische Erbe, das sie [die römische Kunst] adelt, unbefangener genießen, zugleich aber eine neue ungriechische Schönheit finden.“<sup>9</sup>

Ebenso wie Schefolds Versuch einer Gegenüberstellung von Dichtung und Wandmalerei stieß auch jener Borbeins aus dem Jahr 1975 in der weiteren Forschung auf keine nennenswerte Resonanz. Gleichwohl ist er im Kontext der vorliegenden Arbeit insofern von zentralem Interesse, als Borbein als Erster die Parallelen auf struktureller Ebene freizulegen versucht. Ausgehend vom markantesten Merkmal des Zweiten Stils der pompejanischen Wandmalerei, den prächtigen Architekturprospekten und der damit intendierten Fiktion illusionärer Welten jenseits der gemalten Wand, meint er darin Ähnlichkeiten zu den von Lukrez entworfenen *sedes quietae* der Götter zu erkennen.<sup>10</sup> Beide fiktiven Räume deutet Borbein als Orte der Seelenruhe im Sinne epikureischer Vorstellung, die vor allem eine große Gemeinsamkeit haben: „Sie werden nicht betreten, sondern in geistiger Schau erfahren, sind daher nicht Abbild der Umwelt des Betrachters, sondern Evokation einer geistigen Realität.“<sup>11</sup> Zu Recht macht Grüner<sup>12</sup> in diesem Kontext auf eine Äußerung Wesenbergs aufmerksam, wonach Borbeins Gegenüberstellung weniger den philosophischen Inhalt als vielmehr die sprachliche Darstellungsweise des Lukrez ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücke, wobei er hiermit zugleich eine Forderung verknüpfe: „Nach vergleichbaren Zügen in der nichtlukrezischen

---

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu die Rezension von Rumpf (1954).

<sup>8</sup> Vgl. Schefold (1952), S. 23–35.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. Borbein (1975), S. 65.

<sup>11</sup> Ebd. S. 67.

<sup>12</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 10 mit Anm. 9.

Literatur der Zeit bliebe zu suchen.“<sup>13</sup> Borbein selbst kommentiert seine strukturell geprägte Vorgehensweise treffend:

Der Vergleich zwischen Literatur und bildender Kunst zum Zweck gegenseitiger Erhellung wird [...] umso fruchtbarer sein, wenn er sich nicht auf [...] die bloße Illustration eines [...] hinreichend geklärten Tatbestands beschränkt, sondern auf die Erkenntnis gemeinsamer Grundstrukturen abzielt. Daß dies nur auf dem Wege begrifflicher Abstraktion geleistet werden kann, versteht sich von selbst.<sup>14</sup>

Im methodischen Ansatz sieht Grüner das große Verdienst Borbeins. Denn exakt hier sei eine zentrale Überlappung beider künstlerischer Disziplinen zu lokalisieren, wobei er die Vorstellung der Wandmalerei als gemalte architektonische Struktur in den Vordergrund seiner Überlegungen rückt:

Auch sprachliche Strukturen sind Gebäude. [...] Die Antike war sich dieses Zusammenhangs von Sprache und räumlicher Struktur genau bewußt. Entsprechend häufig bediente sie sich der Architektur, wenn es galt, komplizierte strukturelle Sachverhalte sprachlicher Art zu veranschaulichen.<sup>15</sup>

Die umfangreiche interdisziplinäre Studie Grüners aus dem Jahre 2004 setzt genau an diesem Punkt der formal-strukturellen Übereinstimmungen zwischen Wandmalerei und Dichtung an. Interessant und faszinierend zugleich ist Grüners Analyse des strukturellen, nahezu architektonischen Charakters der lateinischen Syntax und der sich anschließende Vergleich mit der komplexen Struktur der Wände des Architekturstils, der die damaligen Literaten als *architecti paene verborum* in neuem Licht erscheinen lässt.<sup>16</sup> Besondere Erwähnung – gerade mit Blick auf die Ähnlichkeiten zur Zielsetzung der vorliegenden Arbeit – verdient das Kapitel zur Wandmalerei und Elegie der augusteischen Zeit, das auf der Grundannahme eines sich wandelnden ästhetischen Geschmacks auf der Schwelle zur Kaiserzeit gründet. Grüner vertritt die These, dass die frühaugusteische Kunst und Literatur gleichermaßen von anticlassizistischen Strömungen durchzogen seien. Dies habe frappierende Ähnlichkeiten auf formal-struktureller Ebene zur Folge. Mit Blick auf die Schwerpunktsetzung der hier vorliegenden Arbeit liefert Grüner einen entscheidenden Hinweis: „Während die augusteischen Staatsdenkmäler zur Genüge mit zeitgleichen Motiven in der Dichtung verglichen wurden, ist das Verhältnis von Wandmalerei und augusteischer Dichtung nur in Ansätzen erschlossen. Diese Aufgabe [...] benötigte eine eigene Darstellung.“<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Wesenberg (1982), S. 481.

<sup>14</sup> Borbein (1975), S. 69 mit Anm. 80.

<sup>15</sup> Grüner (2004), S. 76.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 83–93.

<sup>17</sup> Ebd. mit Anm. 18.

Den zentralen Impuls für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit gibt Bernbeck in seinem knappen Exkurs zur Wandmalerei am Ende seiner Untersuchung zur Darstellungsart der *Metamorphosen* Ovids aus dem Jahr 1967. Bereits vor Borbeins Untersuchung weist er auf stilistisch-formale Gemeinsamkeiten mit den Strukturen der Spätphase<sup>18</sup> des Zweiten Stils der zeitgenössischen Wandmalerei hin und wirft in diesem Kontext die Frage nach grundsätzlichen Ideen und übergeordneten Konzepten auf, wobei er das Verhältnis von antiker Kunst und Dichtung in einem weiteren geistesgeschichtlichen Rahmen interpretiert.<sup>19</sup> Abgesehen von Galinskys<sup>20</sup> umfangreicher Darstellung des augusteischen Kulturraums, deren Herzstück eine äußerst anschauliche, disziplinübergreifende Interpretation historischer, literarischer und archäologischer Entwicklungsprozesse zur Zeit des Prinzipats bildet, fand auch Bernbecks höchst interessanter Ansatz in der weiteren Forschung keine nennenswerte Beachtung.

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist es, diese Lücke nun zu schließen und zugleich der Forderung nach einer Einbettung stilgeschichtlicher Entwicklungsprozesse in einen kulturhistorischen – schwerpunktmäßig literarischen – Kontext gerecht zu werden. Als Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchung dient Bernbecks These, wonach „[d]er künstlerischen Haltung, die diesen Malereien zugrunde liegt, [...] auf dem Gebiet der Dichtung die Darstellungsart in Ovids *Metamorphosen* [entspricht].“<sup>21</sup>

Während die Aufdeckung motivischer Ähnlichkeiten zwischen Ovids *Metamorphosen* und der zeitgenössischen Wandmalerei den Gegenstand zahlreicher Untersuchungen bildete, wird der Fokus nun im Sinne Borbeins und Grüners auf stilistisch-formale<sup>22</sup> Übereinstimmungen gerichtet, die im Rahmen einer dezidierten komparativen Analyse freigelegt werden sollen.

Zu Grunde liegt die Überzeugung, dass Dichtung und Malerei nur dann sinnvoll und zugleich befriedigend einander gegenübergestellt werden können, wenn Ähnlichkeiten auf struktureller Ebene herausgearbeitet werden. Ein wesentliches Argument für die Wahl dieses Ansatzes

---

<sup>18</sup> Vgl. Beyen (1960), S. 9–10: Beyen macht u. a. auf die Uneinigkeit unter den Forschern aufmerksam, wie man sich das Verhältnis der ersten gegenüber der zweiten bzw. Spätphase des Zweiten Stils vorzustellen hat. Im Folgenden soll sich der Auffassung Beyens angeschlossen werden, wonach die zweite Phase zum einen zeitlich jünger als die erste ist und zugleich eine Brückenfunktion zwischen erster Phase des Zweiten Stils und dem Dritten Stil erfüllt.

<sup>19</sup> Vgl. Bernbeck (1967), S. 135–138.

<sup>20</sup> Vgl. Galinsky (1975). Auf Grund des überblickhaften Charakters seiner Monographie bleibt Galinsky kein Raum für detaillierte Direktvergleiche zwischen Dichtung und Wandmalerei.

<sup>21</sup> Bernbeck (1967), S. 137.

<sup>22</sup> Der Begriff *Stil*, gleichzusetzen mit *Darstellungs-* bzw. *Ausdrucksmittel*, bezeichnet die Art und Weise, wie ein (Kunst-) Objekt gestaltet ist, wobei das Artefakt erst durch den Künstler oder Handwerker seine individuelle Prägung erhält. Meist handelt es sich bei einem Stil nicht nur um Merkmale eines Einzelobjekts, sondern zugleich um die Summe von Eigenschaften, die eine zusammenhängende Gruppe gemeinsam hat. Vgl. hierzu Lang (2002), S. 168.



liegt in der Natur der Wandmalerei selbst begründet, deren Gesicht von einer mit malerischen Mitteln dargestellten architektonischen Grundstruktur geprägt ist. Diese wird im Verlauf der stilgeschichtlichen Entwicklung tiefgreifenden Verwandlungsprozessen unterworfen und bietet daher einen geeigneten Anknüpfungspunkt für einen Vergleich mit der besonderen Darstellungsart in Ovids *Metamorphosen*.

Gegen einen Vergleich auf motivischer Ebene, der angesichts der Vielzahl bereits vorliegender Untersuchungen mit eben diesem Schwerpunkt nahezu ausgeschöpft scheint, spricht darüber hinaus der relativ geringe Erkenntnisgewinn solcher Forschungsansätze. So fragt beispielsweise Grimal nach Abhängigkeiten zwischen den Landschaftsdarstellungen Ovids und der zeitgenössischen Landschaftsmalerei. Starke Übereinstimmungen sieht er vor allem im Bereich der Motivik, der Komposition sowie in der Ausstrahlungskraft, wobei er den ästhetischen Geschmack der augusteischen Zeit als maßgeblichen Einflussfaktor anführt.<sup>23</sup> Während Grimal einen sehr einseitigen Blickwinkel auf die Abhängigkeit Ovids von der Landschaftsmalerei wählt und dem Dichter somit sein genuin schöpferisches Talent abspricht,<sup>24</sup> nimmt Dawson in seiner Studie über mythologische Landschaftsmalerei eine differenziertere Position ein. Er kommt zu dem Schluss, dass sich die Landschaftsbeschreibungen Ovids und die zeitgenössische Landschaftsmalerei wechselseitig beeinflussen, wobei sie sowohl Produkt als auch Schöpfer des ästhetischen Geschmacks ihrer Zeit sind. Ferner räumt er im Gegensatz zu Grimal dem Dichter Ovid eine künstlerische Selbstständigkeit ein: „[...] the numerous divergencies are enough to show his [Ovid's] independence of imagination and descriptive power.“<sup>25</sup> Herter sieht in der Ansicht Grimals, wonach die bildende Kunst einen starken Einfluss auf Ovids Schaffen ausgeübt habe, die Gefahr einer unreflektierten und undifferenzierten Forschungsmeinung, die eine Betrachtungsweise aus philologischer Perspektive völlig außer Acht lässt.<sup>26</sup> Er plädiert daher für eine stärkere Berücksichtigung der literarischen Tradition des Epos, an der sich der Dichter bei seinen Ekphraseis orientiert habe, wenngleich er den Einfluss der Künste auf Ovid nicht gänzlich negiert.<sup>27</sup>

Abgesehen von der Konstatierung eines diffusen Abhängigkeitsverhältnisses zwischen ovidischer Dichtung und bildender Kunst ist die Reichweite der Befunde recht begrenzt, da lediglich nach Ähnlichkeiten und Überschneidungen ausgewählter Motive aus dem Bereich der Landschaftsdarstellungen und mythologischen Figurendeskriptionen gefragt wird. Ebenso

---

<sup>23</sup> Vgl. Grimal (1938), S. 150–159.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 159–161.

<sup>25</sup> Dawson (1944), S. 177.

<sup>26</sup> Vgl. Herter (1958), S. 50.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 52.

wenig aussagekräftig sind demnach die detaillierten Analysen zu ausgewählten Götter- und Heroendarstellungen in den Untersuchungen Bartholomés (1935) und Juckers (1950). Wenngleich sie leicht überschaubar und nachvollziehbar sind, führt der Ansatz eines direkten motivischen Vergleichs letztlich nur zu der Erkenntnis, dass Ovid in seinen Beschreibungen bisweilen von der bildenden Kunst angeregt worden sein dürfte.

Als vielversprechender und erkenntnisreicher erweist sich hingegen der rezeptionsästhetische Ansatz, den Winsor-Leach (1988) für ihre interdisziplinäre Studie zur Darstellung von Landschaften in der Wandmalerei und der zeitgenössischen Literatur der ausgehenden Republik und frühen Kaiserzeit wählt. Indem sie die Intention des Künstlers sowie die Wahrnehmung des Rezipienten in ihre Überlegungen miteinbezieht, beleuchtet sie das komplexe Kommunikationsgeflecht zwischen der Landschaftsdarstellung in Text bzw. Bild einerseits und der Raumwahrnehmung des Publikums andererseits. Am Beispiel Ovids kommt sie jedoch zu dem Schluss, dass die motivischen Anregungen aus der Dichtung letztlich keinen Einfluss auf die Art der Landschaftsdarstellung in der Wandmalerei ausgeübt haben.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Jagenow<sup>28</sup> mit ihrer Untersuchung, in der sie die römisch-pompejanische Wandmalerei aus philologischer Sicht betrachtet. Als literarische Grundlage dienen ihr die *Metamorphosen* Ovids. Zunächst vergleicht sie einzelne Motive und motivische Konstellationen, um die Chancen und Grenzen einer komparativen Studie von Dichtung und Wandmalerei auszuloten. In einem weiterführenden Schritt nähert sie sich der Thematik aus kulturwissenschaftlicher Richtung, wobei sie die römische *domus* als zentralen Ort der visuellen Rezeption auffasst und in diesem Kontext näher auf das Wechselspiel von Dichtung und Malerei eingeht. Ziel ihrer Untersuchung ist es, im Zuge einer gemeinsamen Interpretation beider Kunstbereiche ein breiteres und zugleich differenzierteres Verständnis der Wandmalerei zu erlangen.

Ogleich die Schwerpunktsetzung in den Untersuchungen von Winsor-Leach und Jagenow von jener der vorliegenden Arbeit stark divergiert, erweisen sich zwei zentrale Aspekte als wesentliche Voraussetzung bzw. Zielsetzung für die Durchführung der hier angestrebten komparativen Analyse. Zum einen stimmt die Schlussfolgerung von Winsor-Leach, wonach Motive aus der Dichtung keinen Einfluss auf die Darstellung der Landschaften ausgeübt haben, mit der Grundannahme der vorliegenden Untersuchung insofern überein, als keine unmittelbare Interdependenz zwischen Ovids *Metamorphosen* und dem späten Zweiten Stil unterstellt wird. Gegen eine wechselseitige Abhängigkeit spricht vor allem die Tatsache, dass aus zeitlicher Sicht keine Deckungsgleichheit besteht. Während der Beginn der Spätphase des

---

<sup>28</sup> Vgl. Jagenow (2001).

Zweiten Stils in die 40er und 30er Jahre des letzten vorchristlichen Jahrhunderts datiert wird, entstanden Ovids *Metamorphosen* erst zwischen 2 und 8 n. Chr. Die Frage, ob und inwiefern Ovid möglicherweise von den Dekorationskomplexen auf dem Palatin in Rom und in den Städten Kampaniens bei der formalen Gestaltung seines Epos inspiriert wurde, steht demnach nicht im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses. Zudem würde die Suche nach möglichen Antworten stets auf spekulativer Ebene verharren. Stattdessen soll die gemeinsame Schnittmenge des geistigen Fluidums beider Welten unter Wahrung und Respektierung der jeweiligen individuellen Spezifität sorgsam herausgearbeitet werden. Die These der angestrebten Untersuchung erscheint umso spannender und reizvoller, je tiefer die Überzeugung ist, dass beide Kunstdomänen unabhängig voneinander auf stilistisch-formaler Ebene zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten gefunden und diese weiterentwickelt haben, um das neue Lebensgefühl der *aurea aetas* auf individuelle und zugleich ähnliche Weise zu artikulieren. Da es sich bei stilistischen Entwicklungsprozessen um höchst komplexe Phänomene handelt, kann auf mögliche Ursachen in Anbetracht des begrenzten Umfangs nur marginal im letzten Kapitel eingegangen werden.

Zum anderen wird im Sinne Jagenows mit der vorliegenden Untersuchung ein breiteres und zugleich differenzierteres Verständnis der Wandmalerei angestrebt, die als vermeintlich minderwertige Trivialkunst dem privaten Bereich zugerechnet werden muss.<sup>29</sup> Erst durch die intensive Engführung mit Ovids *Metamorphosen*, die als Produkt des literarischen Betriebs in Rom einer weitaus ambitionierteren Kunstdomäne angehören, sowie durch gleichzeitige Aufdeckung stilistischer Übereinstimmungen werden die verborgenen Qualitäten und das hiermit verknüpfte hohe intellektuelle Niveau der Malereien des späten Zweiten Stils, das lange Zeit unterschätzt wurde, freigelegt. Im Umkehrschluss bedeutet diese qualitative Aufwertung der Trivialkultur, dass aus Perspektive der Wandmalerei neuartige und erweiterte Einblicke in die besondere Darstellungskunst Ovids gewährt werden, welche die *Metamorphosen* zwar einerseits „als Erfindung eines originellen Geistes“<sup>30</sup> von der Dichtungstradition divergieren lassen. Andererseits dürfen sie auf Grund ihrer strukturellen Parallelen zur zeitgenössischen Kunst jedoch nicht als singuläres Phänomen innerhalb der gesamten augusteischen Kultur verstanden werden. Zweifelsohne werden die Konkordanzen zwischen Kunst und Literatur nie eine hundertprozentige Deckungsgleichheit aufweisen können, was angesichts der Individualität des jeweiligen Kunstbereichs auch nicht erwartet wird. Gleichwohl sind sie bisweilen derart frappierend und faszinierend, dass sie eine angemessene Behandlung und Würdigung im Rahmen der vorliegenden Arbeit verdienen.

---

<sup>29</sup> Zum sozialen Status der Wandmaler vgl. Mielsch (2001), S. 17–18.

<sup>30</sup> Bernbeck (1967), S. 135.

In Kapitel II erfolgt zunächst die methodische Begründung für die Wahl eines interdisziplinären Forschungsansatzes, wobei das Hauptaugenmerk auf der synästhetischen Kunstauffassung in der Antike liegt, die an Hand exemplarischer Textstellen aus der griechischen und römischen Literatur veranschaulicht wird. Im sich anschließenden Kapitel III werden maßgebliche Einflussgrößen und unmittelbare Vorbilder für Ovids *Metamorphosen* und die Spätphase des Zweiten Stils näher beleuchtet, um vor dem Hintergrund dieser Kontrastfolie die grundlegenden strukturellen Veränderungen und ästhetischen Entwicklungsprozesse in Dichtung und Wandmalerei in ihrem ganzen Ausmaß begreifen zu können. Bevor diese intensiv beleuchtet werden, wird die Aufmerksamkeit in Kapitel IV zunächst auf jene formalen Strukturen gerichtet, welche die *Metamorphosen* Ovids bzw. die Spätphase des Zweiten Stils mit ihren unmittelbaren Einflussgrößen gemeinsam haben und somit beim Rezipienten den Eindruck einer wohlstrukturierten Ordnung erwecken. Inwiefern diese tatsächlich Bestand hat, wird in Kapitel V, dem Kernstück der Arbeit, dezidiert untersucht. Den Ausgangspunkt bildet ein Exkurs zu Vitruvs Traktat über die Wandmalerei, der zunächst einer detaillierten Analyse unterzogen wird. In deren Verlauf werden zentrale Schlüsselbegriffe der Kritik Vitruvs herausgearbeitet, die als Grundlage für die Bildung dreier Kategorien dienen. Diese formen ihrerseits das Grundgerüst für die nachfolgende komparative Untersuchung in den Kapiteln V.2–4. Hier werden aus drei unterschiedlichen Perspektiven, denen jeweils ein ästhetisches Prinzip zu Grunde liegt, die formal-strukturellen Parallelen zwischen Dichtung und Wandmalerei dezidiert freigelegt. Der Aufbau der Kapitel V.2–4 orientiert sich dabei an einem festen Schema: Jeweils zu Beginn wird eine Kernthese formuliert, welche die Ursprungsthese Bernbecks konkretisiert. Unter Wahrung des jeweiligen Analyseschwerpunkts werden zunächst an Hand exemplarischer Textpassagen die *Metamorphosen* Ovids untersucht; in einem zweiten Schritt werden ausgewählte Dekorationen der Spätphase aus demselben Blickwinkel analysiert; im jeweils letzten Teil erfolgt eine vergleichende Gegenüberstellung von Dichtung und Wandmalerei zur Hervorhebung der wesentlichen strukturellen Parallelen. Im abschließenden Fazit werden die wichtigsten Befunde resümiert, um die Kernthesen der vorliegenden Arbeit zu untermauern. Darüber hinaus werden mögliche Ursachen für die parallelen Entwicklungen in Kunst und Literatur aufgezeigt, die ihrerseits als Impuls für zukünftige Untersuchungen mit einem ähnlichen Untersuchungsschwerpunkt dienen mögen.

## II. Methodische Begründung

Lessing übt in seinem *Laokoon* deutliche Kritik an einer vergleichenden Gegenüberstellung von bildender Kunst und Literatur und plädiert daher für eine saubere Trennung beider Bereiche, wobei er die Darstellungsmittel der Literatur als „primär zeitgebunden“<sup>31</sup>, die der bildenden Kunst als „primär raumbezogen“<sup>32</sup> beschreibt. Gleichwohl attestiert er in seiner Vorrede zum *Laokoon* den Werken des Aristoteles, Ciceros, Horaz und Quintilians eine präzise Adaption malerischer Prinzipien im Bereich der Rhetorik und Dichtung.<sup>33</sup> Diese Vermengung beider Kunstdomänen ist in der Antike keine Seltenheit, sondern stellt eine gängige Praxis dar.

So verwundert es nicht, dass Horaz mittels eines raffinierten Kunstgriffs auf die Malerei rekurriert, als er sich zu Beginn seiner *ars poetica* mit der Frage nach kompositorischer Einheit beschäftigt. Anstatt sich in langwierigen, strukturtheoretischen Erörterungen zu verstricken, veranschaulicht er an Hand der Beschreibung eines fiktiven Gemäldes auf äußerst knappe und prägnante Weise, wie ein literarisches Werk nicht auszusehen habe.<sup>34</sup>

*Humano capiti cervicem pictor equinam  
iungere si velit et varias inducere plumas  
undique collatis membris, ut turpiter atrum  
desinat in piscem mulier formosa superne,  
spectatum admissi risum teneatis, amici?  
credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
persimilem cuius, velut aegri somnia, vanae  
fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
reddatur formae.*<sup>35</sup>

Ohne große Schwierigkeiten dürfte sich der gebildete antike Rezipient die zentralen Vergleichspunkte erschlossen haben: Die detailliert beschriebenen Bestandteile des hybriden Wesens finden ihre Entsprechung in den einzelnen Motiven des literarischen Werks; die willkürliche Komposition der Elemente entspricht der Aufeinanderfolge und Verknüpfung narrativer Passagen; das widernatürliche Monstrum *per se* steht sinnbildlich für ein minderwertiges Dichtwerk.

Im Hinblick auf sein oberstes Gestaltungsprinzip *Ut pictura poesis*<sup>36</sup> greift Horaz auch im weiteren Verlauf konsequent auf die Malerei zurück, um der Schwäche der Worte mit der

---

<sup>31</sup> Eicher (2004), S. 371.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Vgl. Lessing (1964), S. 4.

<sup>34</sup> Die unterschiedliche Ausführlichkeit im Rahmen der dezidierten Untersuchung ausgewählter Textpassagen aus Ovids *Metamorphosen* und repräsentativer Dekorationskomplexe der Wandmalerei in den Kapiteln V.2–4 spiegelt eben dieses Phänomen wider, wonach sich komplexe Kompositionsprinzipien mit Hilfe der darstellenden Kunst um ein Vielfaches pointierter, prägnanter und knapper veranschaulichen lassen.

<sup>35</sup> Hor. *ars* 1–9.

Überzeugungskraft von Bildern entgegenzuwirken.<sup>37</sup> Schließlich resümiert er mit den bekannten Worten: *denique sit quidvis, simplex dumtaxat et unum* (23). Kernpunkt seiner Schrift ist demnach die Forderung nach Übersichtlichkeit und Einheit der Komposition, wobei sich die einzelnen Bauelemente sinnvoll zu einem harmonischen Ganzen fügen sollen. Der folgende Vergleich illustriert den Standpunkt des Dichters auf äußerst plastische Weise:

*qui variare cupit rem prodigaliter unam,  
delphinium silvis appingit, fluctibus aprum:  
in vitium ducit culpae fuga, si caret arte.*<sup>38</sup>

Diese μετάβασις εἰς ἄλλο γένος ermöglicht es dem Dichter, komplexe Strukturen seiner Literaturtheorie im Rückgriff auf die bildende Kunst übersichtlich und nachvollziehbar zu veranschaulichen, wobei es ihm in erster Linie um das rechte Verhältnis der einzelnen Elemente zum großen Ganzen geht. Die Legitimation eines Vergleichs künstlerischer Tendenzen in Dichtung und Malerei wird demnach durch die *ars poetica* des Horaz unmittelbar bezeugt. Doch schon die Griechen waren sich der strukturellen Parallelen zwischen den verschiedenen Kunstbereichen bewusst und machten sich diese – wie später Horaz – zu Nutze.

„Die Geschichte des Zusammenhangs von Lit. und bildender K. [...] nimmt ihren Ausgang in der Ästhetik des Hellenismus, die [...] auch Gemeinsamkeiten mit der Lit. in der Mimesis erkannte.“<sup>39</sup> Dieses Prinzip gilt als elementarer Bestandteil einer klassizistischen Kunsttheorie, die „als übergeordnetes ästhetisches System [...] Geltung für Dichtung wie für Malerei [besaß].“<sup>40</sup> Laut Aristoteles sind demnach alle Kunstschaffenden – Dichter, Bildhauer, Maler, Redner – in erster Linie Nachahmer der Natur. Ob diese Nachahmung durch Farbe und Zeichnung, mit der Stimme oder durch Rhythmus, Wort und Harmonie erfolgt, bildet keinen grundlegenden Unterschied:

ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέαις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἠχώρις ἢ μεμιγμέναις.<sup>41</sup>

Im weiteren Verlauf seiner Schrift entwickelt Aristoteles drei Formen der Mimesis, die unter anderem den Architekten Vitruv in seiner Kritik am späten Zweiten Stil der Wandmalerei stark beeinflusst haben. Da Dichter, Maler und bildende Künstler gleichermaßen

---

<sup>36</sup> Hor. *ars* 361.

<sup>37</sup> Vgl. ebd. 19–22.

<sup>38</sup> Ebd. 29–31.

<sup>39</sup> Eicher (2004), S. 371.

<sup>40</sup> Grüner (2004), S. 48.

<sup>41</sup> Aristot. *poet.* 1,1447a,18–23.

Nachahmende der Natur sind, müssen sie entweder das abbilden, was war oder ist, oder das, was man sagt oder was zu sein scheint, oder das, was sein muss:

ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερ ἀνὴρ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμῆσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἐν τῷ αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασὶν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ.<sup>42</sup>

Über Jahrhunderte hinweg haben kunsttheoretische Debatten die einzelnen Disziplinen eng miteinander verschmelzen lassen, wobei immer wieder die Frage nach der „Vormachtstellung unter den Künsten“<sup>43</sup> aufkam. Von zentraler Bedeutsamkeit im Kontext einer synästhetischen Kunstauffassung in der Antike ist die Tatsache, dass sowohl Sprache als auch darstellende Kunst nach denselben Kriterien und gleichartigen Denkrastern bewertet wurden. Besonders deutlich zu Tage tritt diese enge Verwandtschaft in einer Schrift des Dionysios von Halikarnass, in welcher er die unterschiedlichen rhetorischen Stile des Isokrates und des Lysias mit der konträren Darstellungskunst zweier Bildhauer vergleicht:

δοκεῖ δὴ μοι ἄπο σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτῳ τε καὶ Φειδίου τεχνῇ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν, τὴν δὲ Λυκίου τῇ Καλλιμάχου τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος.<sup>44</sup>

Ob sich die Künstler letztlich an den ästhetischen Prinzipien orientierten oder diese ignorierten – die klassizistische Kunsttheorie mit dem Prinzip der Mimesis bildet in der Antike stets einen wesentlichen Referenzpunkt, wenn es um die Bewertung eines Kunstwerks geht. Demnach sind die Beurteilungskategorien auf Grund der strukturellen Verwandtschaft der einzelnen Schwesternkünste disziplinübergreifend anwendbar.

Es verwundert daher nicht, dass auch Ovid in den *Metamorphosen* die bildende Kunst als Bezugspunkt heranzieht, indem er – wenngleich nur andeutungsweise – seine ästhetischen Vorstellungen und Prinzipien im Hinblick auf die stilistisch-formale Struktur seines Dichtwerks mittels einer Ekphrasis in der bekannten Arachne-Erzählung im sechsten Buch (1–145) veranschaulicht.

Die Hybris der Arachne gegenüber der Göttin Minerva führt schließlich zu deren Verwandlung in eine Spinne. Zuvor jedoch findet ein Wettbewerb (52: *certamina*) zwischen beiden Frauen statt, in dem es darum geht, wer von beiden in der Webkunst die Geschicktere und Kunstfertigere ist. Am Ende stehen sich zwei völlig unterschiedlich gestaltete Teppiche gegenüber, denen konträre ästhetische Prinzipien zu Grunde liegen. Thematisch betrachtet geht es auf Minervas Gewebe um die bestehende göttliche Ordnung, die mit einer

---

<sup>42</sup> Aristot. *poet.* 25,1460b,7–11.

<sup>43</sup> Eicher (2004), S. 371.

<sup>44</sup> Dion. Hal. *Isokr.* 3 (p. 59,19 ff. U.-R.) in Grüner (2004), S. 48 Anm. 37.

konventionellen Sichtweise auf den Götterapparat verknüpft ist, wobei die Wohltaten der Götter besonders hervorgehoben werden. Auf formaler Ebene spiegelt sich die göttliche Ordnung in einer auf harmonische Balance und Symmetrie angelegten Kompositionsweise wider: Im Zentrum des Teppichs wacht der Göttervater höchstpersönlich (72: *medio Iove*) über den Streit zwischen Minerva und Neptun (71: *antiquam de terrae nomine litem*),<sup>45</sup> wobei er von je sechs Gottheiten (72: *bis sex caelestes*) auf beiden Seiten flankiert wird.<sup>46</sup> Die symmetrische Anordnung wird durch vier mahnende Tafeln ergänzt, die in den Ecken des Gewebes positioniert sind und die Bestrafung menschlicher Hybris zum Thema haben (85: *quattuor in partes certamina quattuor addit*). Die gesamte Komposition wird von einem Olivenkranz eingefasst (101: *circuit extremas oleis pacalibus oras*).<sup>47</sup>

In Arachnes Werk<sup>48</sup> findet sich auf den ersten Blick keine derartig harmonische Ausgewogenheit der Form wie bei Minerva. „The girl composes along quite different principles from Minerva’s and with totally antithetical themes.”<sup>49</sup> Anstatt den Schwerpunkt auf eine zentrale Geschichte zu legen, erzeugt Arachne eine verwirbelnde Darstellung unterschiedlicher (Liebes-) Beziehungen zwischen Göttern und sterblichen Frauen, womit zugleich thematisch auf die Erzählungen aus den vorhergehenden Büchern rekurriert wird. Auf Arachnes Gewebe werden neun Affären zwischen Juppiter und sterblichen Frauen, sechs von Neptun, vier von Apoll und jeweils eine von Bacchus und Saturn dargestellt. „The tapestry is crowded with these many love affairs of the gods, arranged in no apparent order, achieving their effect by sheer bulk.”<sup>50</sup> Stattdessen wird die Einheit des Kunstwerks über das übergeordnete Thema (131: *caelestia crimina*) indirekt hergestellt, wobei die Abfolge der einzelnen Episoden eher assoziativ geschieht.

Demnach bildet das Kunstwerk der Arachne einen konzeptionellen Gegenentwurf zur klassizistisch geprägten Komposition der Minerva, die sich durch *augusta gravitate* (73) und eine wohldurchdachte Struktur auszeichnet. Hingegen symbolisiert Arachnes Teppich die thematischen Vorlieben Ovids sowie die formale Flüssigkeit und Flexibilität der Werkstruktur der *Metamorphosen*. Wenngleich beide Werke in thematischer und formaler Hinsicht

---

<sup>45</sup> Der Ausgang des Wettstreits zwischen Minerva und Neptun soll darüber entscheiden, wer von beiden als Patron und Namensgeber Athens in Frage kommt. Am Ende siegt bekanntlich Minerva (= Athene) und gibt der Stadt ihren Namen, vgl. Anderson (1972), S. 161.

<sup>46</sup> Die Darstellung weist starke Parallelen zu jener auf dem Westgiebel des Parthenon auf, wo der Bildhauer Phidias dieselbe Geschichte abgebildet hat; vgl. Anderson (1972), S. 161.

<sup>47</sup> Dieselbe strukturelle Ausgewogenheit, strenge Proportionalität und formale Ordnung spiegeln sich im Bereich der Wandmalerei auf den Dekorationskomplexen des hohen Zweiten Stils, im Bereich der Dichtung im Nationalepos Vergils wider, wie im folgenden Kapitel näher erläutert wird.

<sup>48</sup> Vgl. Ov. *met.* 6,103–128.

<sup>49</sup> Anderson (1972), S. 164.

<sup>50</sup> Ebd., S. 167.



grundverschieden sind, weisen sie dieselbe hohe Qualität auf (129–130: *Non illud Pallas, non illud carpere Livor / possit opus*).

Wie in der *ars poetica* des Horaz dient die Ekphrasis auch im vorliegenden Beispiel dem Dichter dazu, komplexe literaturtheoretische Strukturen auf plastische, leicht nachvollziehbare Weise mittels eines Beispiels aus der bildenden Kunst zu präsentieren und darüber hinaus zu verdeutlichen, dass auch weniger rigide angeordnete Erzählungen von hoher Kunstfertigkeit zeugen. Zugleich legitimiert der Dichter im Rahmen einer metapoetologischen Reflexion den Ansatz eines interdisziplinären Vergleichs zwischen Dichtung und Kunst: „Ovid’s suggestion of his aesthetic creed by means of an ekphrasis provides added justification for using art as a reference point.“<sup>51</sup>

### **III. Zeitliche Verortung, Vorbilder und Einflussgrößen**

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung steht die Freilegung stilistisch-formaler Parallelen zwischen Ovids *Metamorphosen* und dem späten Zweiten Stil der Wandmalerei. Um die hiermit verbundenen grundlegenden Veränderungen und ästhetischen Entwicklungsprozesse in Dichtung und bildender Kunst in ihrem ganzen Ausmaß zu begreifen, bedarf es einer Klärung der wichtigsten Vorbilder, die wesentlichen Einfluss auf die formale Gestaltung ausgeübt haben. Bernbeck merkt diesbezüglich treffend an, dass es sich bei der Ausprägung gestaltungstechnischer Besonderheiten um eine „künstlerische Neuorientierung“<sup>52</sup> und einen „Reflex der Auseinandersetzung mit älteren Vorbildern“<sup>53</sup> handelt. Diese gilt es im Folgenden näher zu beleuchten.

#### **III.1 Grundzüge des traditionellen Epos**

Ovid verfasste seine *Metamorphosen* in einer literaturgeschichtlichen Epoche, die gemeinhin als augusteische Zeit<sup>54</sup> bezeichnet wird. Fünf römische Dichter haben diese durch ihre Werke

---

<sup>51</sup> Galinsky (1975), S. 83.

<sup>52</sup> Bernbeck (1967), S. 138.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Als *augusteisch* bezeichnet man in erster Linie die Epoche, in der Caesars Adoptivsohn Oktavian (ab 27 v. Chr. Beiname „Augustus“) als *princeps* die Macht über den römischen Staat ausübte (44 v. Chr. bis 14 n. Chr.).

maßgeblich geprägt: Vergil (70–19 v. Chr.), Horaz (65–8 v. Chr.), Tibull (gest. 19/18 v. Chr.), Propertius (gest. nach 16 v. Chr.) und Ovid selbst (43 v. –17 n. Chr.). Wenngleich Ovid in seinem Schaffen von zahlreichen Dichtern und literarischen Gattungen beeinflusst und inspiriert worden ist, soll an dieser Stelle ein besonderes Augenmerk auf eine der unmittelbarsten Einflussgrößen gelegt werden: Etwa ein Vierteljahrhundert vor Erscheinen der *Metamorphosen* wurde Vergils berühmtestes Werk, das zum Nationalepos der Römer und zugleich zu einem Klassiker der Literaturgeschichte avancierte, veröffentlicht: die *Aeneis*.

Ihr unmittelbarer Effekt auf den gesamten literarischen Betrieb war überall zu spüren und so verwundert es nicht, dass Ovid am Ende der *Metamorphosen* seine eigene Version der *Aeneis*-Sage integrierte. Neben inhaltlichen Übereinstimmungen gibt es auch auf formaler Ebene eine augenscheinliche Parallele: Beide Werke sind im Hexameter der epischen Großform abgefasst worden. Insofern erweist sich Vergils *Aeneis* in zweifacher Hinsicht als geeignete Kontrastfolie: Auf inhaltlicher Ebene wird die Verwendung mythologischer Motive im Allgemeinen und jener aus der *Aeneis*-Sage im Speziellen von wesentlicher Bedeutung sein; auf formaler Ebene wird dem Umgang Ovids mit der traditionellen epischen Kompositionsweise besondere Aufmerksamkeit zuteil werden. Auf Grund der zeitlichen Nähe beider Epen und des beinahe greifbaren Einflusses in Ovids Werk erscheint kaum ein anderer Vergleich fruchtbarer als der mit Vergils *Aeneis*. Bei intensiverer Analyse werden jedoch fundamentale Unterschiede zu Tage treten, die den scharfen Kontrast zwischen beiden Epen beleuchten und zugleich das typisch Ovidische in den *Metamorphosen* hervorheben.

Bevor jedoch die besondere Darstellungsweise in den *Metamorphosen* im Rahmen des Vergleichs in Kap. V intensiv untersucht wird, sollen zunächst wesentliche Charakteristika der epischen Technik Vergils knapp skizziert werden, um an späterer Stelle die Besonderheiten Ovids vor dem Hintergrund einer vergilischen Kontrastfolie zu verdeutlichen. Der begrenzte Umfang und die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit gestatten es nicht, Vergils Werk in Gänze zu analysieren. Stattdessen wird der Fokus lediglich auf wesentliche epische Kompositionsprinzipien gerichtet, die in vorbildlicher Weise den Forderungen des Aristoteles an gute Dichtkunst entsprechen. Wie bereits angedeutet, gilt Vergils *Aeneis* als Meilenstein der antiken Dichtkunst und markiert den vorläufigen Höhepunkt im Bereich des römischen Epos, dessen Ausdrucksform seine Vollendung im Lebenswerk des begnadeten Dichters gefunden hat. Insofern stellt es ein äußerst spannendes Unternehmen dar, die *Metamorphosen* an ihrem unmittelbaren Vorgänger zu messen und nebenbei der Frage nachzugehen, wie es Ovid gelingen konnte, sein Epos aus dem Schatten des vergilischen Klassikers herauszuholen und ihm trotz der erdrückenden Konkurrenz zu Weltruhm zu verhelfen. In Anlehnung an

Heinze sollen im Folgenden jene Kernpunkte der epischen Technik Vergils skizziert werden, die mit Blick auf die Besonderheiten der Darstellungskunst Ovids eine geeignete Kontrastfläche bieten.

Im Hinblick auf die Kompositionsweise gilt für Tragödie und Epos gleichermaßen das Primat der Einheit der Handlung.<sup>55</sup> Als in sich abgeschlossenes, einheitliches Konstrukt muss diese laut Aristoteles Anfang, Mitte und Ende aufweisen. Zwar ist es unvermeidbar, dass sich die Handlung aus einzelnen Teilen zusammensetzt,<sup>56</sup> doch müssen diese als „notwendige Bestandteile des Ganzen“<sup>57</sup> logisch aufeinander aufbauen. Als störend und unangemessen werden im Umkehrschluss solche Teile empfunden, die „rein zufällig oder willkürlich“<sup>58</sup> in die Handlung integriert werden, ohne aus dieser logisch zu erwachsen. In den Augen des Aristoteles muss ein guter Dichter die Erzählung als schlichte, organische Einheit präsentieren, die sich auf das Notwendige beschränkt. Demnach gilt es, lediglich solche Ereignisse zu erzählen, die im Hinblick auf die Gesamthandlung von Bedeutung sind und „zu einem τέλος im aristotelischen Sinne führen.“<sup>59</sup> Gemäß dem Prinzip der *συμμετρία* gilt es dabei, sachlich Wichtigem mit entsprechender Ausführlichkeit zu begegnen, sachlich minder Wichtiges hingegen nur knapp zu erwähnen.<sup>60</sup>

Die einheitliche Wirkung des Epos ist im Wesentlichen von der Übersichtlichkeit des dargestellten Stoffes, dem *εὐσύνοπτον εἶναι*, abhängig.<sup>61</sup> Der Rezipient darf den Faden der Erzählung nie verlieren, jede Situation muss stets klar überschaubar sein. Dieser Forderung nach einem *lucidus ordo*<sup>62</sup>, der von Klarheit und Relevanz geprägt ist, muss ein guter Dichter stets nachkommen, indem er den Hörer<sup>63</sup> über notwendige Informationen, auf denen die Handlung basiert, in Kenntnis setzt. Sein Blick darf weder durch eine verwirrende stoffliche Vielfalt noch durch komplizierte Verwicklungen der Handlung noch durch überflüssige Nebenaspekte getrübt werden, die mit Blick auf den Handlungsverlauf als hemmend erscheinen und folglich nicht zu einem tieferen Verständnis beitragen. Hält man sich das

---

<sup>55</sup> Vgl. Heinze (1957), S. 436. Gemäß diesem Prinzip hat Vergil sein Epos konzipiert: Bereits im Proöm werden Ausgangs- und Endpunkt genannt, die den Rahmen der eigentlichen Handlung bilden, in deren Mittelpunkt Aeneas als zentrale Heldenfigur agiert. Ausgangspunkt der *Aeneis* ist die Eroberung Trojas; Ziel der Handlung ist die Beseitigung des Turnus, die den Weg für die Gründung Laviniums ebnet. Die Übersiedlung der Troer nach Latium bildet den Kernpunkt der epischen Handlung.

<sup>56</sup> Gemeint ist hier die Gliederung des Epos in einzelne Bücher.

<sup>57</sup> Heinze (1957), S. 438.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Ebd., S. 448.

<sup>60</sup> Ebd., S. 457.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Vgl. Hor. *ars* 43: *iam nunc dicat iam nunc debentia dici, pleraque differat et praesens in tempus omittat.*

<sup>63</sup> Die Bezeichnung *Hörer* basiert auf der in der Antike üblichen Rezitation literarischer Werke. Aus diesem Grund soll sie in der folgenden Untersuchung der neuzeitlich geprägten Bezeichnung *Leser* vorgezogen werden, da die Wirkung auf den *antiken* Rezipienten im Fokus der Aufmerksamkeit steht.

Prinzip eines *lucidus ordo* stets vor Augen, verwundert es nicht, dass Horaz in seiner *ars poetica* einen Dichter dafür tadelt, dass es seinem Werk an sorgfältiger Einheit des Ganzen mangle, während er sich vornehmlich auf die Ausgestaltung feiner Details konzentriert.<sup>64</sup> Folglich entstehe der Eindruck einer von Unruhe und verwirrenden Einzelaspekten dominierten Dichtungskomposition.

Neben der Fokussierung auf für die Handlung bedeutsame Begebenheiten spielt die „Kontinuität der Erzählung“<sup>65</sup> eine weitere wichtige Rolle, um den Hörer durch Erzeugung einer narrativen Illusion an die Erzählung zu binden. Die Handlung muss durch den Dichter stetig vorangetrieben werden, wobei der Erzählfaden möglichst nicht abreißen sollte. Als Paradebeispiel eines narrativen Heldenepos stellt die *Aeneis* demnach eine Geschichte dar, die sich genau ein Mal ereignet hat. Konstitutiv ist folglich der Faktor Zeit, der eine diachronische Abfolge der Ereignisse bewirkt und das *perpetuum*-Konzept zur Leitidee erhebt. Zur Vermeidung unvermittelter Übergänge, die einen Bruch in der Ereigniskette verursachen würden, gilt es, dem Hörer erzähltechnische Brücken zu bauen, die es ihm ermöglichen, die Abfolge der Geschehnisse lückenlos zu verfolgen. Der Eindruck einer kohärenten Erzählung muss stets gewahrt bleiben.<sup>66</sup> Selbst deskriptive Passagen,<sup>67</sup> in denen das synchrone Nebeneinander naturgemäß stärker betont wird als die diachrone Ereignisabfolge, dienen Vergil in erster Linie dazu, die eigentliche Handlung voranzutreiben, wobei er den Erzählfaden nie aus den Augen verliert. „Der Inhalt des Dargestellten steht überall in Beziehung zum Inhalt des Gedichts.“<sup>68</sup> Ähnliches gilt für die Verwendung direkter Rede insbesondere in Götterszenarien. Wenngleich dieses rhetorische Mittel im Epos vordergründig dazu dient, einzelne Charaktere näher auszudifferenzieren, setzt Vergil die direkte Rede bevorzugt dort ein, wo sie zugleich den Fortgang der Handlung fördert. Wesentliches Merkmal der vergilischen Rede ist ihre wohlgeordnete Struktur. Abschweifungen vom eigentlichen Kern gilt es zu vermeiden. Ebenso verzichtet Vergil auf alles, was den Eindruck von Zufall und Willkür erzeugen könnte. Positiv formuliert bedeutet dies nichts anderes, als dass der fiktive Redner nach einem logisch nachvollziehbaren Ablauf von Ereignissen und Gedanken strebt, die dem Hörer ein lückenloses Verständnis des

---

<sup>64</sup> Vgl. Schefold (1952), S. 88.

<sup>65</sup> Heinze (1957), S. 379.

<sup>66</sup> Einen starken Kontrast zur harmonischen Einheitlichkeit der *Aeneis* bildet der bisweilen fragmentarisch anmutende, oftmals willkürliche Handlungsverlauf im hellenistischen Epyllion.

<sup>67</sup> Vgl. Heinze (1957), S. 396–403.

<sup>68</sup> Ebd., S. 400.

Erzählten ermöglichen, ohne ihn durch überflüssige Randbemerkungen vom Wesentlichen abzulenken.<sup>69</sup>

Dieses Prinzip der Einfachheit und Beschränkung dient nicht nur der Übersichtlichkeit des Werks sondern in erster Linie der epischen Erhabenheit, die gemeinhin als wesentliches Merkmal des vergilischen Stils gilt. An Stelle filigran ausgeschmückter Details im Stile eines hellenistischen Epyllions besticht Vergils *Aeneis* durch eine wohldurchdachte, schlichte Darstellungsweise, die sich ohne Abschweifungen auf das Wesentliche konzentriert: die erfolgreiche Mission des Protagonisten. Erst durch die Entsagung von ausschmückendem Detailreichtum erreicht das Werk Vergils seine schlichte epische Größe. Mit wenigen Zügen gelingt es Vergil, ein großartiges Werk zu erschaffen: „das Fresko des Epikers.“<sup>70</sup>

Neben den oben skizzierten grundlegenden Kompositions- und Darstellungsprinzipien spielt die Wirkungsabsicht eines Werks eine weitere wichtige Rolle. In der *Aeneis* ist der dramatische Einfluss der Tragödie deutlich spürbar. Vergil kommt somit der Forderung des Aristoteles nach, den Rezipienten durch besondere Darbietungsweise der Geschehnisse gleichermaßen zu erfreuen (ἡδονή) und zu erschüttern (ἐκπληξίς).<sup>71</sup> Auf Erzählebene wird dies am energischen Vorwärtstreben der Handlung deutlich, in deren peripatetischen Verlauf entscheidende Momente oder überraschende Wendungen stark hervorgehoben werden. Den Kern der aristotelischen Tragödientheorie bildet das sog. πάθος, ein unverzichtbarer tragischer Effekt, wonach starke menschliche Gefühlsregungen wie Mitleid, Empörung und Furcht im Hörer erweckt werden sollen.<sup>72</sup> Auch in Vergils Epos nimmt die Darstellung menschlicher Affekte großen Raum ein. Eine wesentliche Neuerung Vergils im Unterschied zu den homerischen Epen besteht in der Erzeugung von Empathie durch Einblicke in die menschliche Psyche der handelnden Figuren. Dabei vermeidet er es, nach dem Vorbild der alexandrinischen Dichtkunst detaillierte Einblicke in komplexe oder gar widersprüchliche Gefühlslagen und Seelenumstände zu gewähren. Es sind vielmehr die großen, schlichten, ungebrochenen Gefühle, denen ein Platz in seinem Epos zuteil wird. Die besondere Betonung von Affekten läuft dem Primat einer objektiven Haltung des Dichters gegenüber dem Erzählten nicht zuwider. Vergil lässt den antiken Hörer zwar an der Gefühlswelt der Protagonisten teilhaben, hält sich selbst jedoch mit subjektiven Äußerungen stark zurück.<sup>73</sup> Die Zurücknahme der eigenen Person dient Vergil in erster Linie dazu, die dem Hörer suggerierte narrative Illusion eines einheitlichen, kontinuierlichen Erzählfadens

---

<sup>69</sup> Vgl. Heinze (1957), S. 417.

<sup>70</sup> Ebd., S. 461.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 466.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 468.

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 362–363.

aufrechtzuerhalten. Einschübe in Form von Kommentaren, Werturteilen und dergleichen würden die harmonische Gesamtwirkung hingegen empfindlich stören und den Erzählfluss ins Stocken geraten lassen.

Neben der oben skizzierten Wirkungsabsicht des πάθος wartet Vergils Epos mit einer weiteren Dimension auf: dem Streben nach ὑψηλόν, dem Erhabenen. Darunter ist weitaus mehr als nur eine feierlich-ernste Prägung des sprachlichen Stils zu verstehen. Das Ideal der Erhabenheit durchzieht das gesamte Werk auf inhaltlicher und formaler Ebene wie eine unsichtbare Schnur und verleiht der *Aeneis* eine einheitliche Färbung. Hinsichtlich der Kompositionsweise dient sie als formales Grundprinzip des Werks als Ganzes, das sich durch klare Linien im Handlungsverlauf, durch Übersichtlichkeit und Schlichtheit im Kleinen und Großen, durch strenge Geschlossenheit und Einheit des Aufbaus sowie durch Verzicht auf ausschmückende Details auszeichnet. Diese formalen Prinzipien bilden das notwendige Rahmenwerk, das der Erhabenheit des Inhalts für würdig erachtet wird.<sup>74</sup>

Insbesondere in Götterpassagen manifestiert sich die epische Erhabenheit auf inhaltlicher Ebene. Zwar werden die Allmächtigen in irdischer Gestalt dargestellt und weisen durchaus menschliche Verhaltensweisen und Gefühlsregungen auf, doch erscheinen sie niemals schwach, lächerlich oder den Menschen gar unterlegen. Göttliche und irdische Sphäre sind in der *Aeneis* sauber voneinander getrennt, wobei sich das olympische Leben insofern vom weltlichen abhebt, als Vergil hier auf belanglose, banale, unedle und scherzende Szenen verzichtet. Es scheint für ihn unvorstellbar, die Welt der Götter im Rahmen der epischen Großform zu parodieren. Die Erhabenheit der göttlichen Macht drückt sich in erster Linie in ihrer Wirkung auf die umgebende Natur und die Menschen aus, die sie angesichts ihrer majestätischen Gewalt vor Ehrfurcht und Respekt erschauern lässt. Bei Vergil erfährt das „Unheimlich-Grausige überirdischer Mächte“<sup>75</sup> eine Steigerung ins „Furchtbar-Erhabene“<sup>76</sup>.

Als Widerschein der göttlichen Domäne erstrahlt die Welt des Heldentums, als deren Repräsentant Aeneas den Typus des Erhabenen verkörpert, der sich vor allem durch zentrale Begriffe wie *virtus* und *pietas* auszeichnet.<sup>77</sup> Insofern gebietet es der Ton des Epos, alltägliche Vorgänge des irdischen Lebens nur dann zu erwähnen, wenn sie eine besondere Tragweite für das weitere Geschehen haben. Eine wesentliche Intention Vergils ist gewiss die Erregung eines erhabenen Gefühls im Hörer, der sich durch die Darstellung idealen Menschentums selbst in eine höhere Sphäre versetzt fühlt. Weitere Anknüpfungspunkte zur Darbietung des

---

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 481–482.

<sup>75</sup> Ebd., S. 484.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 485–489.

Erhabenen bieten zum einen Naturschilderungen, zum anderen die *maiestas populi Romani*, zu der auch die Ruhmestaten des *princeps* höchstpersönlich gerechnet werden.<sup>78</sup>

Neben den bisher skizzierten ästhetischen Zielen hegt ein Dichter meist auch moralische und politische Absichten. Nicht anders verhält es sich mit Vergils *Aeneis*, die auf dem Fundament einer einzigen, in sich geschlossenen Weltanschauung gründet, in der sich eine national-augusteische mit einer sittlich-religiösen Tendenz verbindet. Der τέλος-orientierte, bewusst in die richtigen Bahnen gelenkte Handlungsverlauf liegt einzig und allein in der Hand Vergils, der weniger an einer geschichtlichen Belehrung seiner Hörer als vielmehr an deren Erbauung und Erhebung interessiert ist und zugleich an deren Nationalbewusstsein appelliert. Insbesondere der Begriff des Erhabenen spiegelt auf national-politischer Ebene jene Macht und Größe wider, die Augustus dem römischen Volk wiederzugeben erhofft.<sup>79</sup>

## **III.2 Entwicklungsgeschichtlicher Abriss der Wandmalerei**

Bevor eine intensive Analyse der Wände des späten Zweiten Stils im Rahmen des Vergleichs in Kapitel V erfolgt, soll zunächst detailliert nachgezeichnet werden, welche rasante Entwicklung die Wandmalerei von ihren Ursprüngen bis ins 1. Jh. v. Chr. durchlaufen hat. Insbesondere die Hochphase des Architekturstils, die als unmittelbare Einflussgröße und Referenzpunkt der Spätphase dient, wird sich als anschauliche Kontrastfolie erweisen, sobald die Frage aufkommt, inwiefern die Künstler mit den tradierten, den zeitgenössischen Rezipienten wohl bekannten Strukturen und Motiven umgehen und diese auf ihre individuelle Weise verändern.

### **III.2.1 Die Ursprünge der Wandmalerei: Der Erste Stil**

In der gesamten antiken griechischen Welt lassen sich die Wände des Ersten Stils bzw. des sog. Inkrustationsstils aufspüren. Delos im griechischen Osten gilt als größter Fundort dieser Art von Wanddekoration. Als repräsentatives Beispiel zur Verdeutlichung des

---

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 490.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 493.

Inkrustationsstils soll eine aus Fragmenten rekonstruierte Wand des *Oecus maior* aus dem späthellenistischen Haus der Tritonen in Delos (Abb. 1) näher betrachtet werden.<sup>80</sup>

Von zentraler Bedeutung ist ein Wandaufbau, der aus farbigen, in Stuck modellierten Quadern besteht und somit den repräsentativen Effekt öffentlicher Bauten mit ihrer prachtvollen Marmorarchitektur auf den Privatbereich der Hausbesitzer übertragen soll. Im Mittelpunkt der Konstruktion befindet sich die sog. Orthostatenzone, die auf einer grauweißen Plinthe, einer Art Schmutzsockel, ruht und von großen rechteckigen Quadern bedeckt wird, welche lediglich durch schmale Rillen voneinander getrennt sind. Darüber erstreckt sich eine weitere Quaderzone, die jedoch schmaler ausfällt und jeweils von oben und unten von Eierstäben gesäumt wird. Blickt man weiter nach oben, fallen dem Betrachter ein Mäander sowie eine weitere, äußerst schmale Quaderreihe ins Auge, die im Gegensatz zu den unteren reliefartig abgesetzt ist. Darüber erstrecken sich zwei breitere Lagen aus Rechtecken, die wiederum nach oben hin mit einer schmaleren Quaderreihe mit Eierstäben vollendet werden. Schließlich folgt nach einer kleinen, nicht mehr rekonstruierbaren Lücke ein sog. Kranzgesims, über dem sich eine blaue Wand bis hin zur Zimmerdecke ausdehnt. Von zentraler Bedeutung für das Verständnis des Wandaufbaus ist die Tatsache, dass prämonumentale Bautechniken aus archaischer Zeit als Vorbild für die monumentale griechische Werksteinarchitektur gelten. Insofern imitieren die Orthostatenplatten den Steinsockel älterer Lehmziegelmauern. Als eindrucksvolles Beispiel sei das Heraion von Olympia aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert erwähnt.<sup>81</sup>

Wie im gesamten Mittelmeerraum so stößt man auch in Italien – insbesondere in den Vesuvstädten Herculaneum und Pompeji – auf Wanddekorationen vorwiegend aus dem 2. Jh. v. Chr., deren Verwandtschaft zu den übrigen hellenistischen Funden nicht geleugnet werden kann. Noch ältere Dekorationsrelikte, die ins 3. vorchristliche Jahrhundert datiert wurden, finden sich in der Kolonie Cosa nördlich von Rom.

Wenngleich den Wänden des Inkrustationstils ein gewisser Variationsspielraum bezüglich der Anordnung und Gestalt von Orthostatenplatten, Quaderreihen und Gesimsen zugestanden werden darf, so lässt sich anhand eines Paradebeispiels aus Herculaneum, der *Fauces* der Casa Sannitica (Abb. 2), der folgende schematische Aufbau auf allen Wänden des Ersten Stils identifizieren:<sup>82</sup> Über einer Sockelzone, die in Delos noch wesentlich niedriger ausfällt, befindet sich die Hauptzone mit den aus reliefartigem Stuck modellierten, quaderartigen Orthostatenplatten. Darüber erstreckt sich die sog. Oberzone mit Spiegelquadern und

---

<sup>80</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 56–60.

<sup>81</sup> Vgl. Wesenberg (1985), S. 471.

<sup>82</sup> Vgl. Mielsch (2001), S. 21–22.



abschließendem Gesims, das von einem meist undekorierten Wandteil bis zur Zimmerdecke begrenzt wird. Seitlich gerahmt wird der Wandaufbau von Pilastern, die sich vom Boden bis zur Zimmerdecke erstrecken.

Hinsichtlich der ausgeprägten Sockelzone römischer Wanddekorationen hat Wesenberg auf einen bedeutsamen Unterschied zum griechischen Pendant des Ersten Stils aufmerksam gemacht. Zwar bestehe der römische Wandaufbau aus denselben Elementen wie die griechischen Dekorationen, doch differiere die Konstruktion in einem wesentlichen Punkt: Die Orthostatenplatten erfahren auf römischen Wänden eine vertikale Verschiebung nach oben, so dass im unteren Bereich Platz für eine Sockelzone entstehe, welche die griechischen Wände mit ihren flachen Plinthen nicht kennen. Intention römischer Wanddekorationen ist folglich nicht länger die Nachahmung der architektonischen Struktur einer archaischen Lehmziegelmauer. Vielmehr habe sich „der erste Stil von seiner ursprünglichen Bedeutung entfernt und ist zum dekorativen Oberflächenschmuck geworden.“<sup>83</sup>

In der Casa Sannitica sind der gelbe Sockel und die schwarze Hauptzone, die wiederum aus zwei horizontalen Orthostatenplatten besteht, durch ein rotes Band voneinander abgegrenzt. Die von zwei horizontal verlaufenden, bunt gestalteten Quaderreihen ausgefüllte Oberzone wird ihrerseits von einem sog. Gurtgesims nach unten von der Hauptzone optisch abgehoben. Nach oben hin schließt der verdoppelte Quaderstrang mit einem Gesims, üblicherweise bestehend aus Epistyl, Fries und Zahnschnittgesims, ab. Im Eingangsbereich der Casa Sannitica stellt der Fries, der für gewöhnlich monochrom gestaltet ist, insofern eine Ausnahme dar, als er weiße Figuren aus rotem Untergrund aufweist. Der Wandbereich oberhalb des Gesimses bis hin zur Zimmerdecke bleibt im Ersten Stil noch undekoriert.

Allen Wänden des Inkrustationsstils ist die Tatsache gemein, dass ihr Ursprung in der antiken Monumentalarchitektur liegt.<sup>84</sup> Der gesamte Wandaufbau orientiert sich dabei an der Marmorarchitektur, wie sie in den Propyläen der Akropolis von Athen oder am Tholos von Epidauros zu finden ist. Diese realarchitektonischen Vorbilder lassen zugleich die mit der Wanddekoration verfolgte Intention deutlich werden: Durch die Imitation kostbarer Steinsorten, das breite Farbspektrum sowie die scheinbare Massivität der Konstruktion tragen die Wände des Ersten Stils dem Repräsentationsbedürfnis ihres Hausherrn Rechnung, indem sie einen monumentalen, würdevollen Effekt auf den Betrachter ausstrahlen und gleichzeitig Ansehen und Wohlstand des Hausbesitzers implizit zum Ausdruck bringen.

---

<sup>83</sup> Wesenberg (1985), S. 472.

<sup>84</sup> Vgl. Mielsch (2001), S. 22.

### III.2.2 Gestaltungstechnisches Novum: Die Freskomalerei des Zweiten Stils

Das letzte vorchristliche Jahrhundert bringt revolutionäre Neuerungen mit sich: Die seit Jahrhunderten angewandte Technik der Quaderinkrustation, die in der griechischen Welt ihren Ursprung genommen und sich über den gesamten Mittelmeerraum ausgedehnt hat, erreicht an der Wende zum ersten Jahrhundert v. Chr. ihren entwicklungsgeschichtlichen Endpunkt. Abgelöst wird die nun obsolet gewordene, massive Stuckvertäfelung von einem völlig neuen Prinzip der Wandverzierung: der Freskomalerei. Als zentrales Motiv dieses neuartigen Stils dienen riesige Phantasiearchitekturen, die im Laufe ihrer Entwicklung zunehmend prunkvoller ausgestaltet werden. Schließlich gewinnen innerhalb kürzester Zeit perspektivische Durchblicksarchitekturen die Oberhand, die beim Betrachter die Illusion einer weiteren räumlichen Dimension erwecken.

In Anlehnung an Beyens<sup>85</sup> Chronologie des Zweiten Stils lässt sich folgende Entwicklung, die sich etwa über ein halbes Jahrhundert von ca. 100–50 v. Chr. erstreckt und im weiteren Verlauf der Arbeit noch detaillierter nachgezeichnet werden soll, grob skizzieren: Im Prinzip erfolgt eine schrittweise Ausdifferenzierung der perspektivischen Illusion. Die Künstler schaffen zunehmend komplexere Raumformen, indem sie neue Tiefenebenen eröffnen, diese hintereinander staffeln und sich überlappen lassen, um sie schließlich mit Hilfe von Durchbrüchen aufzulösen.<sup>86</sup>

Das Greifenhaus (Abb. 3) auf dem Palatin in Rom, ein aristokratisches Wohnhaus aus Zeiten der ausgehenden Republik um ca. 100 v. Chr.<sup>87</sup>, gilt als das einzig erhaltene Beispiel für die früheste Form des Zweiten Stils. Grundlegende Gestaltungsmerkmale, die für die Folgezeit von zentraler Bedeutung bleiben, lassen sich an den Wänden dieses Hauses bereits in Ansätzen identifizieren. Im großen Cubiculum, einem Schlafzimmer, fällt eine Wandgliederung auf, die beim Betrachter unweigerlich Erinnerungen an die Inkrustationswände des Ersten Stils wachruft, indem sie sich in dessen Schema zwanglos einfügt: Über der Sockelzone findet sich die altbekannte Hauptzone mit Orthostatenplatten wieder, darüber die übliche Quaderreihe mit abschließendem Gesims. Doch trotz aller Parallelen zu den Wänden des Ersten Stils handelt es sich in diesem Fall um eine malerische Illusion. Statt der reliefartigen Stuckplatten und vorspringenden Gesimse greifen die Maler auf maltechnische Errungenschaften zurück, mit deren Hilfe die Wandvertäfelung plastisch

---

<sup>85</sup> Vgl. Beyen (1960).

<sup>86</sup> Bei der Skizzierung der wesentlichen Entwicklungsstufen soll der Fokus auf die Hauptgattung des Zweiten Stils, die Architekturmalerei, und hierbei auf die wichtigsten Wanddekorationen gelegt werden. Keine Rolle im Rahmen dieser Arbeit spielt der architektonische Kontext, in den die einzelnen Dekorationen integriert sind und der maßgeblich zur Art der Wandgestaltung beiträgt.

<sup>87</sup> Zur Datierung vgl. Mielsch (2001), S. 31–32.

erscheint und zugleich den Eindruck marmorierten Gesteins erweckt: die Technik des Schattenwurfs, welche den Eindruck einer in der Realität nicht vorhandenen Körperlichkeit evoziert. Gleichzeitig entwickelt sich in den Künstlerkreisen ein Repertoire an zahlreichen Techniken und Kunstgriffen, die zur Steigerung der perspektivischen Illusion beitragen.

Bereits an der Sockelzone zeichnen sich gestaltungstechnische Unterschiede ab, die als Vorboten einer revolutionären Neuerung gegenüber dem *Oecus maior* im Haus der Tritonen gelten dürfen: Der hohe Sockel verkröpft unter den Säulen und Säulenbasen, die sich vor der alten Quaderwand emporheben und einen vorspringenden Architrav mit Kassettendecke stützen. Die einstmals geschlossene Wand wird durch ein neues malerisches Motiv, das Podium, aufgebrochen und stützt die zweite architektonische Raumschicht, die in Gestalt von Säulen Einzug in die Wandmalerei hält.<sup>88</sup> Beim Betrachter entsteht der Eindruck, als rage die einstmals unauffällige Sockelzone in den Raum hinein und erschließe somit eine weitere Tiefendimension. Der so entstehende kastenförmige Bildraum erscheint als „bruchlose Fortsetzung des Realraums“<sup>89</sup>. Neben dem Motiv des Podiums bildet die Säulenreihe ein weiteres perspektivisches Gestaltungselement,<sup>90</sup> welches die alte Quaderwand optisch in den Hintergrund und somit aus dem Fokus des Betrachters rückt. „Nur wenn man eine Kassettendecke darstellt, kann man deutlich machen, daß die Wand oberhalb der Säulen in die Raumschicht des Sockels oder der wirklichen Wand zurückgekehrt ist.“<sup>91</sup> Dieses architektonische Element betont neben Podium und Säulenreihe die durch die Malerei geschaffene räumliche Illusion zusätzlich. Ansätze einer solchen Kassettendecke, die ihrerseits die Unterseite des von den Säulen getragenen Deckengebälks darstellen, werden hinter den Säulenkapitellen sichtbar. Auch das Prinzip des Schattenwurfs leistet einen erheblichen Beitrag zur Illusionsmalerei, wobei in den frühesten Beispielen wie im Greifenhaus noch einige Inkonsistenzen zu entdecken sind.

Neben dem architektonischen Formenvorrat, dessen sich die Maler des neuen Stils bedienen, spielt die Imitation wertvoller Materialien und Steinsorten eine bedeutende Rolle bei der Wandgestaltung. Demnach ahmen einige der großen Wandplatten im Raum 2 des Greifenhauses Alabaster nach, während die schmalen, dazwischen befindlichen Lisenen prokonnesischen Marmor nachbilden. Farbenfrohe Materialien sowie schmückende Ornamente lassen die Säulen mit ihren Basen und Kapitellen eine erhabene Würde ausstrahlen und bedeuten eine immense Erhöhung des Lebensgefühls. So ist es nicht

---

<sup>88</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 62.

<sup>89</sup> Wesenberg (1985), S. 473.

<sup>90</sup> Zur Unterscheidung von Pilastern, die bereits im Ersten Stil zu finden sind, und *echten* runden Säulen wie im Greifenhaus vgl. Tybout (1989), S. 216–218.

<sup>91</sup> Beyen I (1938), S. 52.

verwunderlich, dass einzelnen Mitgliedern der Aristokratie der Vorwurf gemacht wurde, „sie privatisierten einen bisher den Göttern vorbehaltenen Luxus.“<sup>92</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Fresken des Greifenhauses zu Recht als Wegbereiter der Wandmalereien der ausgehenden Republik und des frühen Prinzipats gelten. Nicht nur die Überwindung der alten Inkrustationstechnik, die einst die materielle Qualität der Wand hervorhob, sondern vielmehr der Versuch, durch perspektivische Illusion neue Raumebenen zu eröffnen, müssen für die damalige Zeit revolutionär gewesen sein. Das gestalterische Repertoire zur Aufhebung der strikten Zweidimensionalität der alten Inkrustationswand reicht dabei von der Staffelung architektonischer Elemente wie Säulenreihe und Quaderwand über die Schaffung von Podien, Verkröpfungen und Kassettendecken bis hin zur Erhöhung der Plastizität durch das Spiel mit Licht und Schatten.

### III.2.3 Perspektivisches Novum: Der „Wanddurchbruch“ im Zweiten Stil

Während der Betrachter in den Räumen des Greifenhauses noch vor einer geschlossenen Wand steht, der lediglich eine Säulenreihe vorgelagert ist, so erhält das Architektursystem in der darauf folgenden Phase<sup>93</sup> eine zusätzliche Dimension: Die Quaderwand wird erstmals mit malerischen Mitteln durchbrochen und gibt den Blick ins Unendliche eines blauen Himmels frei. Im Triclinium F im Haus des Gavius Rufus (Abb. 4) in Pompeji lassen sich erste Anzeichen dieser neuen Entwicklung aufspüren. Die ehemalige Orthostatenzone wird durch eine sog. Scherwand ersetzt, die oben mit einem Gesims abschließt und den Bereich über dem Podium verkleidet. Schlanke korinthische Säulen, die auf dem Podium fußen und das Deckengebälk tragen, untergliedern die Scherwand in einzelne Abschnitte, welche wiederum durch an den Säulen befestigte Girlanden geschmückt werden. Bis zu diesem Punkt lassen sich keine wirklichen Neuerungen gegenüber den Wänden des Greifenhauses erkennen. Doch betrachtet man die Oberzone genauer, so bietet sich dem Betrachter ein völlig neuer Ausblick. Massive Pfeiler tragen ebenso massige wie reich verzierte Bogensegmente. Eine weitere, nach unten gewölbte, vorhangähnliche Scherwand ist zwischen den Pfeilern gespannt. Darüber schweift der Blick nach draußen auf den blauen Himmel – die geschlossene Wand ist nun erstmals malerisch durchbrochen worden.

---

<sup>92</sup> Mielsch (2001), S. 31. Weitere Kritikpunkte finden sich vor allem in den Briefen des Plinius; vgl. hierzu Plin. *epist.* 36,4–7; 48–50.

<sup>93</sup> Vgl. Phase IB bei Beyen (1938), S. 61–63.

Diese neue gestaltungstechnische Errungenschaft – die Überwindung der Wand als Raumgrenze sowie deren Entmaterialisierung – wird auch während der jüngeren Phasen des Zweiten Stils konsequent angewandt. Auf der Rückwand des Alkoven B im Cubiculum 16 der Mysterienvilla (Abb. 5) vor den Toren Pompejis fallen dem Betrachter sogleich die relativ schlanken korinthischen Säulen ins Auge, die durch ein Gebälk miteinander verbunden sind. Dieses ist im Zentrum der Wand zu einem sogenannten Palladiobogen gewölbt.<sup>94</sup> Die Säulenordnung, auch als „Serlianastaffage“<sup>95</sup> bezeichnet, scheint zumindest im Bereich des Palladiobogens keine statische Funktion, wie beispielsweise das Abstützen des Gebälks, zu erfüllen. Gleichwohl dominiert sie auf Grund ihrer Imposanz die Rückwand des Alkovens und erweckt den Eindruck zusätzlicher Raumebenen. Bei intensiver Betrachtung entdeckt man hinter dem Säulenkonstrukt ein altbekanntes Motiv: Die aus Stuck modellierte Wand des alten Inkrustationsstils taucht im Zentrum der bemalten Wandfläche wieder auf. Diese Mutation der Wand zu einem „Bild ihrer selbst“<sup>96</sup> läutet einen wesentlichen Schritt in der veränderten Auffassung und Funktion des Wanddekors ein.<sup>97</sup> Ähnlich wie im Haus des Gavius Rufus wird auch im Cubiculum 16 die von Säulenkonstruktionen überlagerte Wand über dem zentralen Gesims aufgelöst und eröffnet den Blick auf den oberen Teil eines heiligen Rundbaus, des sog. *Tholos*. Auf diese Weise gelingt es dem Künstler, den Raum hinter der Quaderwand durch weitere Architekturelemente perspektivisch zu strukturieren.

Wie anhand des nachfolgenden Entwicklungsabrisses noch detaillierter nachgezeichnet wird, erweist sich die Kombination unterschiedlicher Elementen aus dem architektonischen Motivpool zur Inszenierung von Illusionsräumen als zentrales Gestaltungsmittel der Wandmalerei. Bereits in der Mysterienvilla sind erste Symptome erkennbar, die eine geradezu evolutionär sich entwickelnde Vielfalt an architektonischen Kompositionen verheißen:

[...] der Künstler persifliert die inkrustierte Wand, indem er sie in die neuen Gestaltungsmöglichkeiten einbindet.<sup>98</sup>

Die beginnenden Auflösungstendenzen der gemalten Wand setzen sich in einer luxuriösen Villa in Boscoreale (Abb. 6) am südlichen Vesuvabhang fort. Ähnlich wie im Cubiculum 16 der Mysterienvilla öffnet sich das Intercolumnium einer Säulenreihe und gibt den Blick auf einen heiligen Rundbau frei, dessen unterer Teil von einer niedrigen Scherwand sowie einem herabhängenden Vorgang bedeckt wird. Im Gegensatz zur Mysterienvilla hat sich der Prospekt, vormals auf die Oberzone beschränkt, bis in die Scherwand hinab ausgedehnt. Der

---

<sup>94</sup> Vgl. Mielsch (2001), S. 32.

<sup>95</sup> Grüner (2004), S. 65.

<sup>96</sup> Strocka (1990), S. 215.

<sup>97</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 64–65.

<sup>98</sup> Ebd., S. 67.

von den Säulen getragene Dreiecksgiebel ist in der Mitte unterbrochen, wobei die Enden durch eine schmückende Girlande verbunden werden. Die seitlichen Scherwände sind niedrig gehalten, so dass der Blick in tiefere Raumebenen schweifen kann, wo sich eine dreiflügelige, den heiligen Rundbau umgebende Säulenhalle befindet. Wieder entsteht ein dreidimensional wirkender Bildkasten, dessen kontinuierliche Tiefenerstreckung das Auge des Betrachters Schritt für Schritt logisch nachvollziehen kann.

Ihren gestaltungstechnischen Gipfelpunkt erreicht die Architekturmalerei um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts auf den Wänden der Villa von Oplontis.<sup>99</sup> Auf der großen Wand im Raum 15 (Abb. 7a) wird deutlich, dass sich der Anteil an Prospektfläche gegenüber der geschlossenen Wand im Vergleich zur Mysterienvilla beträchtlich vergrößert hat. Eine reiche Fülle an architektonischen Gliedern sowie perspektivisch verkürzte und scheinbar unendlich gestaffelte Stützelemente in den symmetrisch verdoppelten Prospekten rechts und links der Mittelzone sorgen für eine gesteigerte Tiefenwirkung des fiktiven Raums hinter der niedrigen Scherwand. Im Triclinium 14 (Abb. 7b) desselben Gebäudes begegnet der Betrachter wie in der Mysterienvilla noch der alten Inkrustationswand – natürlich nur als Bild ihrer selbst. Dieser vorgelagert und auf einem Podium ruhend ragen dreifach gestaffelte Säulenreihen in die Höhe. Dieses Serlianamotiv befindet sich nicht im Zentrum der Wand, wie wir es aus der Mysterienvilla kennen, sondern hält symmetrisch verdoppelt auf den Seitenflügeln Einzug. Darüber wölben sich massive Palladiobögen, die ein horizontales Holzgebälk unterbrechen, welches seinerseits seitlich verkröpft. Neu ist eine Eingangsarchitektur im Zentrum der Wand, die von einer Giebelkonstruktion überdacht und von zwei reich verzierten Säulen jeweils an ihren seitlichen Enden flankiert wird. Darüber löst sich die Wand auf und gibt den Blick frei auf einen Säulengang, die sog. *porticus*. Diese umrahmt einen im Zentrum befindlichen Rundtempel, der hinter der gemalten Wand emporragt. Auch die Säulenstaffagen auf den Seitenflügeln erschließen neue Dimensionen: Zwischen ihnen befinden sich halbohohe Scherwände, über denen der Betrachter auf perspektivisch fluchtende Pfeilerreihen, sogenannte Pergolen, blickt. Im Bereich der Palladiobögen ranken Girlanden, dahinter erstrahlt ein blauer Himmel.

Die Dekorationen auf den Wänden von Oplontis spiegeln das bis zur Perfektion gesteigerte künstlerische Konzept wider, dessen primäres Interesse der Schaffung komplexer, neue Raumebenen erschließender Architekturkonstruktionen gilt. Die Künstler greifen zu diesem Zweck auf einen reichen motivischen Formenvorrat zurück, den die Wandmalerei im Laufe ihres Entwicklungsprozesses hervorgebracht hat. Durch die Kombination diverser Elemente

---

<sup>99</sup> Vgl. Stilstufe IC bei Beyen (1938). Die Villa von Oplontis befindet sich im heutigen Torre Annunziata, einer Gemeinde in der Provinz Neapel in der Region Kampanien.

entsteht auf der planen Wand eine Vielzahl perspektivischer Raumfiktionen, die auf Grund ihrer zunehmenden Komplexität dem Betrachter ein hohes Maß an Analyse- und Dechiffrierungsfähigkeit abverlangen.<sup>100</sup> Ziel der Illusionsmalerei auf dem Höhepunkt des Zweiten Stils ist demnach die Erzeugung eines unendlich erscheinenden, bruchlos sich entwickelnden Raumes, der sich nahtlos an den realen Raum fügt. Die reale Zimmerwand wird dabei bewusst ignoriert, um eine „illusionistische Kontinuität“<sup>101</sup> zu erzeugen.

Diese bis zur Perfektion getriebene illusorische Raumhaltigkeit im Zusammenwirken mit der immer aufwändigeren Ausstattung der privaten und öffentlichen Wohnsphären ist Manifestation aristokratischer *auctoritas* und *honoris* zu Zeiten der späten Republik: „[L]uxuria was not a senseless waste; it was a social necessity in a highly competitive society.“<sup>102</sup> Neben den nicht zu unterschätzenden Dekorations- und Repräsentationsabsichten besteht der Reiz des Zweiten Stils nicht zuletzt in seiner intellektuellen Herausforderung an den Betrachter: „Im Gegensatz zu einer Wand des Inkrustationsstils kann eine Wand des entwickelten Zweiten Stils [...] ‚gelesen‘ werden.“<sup>103</sup> Dieselbe Ansicht vertritt auch Tybout: „Ein volles Verständnis der gemalten Architektur erfordert in hohem Maße eine analytische Einstellung des Betrachters.“<sup>104</sup> Für den modernen Rezipienten vermutlich kaum nachvollziehbar dürfte die Entdeckung und Dechiffrierung illusionärer Räume dem antiken Menschen einen hohen geistigen Lustgewinn verschafft haben.

Zu einem Gefühl des *delectare* könnte ferner die Tatsache beigetragen haben, dass über Jahrhunderte tradiertes, wie die alte Inkrustationswand aus dem Ersten Stil, auf den Wänden des Zweiten Stils nur noch als Bild im Bild in Erscheinung tritt und somit eine Bewegung in Gang setzt, die überkommene Werte und Normen allmählich in Frage stellt und „hintergründig ironisiert[e]“.<sup>105</sup> Was ursprünglich lediglich als Dekoration dient, entpuppt sich nunmehr als autonomes Werk um seiner selbst willen: „Das Objekt ‚Wand‘ ändert sich vollständig. Von einem rein funktionalen Gegenstand wird es zu einem Medium logischer Reflexion.“<sup>106</sup>

Rückblickend sei folgendes Zwischenfazit zu ziehen, das als Ausgangspunkt für den weiteren Verlauf der Arbeit dienen möge und noch einmal die wichtigsten Entwicklungsschritte rekapituliert. Die Wandmalerei hat im Zuge ihrer Entwicklung peu à peu mit den jeweils

---

<sup>100</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 70.

<sup>101</sup> Wesenberg (1985), S. 475. Die Erzeugung einer räumlichen Kontinuität und deren bewusste Durchbrechung werden im Rahmen der vergleichenden Gegenüberstellung von Dichtung und Wandmalerei in Kap. V.4 eine wesentliche Rolle spielen.

<sup>102</sup> Wallace-Hadrill (1994), S. 4.

<sup>103</sup> Ebd., S. 70.

<sup>104</sup> Tybout (1989), S. 356.

<sup>105</sup> Grüner (2004), S. 70.

<sup>106</sup> Ebd.

herrschenden Konventionen gebrochen. Nach Überwindung des Inkrustationsstils bedient man sich fortan der innovativen Technik der Freskomalerei, mit deren Hilfe architektonische Elemente aus der realen Baukunst malerisch umgesetzt werden, um auf der Wand prächtige Architekturkonstruktionen abzubilden. Während die gemalte Wand im Laufe der Entwicklung bis hin zu völlig offenen Architekturprospekten mit malerischen Mitteln durchbrochen wird, erfährt die rahmende Architekturkonstruktion eine enorme Steigerung ihrer prachtvollen Erhabenheit und enormen Massivität. Großformatige Prospekte eröffnen den Blick auf scheinbar endlos in die Tiefe fluchtende Portiken, wohingegen mehrfach gestaffelte Säulenreihen den Raum vor der realen Wand erweitern. Die Technik des Schattenwurfs unterstreicht die plastische Wirkung aller architektonischen Elemente. Die gesamte Komposition erweckt beim Betrachter den Eindruck, als handele es sich um eine kontinuierliche Fortsetzung des realen Innenraums. Eine weitere Steigerung scheint nicht mehr möglich zu sein, da die darstellungstechnischen Mittel nun ausgeschöpft sind. Das zentrale Motiv des hohen Architekturstils – die bis zur Perfektion getriebene Inszenierung illusionärer Räume – hat gegen Ende der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts zu einer vollendeten Ausdrucksform gefunden, deren Höhepunkt die Dekorationen von Oplontis markieren. Zugleich dürfte die Idee der Schaffung fiktiver Welten hinter und vor der realen Wand allmählich ihren Reiz verloren haben – sowohl beim Rezipienten als auch beim Künstler selbst. Zwar ist es durchaus vorstellbar, dass sich das Publikum auch weitere hundert Jahre hindurch an Architekturprospekten im Stile derer von Oplontis erfreut haben könnte, doch ist die Zeit offensichtlich reif für Veränderungen. Das Bedürfnis nach Neuem, genährt von einer das römische Leben durchdringenden hellenistischen Ästhetik und Lebensauffassung, treibt die Entwicklung unaufhörlich voran.

#### **IV. Vorspiegelung einer Pseudo-Ordnung**

Wie in Kapitel III ausführlich dargelegt wurde, sollen insbesondere das Nationalepos Vergils, die *Aeneis*, sowie die Hochphase des Architekturstils als Kontrastfolie dienen, wenn es um die Herausstellung der besonderen Darstellungsformen in Dichtung und Wandmalerei geht. Bevor in Kapitel V die grundlegenden Veränderungsprozesse und markanten Abweichungen vom jeweiligen Vorbild in Dichtung und Wandmalerei beleuchtet werden, soll die Aufmerksamkeit zunächst auf jene formalen Strukturen gerichtet werden, welche die



*Metamorphosen* Ovids bzw. die Spätphase des Zweiten Stils mit ihren unmittelbaren Einflussgrößen gemeinsam haben. Demnach orientiert sich das Werk Ovids rein formal betrachtet an der Großform des Epos, während die Dekorationen der Spätphase augenscheinliche Parallelen zum architektonisch geprägten Gesicht der Hochphase aufweisen. In der Existenz eines übergeordneten formalen Rahmenkonzepts, so die erste These, besteht demnach eine erste grundlegende Parallele zwischen Dichtung und Wandmalerei. Inwiefern diese vermeintliche Ordnung tatsächlich Bestand hat, wird in Kapitel V, dem Kernstück der Arbeit, dezidiert untersucht.

### **IV.1 Ovids *Metamorphosen im epischen Gewand***

Wenngleich das Proöm der *Metamorphosen* ungewöhnlich kurz ist, so trifft der Dichter auf metapoetologischer Ebene wesentliche Aussagen über die literarische Tradition, der er sich verschrieben hat. Verglichen mit den Prologen anderer bekannter Hexameter-Epen, wie beispielsweise Homers *Ilias* oder Vergils *Aeneis*, die als wichtige Einflussgrößen gelten dürfen, kündigt Ovid zu Beginn nicht die Taten einer zentralen Heldenfigur an, wie es für ein narratives Heldenepos üblich ist.<sup>107</sup> Stattdessen stellt er dem Hörer einen Gesang über Gestalten, die in neue Körper verwandelt worden sind, in Aussicht: *In nova fert animus mutatas dicere formas* (1). Mittels eines Enjambements zögert Ovid hier geschickt die Nennung des Bezugsworts zu *nova* bis zum Beginn des zweiten Verses hinaus (2: *corpora*). Diese Ankündigung schürt beim Rezipienten zunächst die Erwartung auf ein Lehrgedicht im Sinne des Lukrez oder Vergils *Georgica*.<sup>108</sup> Nachdem er genügend Verwirrung bezüglich des Genres der *Metamorphosen* gestiftet hat, reiht Ovid sein Werk schließlich unter Verwendung des Begriffs *perpetuum [...] carmen* (4) in die Tradition der epischen Großform ein,<sup>109</sup> die sich durch eine fortlaufende Handlung auszeichnet. Otis fragt sich in diesem Kontext zu Recht: „But how could elements so diverse make a unity of any sort?“<sup>110</sup> Genau diese Frage wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit eine zentrale Rolle spielen, wenn es darum geht, die Besonderheiten der ovidischen Darstellungskunst zu beleuchten.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Anderson (1997) weist darauf hin, dass am Beginn traditioneller Epen gewöhnlich ein Nomen steht, das den thematischen Schwerpunkt spezifiziert wie beispielsweise *ARMA virumque cano* (Verg. *Aen.* 1,1); vgl. S. 150.

<sup>108</sup> Vgl. ebd.

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 151.

<sup>110</sup> Otis (1979), S. 45.

<sup>111</sup> Vgl. Kapitel V.2.1.

Zugleich dürfte das zeitgenössische Publikum Ovids Anspielung auf Kallimachos erkannt haben. Der hellenistische Dichter bedient sich des Begriffs ἔπος τυτθόν<sup>112</sup> unter dichtungsprogrammatischen Gesichtspunkten „to represent what he would *not* write, what his foolish critics idealized.“<sup>113</sup> Deutlich distanziert er sich dabei von der monumentalen Großform des Epos: „To thunder is Zeus’ business, not mine.“<sup>114</sup> Im Gegensatz zu Kallimachos entscheidet sich Ovid zwar rein formal betrachtet für das Epos „appearing to reject Callimachus’ preference for the small, meticulously crafted poem [...]“<sup>115</sup> Gleichwohl streut er in seinem Proöm subtile Hinweise, die ihn trotz der epischen Großform in die Nähe der von Kallimachos favorisierten Kleinpoesie rücken. Als Schlüsselbegriff fungiert in diesem Kontext der Ausdruck *deducite* (4), mit dem Ovid auf Vergils sechste Ekloge anspielt, wo der Ausdruck *deductum* [...] *carmen* (5) in scharfer Abgrenzung zu *pinguis* / [...] *ovis* (4–5) verwendet wird. Implizit verweist Vergil hier auf ein fein gesponnenes Gedicht,<sup>116</sup> das nicht von *reges et proelia* (3) zu handeln hat. Diese seit Kallimachos als Kleinpoesie geltende Dichtungsart handelt demnach nicht von großartigem Heldentum, sondern widmet sich der Erzählung alltäglicher Situationen und zwischenmenschlicher Begebenheiten. Auch Ovid distanziert sich in seinem Werk bisweilen vom erhabenen Ton des Epos und von der Inszenierung heldenhafter Taten, „but he combines Callimachus with his own program in a different way.“<sup>117</sup> Demnach dienen die *Aitia* des Kallimachos, ein hellenistisches Kollektivgedicht mit Metamorphose-Sujet, dem *poeta doctus* Ovid zum einen als Inspirationsquelle, zum anderen behandelt er diese – wie viele andere Werke seiner Vorgänger auch – auf ganz individuelle Weise.

Drei gravierende Unterschiede zur Kleinpoesie prägen maßgeblich den Eindruck einer epischen Gesamtordnung auf formaler Ebene. Zunächst einmal entspricht der ambitionierte Umfang des ovidischen Werks von 15 Büchern dem des traditionellen Epos. Zweitens wird das Verwandlungsthema in einen fiktiven chronologischen Rahmen gebettet, der den äußeren Anschein der epischen Großform wahrt und dem Leser vor dem Hintergrund einer Universalhistorie einen kontinuierlichen, diachronischen Handlungsverlauf suggeriert: *ab origine mundi / ad mea* [...] *tempora* (3–4). Von der Verwandlung des Ur-Chaos in eine irdische Ordnung bis hin zur Vergöttlichung Julius Caesars streifen die *Metamorphosen*

<sup>112</sup> Otis (1979), S. 46.

<sup>113</sup> Anderson (1997), S. 151.

<sup>114</sup> Galinsky (1975), S. 15.

<sup>115</sup> Anderson (1997), S. 152.

<sup>116</sup> Sowohl Horaz (*carm.* 3,30,13) als auch Properz (1,16,41) verwenden *deducere* mit dem Objekt *carmen*. Während Horaz den Ausdruck recht wörtlich gebraucht, weckt Properz durchaus Assoziationen zum Bereich des Spinnens, wo *deducere* das Herabführen der Fäden vom Webstuhl beschreibt; vgl. hierzu Anderson (1997), S. 152.

<sup>117</sup> Ebd.

sämtliche bedeutsame Mythen der antiken Welt, die bekannten Sagenkreise um Theben und Troja, Geschichten des heroischen Zeitalters und schließlich die Gründung Roms. „[I]t meant a definitely historical structure, a temporal movement from the Creation to the present reign of Augustus.“<sup>118</sup> Drittens orientiert sich Ovid bei der Wahl des Versmaßes an der epischen Großform. Neben dem Hexameter liefern der primär narrative Charakter sowie weitere distinktive epische Merkmale<sup>119</sup> Hinweise auf eine mögliche Gattungszugehörigkeit.

Rein formal betrachtet lassen sich die *Metamorphosen* in drei Pentaden unterteilen. Ovid selbst gibt in seiner Exilliteratur an zwei Stellen einen Hinweis: *ter quinque volumina*.<sup>120</sup> Auch auf inhaltlicher Ebene sprechen gewichtige Argumente für diese Art der Einteilung. Das jeweils letzte Buch einer Pentade enthält eine sog. *mise en abyme*, eine außergewöhnlich lange Textpartie, die von einem kompetenten Sprecher vorgetragen wird und im Sinne einer Zusammenfassung zentrale Motive der jeweils vorhergegangenen Sektion wiederaufgreift. Am Ende der ersten Pentade werden die wichtigsten Ereignisse im Rahmen der Musenerzählung<sup>121</sup> rekapituliert, die darauf folgende Pentade schließt mit dem Gesang des Orpheus<sup>122</sup> und eine Spiegelung des Gesamtwerks findet sich in der Rede des Pythagoras.<sup>123</sup> Ausschließlich in diesen Partien spielen die Musen eine Rolle, wohingegen sie im übrigen Werk keine Erwähnung finden. Selbst im Proöm werden nicht, wie üblich in epischen Inspirationsbitten, die Musen vom Dichter angerufen, sondern stattdessen die Götter um Beistand angefleht. Des Weiteren enthält jede der drei Passagen eine Art Nachruf, in dem vom Tod schöpferischer Menschen – Arachne, Orpheus und Ovid selbst – die Rede ist. Neben diesen Motiven künstlerischer und dichterischer Schöpferkraft lassen sich die drei Pentaden durch weitere Themenbereiche voneinander abgrenzen: Der thebanische Sagenkreis dominiert die erste, der attische die zweite und der trojanisch-römische die dritte Pentade.<sup>124</sup>

Diese Pentadenstruktur stellt freilich nur ein Grobraster auf formaler Ebene dar. Die im Proöm angekündigte chronologische Entwicklung der Geschehnisse, die beim Leser die Erwartung einer linear sich entfaltenden Erzählung<sup>125</sup> schürt, ist letztlich nicht mehr als eine

---

<sup>118</sup> Otis (1970), S. 47.

<sup>119</sup> Exemplarisch seien an dieser Stelle Vergleiche, Kataloge, Ekphraseis sowie bekannte heroische Szenen aus den Epen Homers und Vergils genannt.

<sup>120</sup> *Ov. trist.* 1,1,117 und 3,14,19.

<sup>121</sup> Vgl. *Ov. met.* 5,250–678.

<sup>122</sup> Vgl. ebd. 10,143–739.

<sup>123</sup> Vgl. ebd. 15,75–478.

<sup>124</sup> Die hier skizzierte pentadische Struktur überschneidet sich mit alternativen Möglichkeiten geographischer, genealogischer oder thematischer Gruppierungen. Weitere interessante Gliederungsvorschläge der *Metamorphosen* nach thematischen Schwerpunkten liefern Ludwig (1965) und Otis (1970) in ihren Beiträgen zur Ovid-Forschung.

<sup>125</sup> Diese sog. τέλος-Orientierung gilt als konstitutives Merkmal des klassischen Epos, wie bereits in Kapitel III dargelegt wurde. So ist der Handlungsverlauf in Vergils *Aeneis* stringent auf die erfolgreiche Erfüllung der Mission des Protagonisten Aeneas ausgerichtet. Der Geschehensverlauf ist demnach als logisch

suggestive Gliederung und darf keineswegs als rigides formales Schema aufgefasst werden.<sup>126</sup> Gleichwohl überlässt Ovid die Anordnung seiner Verwandlungssagen nicht dem Zufall.<sup>127</sup>

Mit Blick auf die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit skizziert Galinsky in Anlehnung an Bernbeck fundamentale Parallelen zwischen dem groben pentadischen Organisationsprinzip in den *Metamorphosen* und den Säulen auf der Tablinums-Längswand im Haus der Livia (Abb. 8): „It anchors the structure without in the least inhibiting the free play of the imagination.“<sup>128</sup> Dem Rezipienten wird demnach eine oberflächliche Struktur als Orientierungshilfe an die Hand gegeben, die ihm auf den ersten Blick die Existenz einer formalen Ordnung suggeriert. Insofern dürfte der Hörer bzw. Betrachter zunächst annehmen, dass er es mit einem Epos im klassischen Sinne bzw. mit einer Dekoration aus dem hohen Architekturstil zu tun hat, deren Säulenordnung als konstitutives Merkmal gilt.

Auch Latacz macht in seiner Studie implizit auf die strukturelle Verwandtschaft zwischen Kunst und Literatur aufmerksam. Er führt dem Leser anschaulich vor Augen, dass es sich bei Ovids *Metamorphosen* keineswegs um eine lose Aneinanderreihung diverser Mythenerzählungen mit Beliebigkeitscharakter handelt. Vielmehr füge der Dichter die Einzelgeschichten auf kunstvolle Weise zu Häusern zusammen, die ihrerseits durch mannigfaltige thematische und chronologische Verknüpfungstechniken zu komplexen Gebäudeeinheiten geformt würden. Latacz begreift demnach das im Proöm kodierte *perpetuum*-Konzept als architektonische Richtschnur, auf deren Grundlage die *Metamorphosen* als „aedificium perpetuum“<sup>129</sup> konstruiert worden sind.

Vor diesem Hintergrund fällt es nicht schwer, die Brücke zur Wandmalerei zu schlagen. Handelt es sich doch bei den architektonischen Motiven des Zweiten Stils um mehr oder minder naturgetreue Abbilder der zeitgenössischen Baukunst. Im sich anschließenden Kapitel IV.2 soll an Hand ausgewählter Dekorationskomplexe exemplarisch verdeutlicht werden, inwiefern die Wandmalereien der Spätphase des Zweiten Stils von strukturierenden Motiven geprägt sind, die dem Betrachter eine gewisse architektonische Grundordnung suggerieren.

---

nachvollziehbare, kontinuierliche Entwicklung zu begreifen, von deren Pfad nicht abgewichen wird. Jedes erzählte Ereignis ist Glied einer langen narrativen Kette und erhält seine Legitimation durch logische Fügung in den Gesamtkontext.

<sup>126</sup> Bewusste Abweichungen von der chronologischen Ordnung finden sich beispielsweise in Buch XI und XIV mit dem Wiedererscheinen des Herkules, obwohl dieser bereits in Buch IX gestorben ist.

<sup>127</sup> Auf die besondere Verknüpfungsart von Erzählungen und deren formale Ähnlichkeiten zur Wandmalerei wird in Kapitel V.2 näher eingegangen.

<sup>128</sup> Galinsky (1975), S. 85.

<sup>129</sup> Latacz (1979), S. 589.

## IV.2 Das architektonisch geprägte Gesicht der Spätphase

Die Fresken im Tablinum des Livia-Hauses (Abb. 8) auf dem Palatin in Rom vermitteln dem Betrachter den Eindruck einer grundlegenden architektonischen Ordnung. Vier recht massiv wirkende Pfeiler verleihen der Komposition Stabilität und unterteilen die Gesamtdекoration in vertikale Segmente. Maßgeblich zur Strukturierung tragen bekannte architektonische Motive wie Sockel, gemalte Wände und Durchblicke bei. Auf den ersten Blick scheint es der Komposition nicht an Einheit zu mangeln. Die als äußerer Rahmen fungierenden architektonischen Elemente, „which lend stability to the composition“<sup>130</sup>, dürften dem Publikum aus dem hohen Architekturstil noch sehr präsent vor Augen gewesen sein und erwecken zudem den Eindruck logischer Strukturiertheit.<sup>131</sup>

Neben dem Haus der Livia lassen sich auch im Haus des *princeps* selbst Hinweise auf eine oberflächliche architektonische Struktur finden. Dominiert wird diese von einem architektonischen Motiv, der sog. Mittelädikula<sup>132</sup>, welche das Gesicht der Spätphase maßgeblich prägt. Im berühmten Maskenzimmer (Abb. 25) wird sie von einem symmetrisch angelegten Gebilde flankiert, das an einen antiken Bühnenaufbau erinnert. Die hieraus resultierende Zentralisierung der Wandkomposition erweist sich als charakteristisches Merkmal, das der Wanddekoration den Anschein einer formalen Ordnung verleiht. Das Auge des Betrachters ruht unweigerlich auf dem prospektartigen Gemälde im Zentrum der Wand, das von einer festen architektonischen Rahmung in Form einer Mittelädikula mit Rundbogen gesäumt wird. Selbst die Malereien im oberen Cubiculum<sup>133</sup> des Augustus-Hauses (Abb. 11) werden noch von einer streng axialsymmetrischen Wandkomposition – wie auch die übrigen Dekorationen des Gebäudekomplexes – beherrscht.

Ähnliches gilt für die Malereien der Farnesina.<sup>134</sup> Jeder einzelne Baustein der Alkovenrückwand im Cubiculum B (Abb. 16) entpuppt sich bei genauer Betrachtung als Teil eines Paares, das die im Zentrum der Dekoration befindliche Ädikula rahmt, die ihrerseits ein Gemälde mit mythologischer Szenerie beherbergt. Das architektonische Rahmenwerk aus

---

<sup>130</sup> Galinsky (1975), S. 83.

<sup>131</sup> Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit wird sich zeigen, dass der auf den ersten Blick logisch strukturierte Wandaufbau alles andere als schematisch ist und anderen Regeln als denen der rationalen Logik gehorcht.

<sup>132</sup> Die diminutive Bezeichnung *Ädikula* leitet sich von *aedes* (= Haus, Tempel) ab und bedeutet nichts anderes als *Tempelchen*. Dabei handelt es sich um eine Stützgliederung bestehend aus Säulen und einem Dreiecksgiebel oder Rundbogen zur Umrahmung einer Nische, in deren Zentrum sich in der realen Baukunst meist ein Heiligtum (z. B. eine Götterstatue) befindet.

<sup>133</sup> Insbesondere das obere Cubiculum gilt als Ort phantastischer Spielereien der Spätphase, wie in Kapitel V noch ausführlich erläutert wird.

<sup>134</sup> Als *Farnesina* wird jene antike Villa abgekürzt bezeichnet, die unter der eigentlichen Villa Farnesina aus dem 16. Jh. am Ufer des Tiber in Rom gefunden worden ist; vgl. hierzu Ehrhardt (1987), S. 32.

einer vertikal sich erhebenden Ädikula sowie einer horizontal sich erstreckenden Sockelzone verleiht der gesamten Wandfläche eine axialsymmetrische Struktur, die für Ruhe und Ordnung sorgt. Derselbe Aufbau begegnet dem Betrachter auf der Alkovenrückwand im Cubiculum E der Farnesina (Abb. 13). Auch hier verleiht eine zentrale Ädikula der Wandkomposition Festigkeit. Flankiert wird diese von symmetrisch angeordneten Säulen, die ihrerseits die Wand in vertikale Segmente untergliedern. Auf den ersten Blick scheinen die Prinzipien der Illusionsarchitektur des hohen Zweiten Stils von den Künstlern auf ideale Weise umgesetzt worden zu sein. Zu diesem Eindruck trägt nicht zuletzt auch die naturgetreue Darstellungsweise der einzelnen architektonischen Elemente wie Sockel, Säulen und Gebälke bei. Zwei repräsentative Beispiele aus dem benachbarten Pompeji untermauern die Existenz einer rahmenden Architekturordnung in der Spätphase des Zweiten Stils. Demnach weisen sowohl die Wandgestaltungen im Raum A der Villa Imperiale (Abb. 23) als auch im Haus V 1,14–15 (Abb. 15) noch klar erkennbare Strukturen zum hohen Architekturstil auf.

Die eben skizzierten Befunde finden in Beyens umfangreicher Studie zu den Malereien des Zweiten Stils ihre Bestätigung. Als wichtigstes Merkmal führt er die „Zentralisierung der Komposition“<sup>135</sup> an, die zur Bildung einer Ädikula führt. Dieses beliebte Motiv im Mittelpunkt der Wanddekorationen zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und bewirkt eine axialsymmetrische Ausrichtung der übrigen architektonischen Motive. Beyen räumt ein, dass das Thema Architektur im späten Zweiten Stil zwar noch Bestand habe, betont jedoch gleichzeitig das höhere Maß an Flexibilität und Kreativität bei der Gestaltung motivischer Elemente: „[...] aber wie viel weniger wird der Raum von schroffen perspektivischen Formen ‚durchbohrt‘ und wie sind die architektonischen Formen von malerischen oder ornamentalen Nebenmotiven umwoben!“<sup>136</sup> Die Erzeugung einer illusorischen Tiefenwirkung verliert demnach zunehmend an Bedeutung. Hierzu trägt maßgeblich die „Tendenz zu dekorativer Verfestigung und zu ornamentaler Verfeinerung“<sup>137</sup> bei. Der Fortbestand einer Architekturfassade mit gesteigertem malerisch-dekorativen Charakter bei gleichzeitiger Verringerung des Anspruchs räumlicher Illusion<sup>138</sup> untermauert die These der Verfasserin. In diesem Sinne dient die streng axialsymmetrische Wandkomposition mit zentralem Gemälde, rahmender Ädikula und flankierenden

---

<sup>135</sup> Beyen (1960), S. 11.

<sup>136</sup> Beyen (1960), S. 14.

<sup>137</sup> Ebd., S. 15.

<sup>138</sup> Die Tendenz zur Verringerung der räumlichen Illusion manifestiert sich neben der Schließung der einstigen Prospekte auch in der Ausgestaltung des architektonischen Motivs selbst. Während es in der Hochphase des Architekturstils bis ins kleinste Detail plastisch ausgestaltet wurde, dominiert in der Spätphase ein zunehmend malerisch-dekorativer Charakter.

Stützelementen nicht länger zur Erzeugung illusorischer Raumebenen und der Imitation realer architektonischer Elemente, sondern fungiert vielmehr als rahmendes Gerüst, das dem Betrachter einerseits ein Gefühl wohlgeordneter Strukturiertheit suggeriert. Andererseits hingegen bietet es genügend Freiraum zur Entfaltung kreativer, neuartiger Ideen.

## V. Auflösung der bestehenden Ordnung

Die beiden vorhergehenden Kapitel haben zwei wesentliche Erkenntnisse zu Tage gefördert, die für die nachfolgende komparative Analyse konstitutiv sind. Zum einen hat die römische Dichtung mit Vergils Nationalepos, der *Aeneis*, ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht. Gestaltungstechnische Prinzipien, die sich im Wesentlichen an der *Poetik* des Aristoteles orientieren, sind vom römischen Dichter in vorbildlicher Weise umgesetzt worden. Im Bereich der Wandmalerei gelten die Dekorationen von Oplontis, wie anschaulich dargelegt worden ist, zu Recht als Meilenstein der illusorischen Architekturprospekte. Das Potential zur Schaffung unendlicher Raumebenen scheint nun endgültig ausgeschöpft zu sein. Ganz offensichtlich haben beide Domänen – Dichtung und Wandmalerei – unabhängig voneinander zu formvollendeten künstlerischen Ausdrucksformen gefunden, deren hohe Qualität alles bisher Dagewesene in den Schatten stellt. Vergils *Aeneis* und die prachtvollen Architekturprospekte von Oplontis werden auf Grund ihres nicht zu leugnenden Einflusses auf nachfolgende Künstler häufig als Referenzpunkt und Bewertungsmaßstab herangezogen. Insofern sollen beide in der komparativen Gegenüberstellung in den Kapiteln V.2–4 an geeigneten Stellen, wo ein direkter Vergleich mit dem jeweiligen Vorbild sinnvoll und notwendig erscheint, als wesentliche Bezugsgröße fungieren.

Zum anderen suggeriert das jeweilige Rahmenwerk – die äußere Form des Epos einerseits, die Architekturfassade andererseits – die Existenz einer wohlstrukturierten Ordnung. Umso verwunderlicher ist es daher, dass die Malereien der Spätphase trotz ihres architektonisch geprägten Erscheinungsbildes harsche Kritik auf sich gezogen haben. Dies lässt wiederum berechtigten Zweifel an der vermeintlichen architektonischen Ordnung aufkommen.

In der Tat markiert der Übergang von der ersten in die zweite bzw. Spätphase des Zweiten Stils um 50 v. Chr. einen bedeutsamen Einschnitt in der Stilgeschichte der Wandmalerei. Die rasante Eigendynamik dieser Entwicklung vermag selbst der einflussreiche antike Architekt Vitruv nicht aufzuhalten. Er liefert uns die einzig erhaltene Äußerung über die zeitgenössische

Wandmalerei im siebten Buch seines Werkes *De architectura*.<sup>139</sup> Detailliert schildert er *ex negativo* jene Neuerungen, die seiner Meinung nach die korrekte Malweise verderben: *sed haec quae ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus inprobantur*.<sup>140</sup> Paradoxerweise stammt demnach das wichtigste literarische Dokument zur römisch-pompejanischen Wandmalerei, dessen Formulierungen dem modernen Leser einen unmittelbaren Zugang aus Perspektive eines Zeitgenossen ermöglichen, von einem entschiedenen Gegner jener Strömungen des späten Zweiten Stils.<sup>141</sup>

## **V.1 Exkurs: Vitruvs Kritik am späten Zweiten Stil**

Im Rahmen einer intensiven Analyse des Wandmalerei-Exkurses sollen zentrale Aspekte identifiziert werden, die das Fundament für den angestrebten Vergleich zwischen Dichtung und Wandmalerei bilden werden. Dazu bedarf es im Anschluss an die Analyse einer Konkretisierung und Kategorisierung der aufgeschlüsselten Einzelaspekte, um die Ebenen des Vergleichs klar abzustecken und begrifflich voneinander abzugrenzen.

### V.1.1 Analyse der Kritik Vitruvs

Im Folgenden soll zunächst eine Zusammenfassung der Vitruvschen Wandmalereipassage erfolgen, die neben einem chronologischen Entwicklungsabriss von den Anfängen bis hin zum späten Zweiten Stil zugleich Einblicke in die kunstästhetische Grundhaltung des Architekten gewährt. Vitruvs Werk *De architectura* umfasst insgesamt zehn Bücher, wobei lediglich das Kapitel 5 im siebten Buch über die Wandmalerei, welches vorwiegend in den 20er Jahren des letzten vorchristlichen Jahrhunderts – also etwa zeitgleich mit den jüngsten Auswüchsen des Zweiten Stils – entstanden ist, im Kontext dieser Arbeit von Interesse ist. Vitruvs Stellungnahme ist insofern besonders wertvoll, als er die Entwicklung des Zweiten Stils von Beginn an selbst miterlebt und somit die sich vollziehenden Veränderungen stets in Relation zum Vergangenen beurteilen kann. Bisweilen bedient sich der Architekt einer

---

<sup>139</sup> Vitruvs Passage über die Wandmalerei ist vermutlich zwischen 27–22 v. Chr. entstanden. Zur Datierung vgl. Fensterbusch (1964), S. 5.

<sup>140</sup> Vitr. 7,5,3.

<sup>141</sup> Es soll sich hier den Ausführungen von Wirth und Curtius angeschlossen werden, wonach man sich aus archäologischer Perspektive gewöhnlich auf die Dekorationskomplexe des Livia-Hauses und der Farnesina zur Veranschaulichung der Vitruvstelle bezieht; vgl. hierzu Ehrhardt (1987), S. 152–153.



erstaunlich polemischen und affektgeladenen Ausdrucksweise, die schonungslos mit den künstlerischen Innovationen abrechnet, aber zugleich auch eindringlich jene Charakteristika beleuchtet, die den jüngeren Zweiten Stil vom älteren bzw. dessen Hochphase unterscheiden.<sup>142</sup>

Einer chronologischen Reihenfolge verhaftet beschreibt Vitruv zunächst die Anfänge der Wandmalerei, als man die inkrustierten Wände des Ersten Stils mit malerischen Mitteln nachahmte:

*ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, [...].*<sup>143</sup>

Im Laufe der Entwicklung seien Gesimse und andere architektonische Motive hinzugekommen, bis schließlich die Imitation realer Gebäude mit Säulen und hochragenden Giebeln das Gesicht der perspektivischen Illusionsmalerei während der Hochphase des Zweiten Stils prägte:

*postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitentur, [...].*<sup>144</sup>

Neben der Aufzählung architektonischer Elemente geht Vitruv in seiner detaillierten Beschreibung auch auf die Motivik der Wandmalerei ein, die je nach Raumbeschaffenheit variiert. So biete es sich an, in offenen Räumen, wie beispielsweise Exedren, die Kulissenbilder komischer, tragischer oder satyrischer Stücke darzustellen, wohingegen sich lang ausgedehnte Gänge für Landschaftsdarstellungen eignen. Der Motivpool reiche von Häfen und Vorgebirgen über Küsten, Flüsse, Quellen und Meerengen bis hin zu Heiligtümern, Hainen, Bergen, Herden und Hirten. Hinzutreten können figürliche Darstellungen mit Göttern und Menschen sowie die Inszenierung bekannter mythischer Erzählungen.

Alles in allem liefert Vitruv in den ersten beiden Paragraphen einen von Sachlichkeit geprägten, kunsthistorischen Abriss, der auf Grund seiner Präzision der modernen Wandmalereiforschung als Basis für die Einteilung in die vier pompejanischen Stile diene.<sup>145</sup>

Folgerichtig schließt sich in den Paragraphen 3 und 4 eine detaillierte Beschreibung der zeitgenössischen Dekorationsweise, d. h. des späten Zweiten Stils, an. In Abschnitt 3 listet er zunächst die von ihm kritisierten Motive zusammen mit jenen auf, deren Platz sie einnehmen:

*pro columnis enim struuntur calami striati cum crispis foliis et volutis, pro fastigiis appagineculi, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum*

---

<sup>142</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 187.

<sup>143</sup> Vitr. 7,5,1.

<sup>144</sup> Ebd. 7,5,2.

<sup>145</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 187 mit Anm. 72.

*surgentes ex radicibus cum volutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus.*<sup>146</sup>

Im darauffolgenden Abschnitt 4 prangert er ihre statische und tektonische Sinnlosigkeit an:

*quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari?*<sup>147</sup>

Wie eine Klammer umspannt das Prinzip der naturgetreuen bildlichen Darstellung, welches Vitruv als Grundfeste jeglicher Art von Malerei ansieht, die beiden kritikgeladenen Paragraphen, wenn es zu Beginn des dritten und am Ende des vierten Abschnitts heißt:

*[...], quae ex veris rebus exempla sumebantur, [...] nisi argumentationis certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas.*<sup>148</sup>

Anschaulich illustriert wird Vitruvs kunstästhetischer Standpunkt mittels der sich in den Paragraphen 5–7 anschließenden Anekdote über den Maler Apaturius und den Mathematiker Licymnius, deren *tertium comparationis* mit der Kritik an der zeitgenössischen Stilentwicklung im „Beharren auf dem Prinzip der Naturtreue“<sup>149</sup> liegt. Besonders ins Auge fällt im Rahmen der Argumentation des Mathematikers der Begriff *vitium indecentia* (6), demzufolge die Bewohner von Alabanda im Ruf stehen, *insipientes [...] esse* (6). Diese Verletzung der ästhetischen Angemessenheit unterstellt Vitruv auch denjenigen, die in Bezug auf Malerei jene Phänomene dulden oder sogar gutheißen, *quae non possunt in veritate rationem habere facti* (6). Der Architekt ist der festen Überzeugung, dass die grundlegende Funktion der Malerei darin besteht, nur das wiederzugeben, was ist oder sein kann: *namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, [...] (1)*. Diesem Prinzip wollen sich die neuartigen Motive nicht so recht fügen. Denn weder Rohrstängel noch Kandelaber, die auf den Wänden des späten Zweiten Stils die stützende Funktion einer massiven Säule übernehmen, existieren in der realen Architektur oder können dort in Zukunft Bestand haben: *haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt* (4). Doch anstatt diese irrealen Erscheinungen zu tadeln, erfreue sich das Publikum daran und denke nicht darüber nach, *si quid eorum fieri potest necne* (4). Denn sowohl die Sinne der Kritiker als auch des Publikums seien auf Grund einer Geschmacksverirrung getrübt und können laut Vitruv nicht mehr verstandesgemäß darüber urteilen, *quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris* (4).

---

<sup>146</sup> Vitr. 7,5,3.

<sup>147</sup> Ebd. 7,5,4.

<sup>148</sup> Ebd. 7,5,3–4.

<sup>149</sup> Ehrhardt (1987), S. 153.

Zwar gesteht der Architekt den Gemälden hinsichtlich ihrer künstlerischen Ausführung eine gewisse Eleganz zu, doch gebührt ihnen keine lobende Anerkennung, weil sie die realen Vorbilder nicht naturgetreu sondern verfremdet abbilden. Den Malern wirft Vitruv vor, ihre mangelnde Kompetenz durch den üppigen Einsatz von teuren Farben zu überspielen, wohingegen die Alten einst *laborem et industriam* (7) auf die kunstvolle Verarbeitung ihrer Werke verwendet haben. Dieser moralische Unterton unter Berufung auf altrömische Werte klingt auch dort an, wo Vitruv sich auf *exempla* (3) bezieht, die durch *iniquis moribus* (3) verdorben werden. Die Assoziation mit den vorbildlichen Taten der Alten dürfte beim zeitgenössischen Publikum mit jener Formulierung durchaus geweckt worden sein.

Hochinteressant und zugleich problematisch erscheinen vor dem Hintergrund der Vitruvschen Kritik die Befunde aus Yerkes' Studie zur langen ikonographischen Tradition von Pflanzensäulen und Mischwesen.<sup>150</sup> Zusammen mit den giebelartigen Gebilden, den so genannten *appagineculi*, und den organisch beschaffenen Kandelabern bilden sie jenen Motivpool architektonischer Elemente, der mit den von Vitruv so harsch kritisierten *monstra* assoziiert wird. Ihren Ursprung hat diese Motivik in der klassischen griechischen Skulpturentradition, wobei sie nahezu unverändert die Hellenistische Phase überdauerte, um schließlich fester Bestandteil eines standardisierten Repertoires in römischer Zeit zu werden. Im Verlaufe ihres Aufsatzes gelingt es Yerkes, die Existenz der von Vitruv kritisierten *monstra* sowohl in früheren als auch späteren Dekorationskomplexen nachzuweisen, wobei sie darüber hinaus auf deren weit verbreitete Verwendung als populär-dekorative Motive auf ornamental verzierten Einrichtungsgegenständen der späten Republik und des frühen Prinzipats aufmerksam macht.

Trotz der Schwierigkeiten einer eindeutigen Definition der Vitruvschen *monstra* nimmt Yerkes zu Beginn ihres Aufsatzes zunächst eine Klassifizierung vor, die dem Leser vor Augen führt, was der Begriff letztlich alles umfasst. Gemeinsam haben alle vier Gruppen die Tatsache, dass es sich um unnatürliche, der Phantasie ihres Schöpfers entsprungene Wesen bzw. Gebilde handelt, die gemäß den logischen Regeln und Prinzipien der realen Welt nicht existieren können, „like images in Mannerist or Surrealist art.“<sup>151</sup> Obgleich die Kategorie der hybriden Mischwesen in der Forschung am häufigsten mit Vitruvs *monstra* assoziiert wird, beanspruchen die übrigen drei Kategorien den Löwenanteil seiner polemischen Invektive. Diese beinhalten erstens die Gruppe der rohrstängelartigen bzw. pflanzlichen Säulen an Stelle massiver Steinsäulen, zweitens die Gruppe giebelartiger Gebilde mit gekräuselten Blättern und Voluten an Stelle massiver Giebelkonstruktionen und drittens die Gruppe der Kandelaber

---

<sup>150</sup> Vgl. Yerkes (2000), S. 247.

<sup>151</sup> Elsner (1995), S. 54.

mit pflanzlichen Merkmalen an Stelle von soliden, realistischen Stützelementen wie beispielsweise Pilastern oder Säulen.<sup>152</sup>

Wenn jene Motive von Beginn an auf den Wänden des Zweiten Stils präsent waren, drängt sich unweigerlich die Frage auf, warum Vitruv ausgerechnet an den *monstra* des späten Zweiten Stils Missfallen fand. Auch Ehrhardts Überlegung, „ob die zahlreichen Friese aus Mischwesen und die von Blättern oder linearen Ornamenten umgebenen Masken und Gesichter mit unter das Verdikt Vitruvs fallen“<sup>153</sup>, hat durchaus ihre Berechtigung. Zugleich unterstreicht sie die Notwendigkeit einer feineren Ausdifferenzierung dessen, was genau Vitruv an den *monstra* gestört haben mag oder worin die Unterschiede zu deren Vorgängern auf den Wänden des hohen Zweiten Stils bestehen.

Yerkes nennt als mögliche Gründe zum einen den rein quantitativen Aspekt, „the sudden preponderance of these motifs at some moment in the evolution of wall-painting.“<sup>154</sup> Zum anderen – hier liegt vermutlich der Kern der Vitruvschen Kritik – gewinnt das phantastische Moment im Verlaufe der Stilentwicklung zusehends an prononciertem Eigenwert. Dieser gebärdet sich insofern, als dass die traditionellen, seit jeher vorhandenen Motive auf spielerische Weise belebt werden und fortan ein Eigenleben auf den Wänden zu führen beginnen.<sup>155</sup>

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob Vitruv beim Verfassen seines Traktats über die Wandmalerei eine konkrete Wanddekoration vor Augen hatte, die alle von ihm kritisierten Motive in sich vereint. Hält man sich auf der Suche nach einer Dekoration, die mit diesen Kriterien eine hundertprozentige Deckungsgleichheit aufweist, konsequent an die Ausführungen Vitruvs, so müssen die neuartigen Motive zum einen an die Stelle vorheriger getreten sein, zum anderen müssen sie von ihrer Beschaffenheit her statisch nicht realisierbar sein. Ehrhardts<sup>156</sup> detaillierte Ausführungen zu Vitruvs Wandmalerei-Exkurs liefern überzeugende Beweise dafür, dass es keine bestimmte Wanddekoration im Denkmalbestand gibt, die alle von Vitruv kritisierten Motive beinhaltet. Beispielsweise sind in Bezug auf die ädikula-ähnlichen Gebilde, die von Kandelabern gestützt werden und aus denen Blumen mit daraufsitzenenden Figuren sprießen, laut Ehrhardt in dieser Verbindung keine archäologischen

---

<sup>152</sup> Vgl. hierzu auch Grüner (2004), S. 193: In seiner Auseinandersetzung mit der Kritik Vitruvs identifiziert Grüner drei wesentliche Aspekte, auf denen die Invektive des Architekten fußt. Neben dem Verlust der statischen Logik und der assoziativen Aneinanderreihung nicht zusammengehöriger Elemente versteht Grüner unter den von Vitruv genannten *monstra* ähnlich wie Yerkes nicht nur hybride Mischwesen sondern allgemein die Verwandlung architektonischer Elemente ins Organische.

<sup>153</sup> Ehrhardt (1987), S. 157.

<sup>154</sup> Yerkes (2000), S. 250.

<sup>155</sup> Worin dieser Eigenwert im Detail besteht, wird in den Kapiteln V.2–4 am zeitgenössischen Denkmalbestand veranschaulicht.

<sup>156</sup> Vgl. Ehrhardt (1987), S. 152–162.

Vorbilder zu identifizieren. Gleichwohl „lassen sich weitere Belege für beide Motive anführen“<sup>157</sup>, sofern man unter dem Zugeständnis methodischer Unkorrektheit die vom Architekten beschriebene motivische Kohärenz auflöst und beide Motive separat betrachtet. Grüner weist in diesem Kontext zu Recht darauf hin, dass es unter methodischen Gesichtspunkten äußerst problematisch sei, die von Vitruv angeprangerten Motive mit einem speziellen Wandtypus jener Zeit oder gar mit einer ganz bestimmten Wand in Einklang zu bringen. Berücksichtigt man zum einen die an zahlreichen Stellen stark emotional gefärbte Sprache des Architekten, zum anderen die oftmals assoziativ aneinandergereihten Gedanken seiner Argumentationskette, so wird die Vergeblichkeit einer rein positivistischen Deutungsweise rasch zur Gewissheit.<sup>158</sup> Plausibler erscheint vor diesem Hintergrund die Vorstellung, dass der Architekt exemplarisch die repräsentativsten und markantesten Phänomene aus dem zeitgenössischen Dekorationsbestand herausgreift und diese assoziativ verknüpft. Die Suche nach möglichst vielen kritisierten Elementen auf einer einzigen Wanddekoration dürfte zudem die wahre Intention Vitruvs ignorieren. Dem Architekten sind weniger die *calami striati* oder die *coliculi* per se ein Dorn im Auge als vielmehr das zu Grunde liegende ästhetische Prinzip der Maler: „Die konsequente Auflösung des architektonischen Illusionsraumes in eine labile Biomasse voller sinnloser Kreaturen [...]“<sup>159</sup> Die Kritik des Architekturtheoretikers ist folglich nicht auf einzelne Details fokussiert, sondern richtet sich vielmehr gegen das gesamtästhetische Konzept. Es macht daher wenig Sinn, eine konkrete Wand im vorhandenen Denkmalbestand identifizieren zu wollen, die Vitruv bei der Abfassung seines Traktats als Vorbild gedient haben könnte. Stattdessen kumuliert er in seiner polemischen Abhandlung all das, was seiner Meinung nach den Kern jener stilistischen Verirrungen ausmacht.

### V.1.2 Bildung ästhetischer Kategorien

Im Folgenden sollen in Anlehnung an die Ausführungen Grüners zentrale Schlüsselbegriffe des Wandmalerei-Exkurses herausgearbeitet und erläutert werden.<sup>160</sup> Diese werden als Grundlage für die Bildung ästhetischer Kategorien dienen, die ihrerseits aus drei unterschiedlichen Perspektiven eine dezidierte und differenzierte Analyse stilistischer Besonderheiten ermöglichen.

---

<sup>157</sup> Ebd., S. 156.

<sup>158</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 189.

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 233–241.

Mit Hilfe einer markanten Antithese lenkt Vitruv gleich zu Beginn seiner polemischen Invektive die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Herzstück seiner Kritik: *nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae* [...].<sup>161</sup> Demnach betrachtet der Architekt die widernatürliche Verknüpfung unterschiedlicher Objekte, die in der Natur in keiner logischen Verbindung zueinander stehen, als Verstoß gegen das Prinzip der *ratio*. Wenngleich Vitruv die Existenz einer Ordnung auf den Wänden des späten Zweiten Stils nicht explizit leugnet, so sei diese doch zumindest *sine ratione* (4), da ihr wesentliches Charakteristikum in der grotesk anmutenden Verbindung einzelner architektonischer und ornamentaler Elemente bestehe. Folglich ignoriere diese Dekorationsweise die rationalen Ordnungsprinzipien der Illusionsarchitektur des hohen Zweiten Stils.

Die Existenz grotesker Mischwesen aus pflanzlich-organischen und gegenständlichen Elementen betont zugleich die Willkür und grenzenlose Kreativität der Künstler. In scharfem Kontrast zu den klar definierbaren und fest umrissenen architektonischen und dekorativen Elementen auf den Wänden des hohen Zweiten Stils zeichnen sich die *monstra* der Spätphase durch zwei wesentliche Eigenschaften aus: Im Gegensatz zu den *ex rebus finitis imagines certae* (3) sind sie weder eindeutig bestimmbar, d. h. *incerta*, noch weisen sie eine klar begrenzte äußere Form auf, d. h. *infinita*.<sup>162</sup> Indem sie scheinbar fließend ineinander übergehen und dabei ihre Beschaffenheit verändern, entziehen sie sich jeglicher Zuweisung zu konventionellen Kategorien.<sup>163</sup>

Ihre hybride Natur, zugleich Lebewesen und Pflanze oder Pflanze und Gegenstand, läuft den Malereien der Alten zuwider, deren Darstellungen sich am Prinzip der Rationalität orientierten. Hiermit eng verknüpft ist das Prinzip der Wahrheitstreue, die alle Elemente umfasst, die dem Menschen in der realen Welt begegnen und dem Künstler als reales Vorbild dienen sollen. Mit dem Begriff *ratio veritatis*<sup>164</sup> bringt Vitruv die gegenseitige Abhängigkeit beider Schlüsselbegriffe auf den Punkt:<sup>165</sup> Wahrheit lässt sich nur mit dem Verstand erkennen, was im Umkehrschluss bedeutet, dass das Vernünftige zugleich wahrhaftig sein muss.<sup>166</sup>

Neben der Kritik an den hybriden Mischwesen zielt das Prinzip der *ratio veritatis* auf die logische Anordnung der einzelnen Architekturelemente im Rahmen der Gesamtkomposition.

---

<sup>161</sup> Vitr. 7,5,3.

<sup>162</sup> Vgl. hierzu vertiefend Grüner (2004), S. 235 mit Anm. 211 und 212.

<sup>163</sup> An diesem Punkt offenbaren sich deutliche Parallelen zur *ars poetica* des Horaz: Auch der Dichter beklagt die willkürliche Vereinigung unterschiedlicher Elemente, die seinem Dogma *simplex et unum* zuwider laufen. Ähnlich wie Vitruv sieht er die harmonische Ausrichtung der Einzelteile am großen Ganzen in Gefahr; vgl. hierzu die Kapitel II und III.

<sup>164</sup> Vgl. Vitr. 7,5,7.

<sup>165</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 240.

<sup>166</sup> Indem Vitruv die Bereiche der Wandmalerei und der Architektur auf ein und dieselbe Ebene stellt, verschließt er die Augen vor der Tatsache, dass sich insbesondere die Maler der Spätphase an völlig anderen ästhetischen Prinzipien orientieren.

Laut Vitruv muss jedes ornamentale Motiv oder Architekturglied in einem sinnvollen Funktionszusammenhang stehen, um der Forderung nach struktureller Angemessenheit (4: *ratione decoris*) zu entsprechen. Jedes einzelne Glied spielt demnach eine spezielle Rolle, wodurch ihm automatisch ein bestimmter Platz im Gesamtgefüge zugewiesen wird. Dieser Ort zeichnet sich seinerseits durch gewisse Eigenschaften (6: *locorum proprietates*) aus, die dem ornamentalen Motiv oder architektonischen Element angemessen sind.<sup>167</sup>

Wird das betreffende Element jedoch in einem anderen Kontext als dem ihm zugewiesenen verwendet, gilt dies als Verstoß gegen die *ratio decoris*. Darunter ist nichts anderes zu verstehen als das der Wandmalerei zu Grunde liegende Vernunftsprinzip, das sich seinerseits an dem Prinzip der strukturellen Angemessenheit orientiert. Beispielsweise erfüllt der Kandelaber in der Regel eine Beleuchtungsfunktion. Fungiert er stattdessen als Träger eines Deckengebälks, wird er seines ursprünglichen Zweckes beraubt und wirkt im neuen Kontext unangemessen (6: *indecens [...] status*). Zur Beschreibung der Wirkung dieser willkürlichen, scheinbar zufälligen und unlogischen Komposition unterschiedlichster Elemente, die in der realen Baukunst nicht umzusetzen ist, bedient sich Vitruv eines Begriffs aus der Rhetorik, der dort zur Bezeichnung einer schroffen Wortfügung sowie einer assoziativen Reihung von Gedanken dient: die *asperitas*.<sup>168</sup> Im übertragenen Sinne prallen auch die architektonischen Bauelemente des späten Zweiten Stils hart aufeinander. Ihre Zusammenstellung unter bewusster Verletzung der konventionellen architektonischen Prinzipien wirkt auf den Architekten, dessen Denkweise von Regeln der Statik und Zweckgebundenheit geprägt ist, deplaziert und unangemessen.

Die bereits erwähnte *ratio falsa* (7) des späten Zweiten Stils, die dem Konzept der Mimesis, der naturgetreuen Darstellungsweise, entsagt, zeichnet sich demnach in erster Linie durch willkürliche, assoziative Verkettungen architektonischer Motive sowie durch widernatürliche, organische Verbindungen dekorativer Elemente aus. Die neuartige Dekorationsweise stellt die natürliche Balance zwischen lastenden und tragenden Gliedern auf den Kopf und macht es Vitruv unmöglich, weiterhin seine konventionellen Architekturprinzipien auf die Wandmalerei zu übertragen.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 243–244.

<sup>168</sup> Vgl. Vitr. 7,5,5. Umgekehrt war es im Bereich der antiken Redekunst nicht unüblich, zur Veranschaulichung komplexer struktureller Sachverhalte auf plastische Beispiele aus der bildenden Kunst zu rekurrieren. Vgl. ausführlicher hierzu Grüner (2004), S. 244 mit Anm. 237–241.

<sup>169</sup> Vor dem Hintergrund einer synästhetischen Kunstauffassung in der Antike (vgl. Kapitel II) soll an dieser Stelle auf die innere Verwandtschaft zwischen dem Vitruv-Exkurs und dem Proöm der *ars poetica* des Horaz aufmerksam gemacht werden, wenngleich keine direkte Beeinflussung unterstellt werden darf. Gleich zu Beginn seines Werks veranschaulicht Horaz seinen dichtungstheoretischen Standpunkt: So wie ein Menschenkopf unmöglich mit einem Pferdenacken verbunden sein kann, dürfen auch Motive in der Dichtung nicht harsch aneinandergereiht werden. Diese Kritik an der willkürlichen Verbindung verschiedener, gar widersprüchlicher

Trotz harscher Kritik an den Verirrungen des späten Zweiten Stils ist sich Vitruv der außergewöhnlichen Kunstfertigkeit jener Dekorationen durchaus bewusst, wie Grüner in seinem Vitruv-Exkurs treffend anmerkt. Wenngleich die negativen Aspekte seine polemische Invektive klar dominieren, bringt der Architekt an einer Stelle seine Wertschätzung zum Ausdruck: [...], *nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet „recte“ iudicari, [...]*.<sup>170</sup> Der Zusatz *ab arte* macht unmissverständlich deutlich, dass Vitruv hier auf die ästhetische Qualität der Malereien – nicht auf die handwerkliche – Bezug nimmt. Grüner verweist in diesem Zusammenhang zu Recht auf das Bedeutungsspektrum des Begriffs der *elegantia*, hinter dem sich aus literaturtheoretischer Perspektive ein ästhetisches Konzept verbirgt, welches zentrale Merkmale der neoterischen Dichtung beinhaltet.<sup>171</sup>

Hinsichtlich der zentralen Kritikpunkte Vitruvs mag man diesem ein engstirniges Beharren auf konservativen Werten zum Vorwurf machen. Gleichwohl darf man dabei nicht außer Acht lassen, dass Vitruv sich als „akademischer Klassizist“<sup>172</sup> den Grundsätzen der griechischen Kunst- und Architekturtheorien verschrieben hat. Insofern verwundert es nicht, dass Vitruv jene *aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum* (2), die das Gesicht des hohen Architekturstils prägen, auf Grund ihrer realitätsgetreuen Abbildung sowie logisch nachvollziehbaren Statik besonders schätzt. Dass jedoch das Gefallen beim Publikum an illusorischen Architekturprospekten ab der zweiten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts allmählich schwindet und die Gemüter von nun an *delectatio* beim Anblick phantastischer Mischwesen und fragil wirkender Rohrstängelchen empfinden, kann der rational denkende Architekt nicht nachvollziehen, wenngleich die traditionelle Malweise zunehmend verdrängt wird: „The new fashion rejects the illusionistically painted image of actual architecture and raises the most modest forms of earlier wall decoration to a level of refined elegance.“<sup>173</sup> Unversöhnlich stehen sich Vitruv und die stilistischen Veränderungen

---

Elemente findet ihre Entsprechung in der Invektive Vitruvs, der die raue, assoziative Verknüpfung unterschiedlicher Bauelemente anprangert. Im Bestreben nach Abwechslung besteht die Gefahr, über das Ziel hinauszuschießen, indem Motive ohne Logik und unter Missachtung ästhetischer Angemessenheit verbunden und somit hybride Kreaturen (*monstra*) erzeugt werden.

<sup>170</sup> Vitr. 7,5,4.

<sup>171</sup> Hierzu Grüner (2004), S. 170: „Unter literarischem Blickwinkel umfaßt diese *elegantia* drei Teilaspekte: Feinheit der Struktur und Ausarbeitung; Ironie und Humor; mythologische und ästhetische Bildung. Die drei Aspekte entsprechen den Leitadjektiven der neoterischen Dichtung, *tenuis*, *lepidus* und *doctus*.“ Zur ästhetischen Verwandtschaft beider Disziplinen merkt Grüner (2004, S. 173) treffend an: „Die Eleganz des Zierlichen war kein Privileg der Wandmalerei. So war das *tenue* ein zentraler Begriff der spätrepublikanisch-frühaugusteischen Dichtungsprogrammatis.“ Und weiter heißt es (S. 181): „Die Bezeichnung des *tenue* ist ein Musterbeispiel dafür, daß bestimmte Begriffe sowohl in dichtungstheoretischem als auch kunsthistorischem Kontext gebraucht wurden und damit ästhetische Prinzipien von einer Kunst in die andere transportierten.“

<sup>172</sup> Curtius (1972), S. 138.

<sup>173</sup> Blanckenhagen (1988), S. 358.



der augusteischen Wandmalerei gegenüber und scheinen nie auf ein und denselben Nenner zu kommen:

Es ist diese Gegnerschaft, die einem Mann wie Vitruv den augusteischen Stilwandel bewußt werden läßt, ihn einerseits zum unmittelbarsten zeitgenössischen Zeugen eines kunstgeschichtlich sehr folgenreichen Geschehens macht, ihm andererseits aber den Blick verstellt für die neuen Möglichkeiten einer Kunst, die das Bild aus seiner Bindung an eine fiktive Realität befreit und dadurch seine Eignung fördert, gedankliche Inhalte aufzunehmen.<sup>174</sup>

Im Gegensatz zu Vitruv sind sich sowohl die Künstler der Spätphase als auch Ovid darüber im Klaren, dass eine direkte Imitation oder gar Überbietung ihres jeweiligen Vorbilds unter den gegebenen Umständen nicht mehr möglich sein dürfte. Ein Umdenken in den Köpfen der Künstler ist die notwendige Konsequenz. Es gilt, sich fortan mit allen denkbaren Mitteln vom Vorgänger abzugrenzen und bestenfalls selbst etwas Neuartiges zu schaffen. Die Suche nach innovativen Darstellungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten treibt die Künstler zu Höchstleistungen an.

Als grundlegendes Gestaltungsprinzip wird sich sowohl im Bereich der Dichtung als auch der Wandmalerei die Übernahme und gleichzeitige Verfremdung traditioneller Motivelemente erweisen. Diese dienen zwar auf formaler und inhaltlicher Ebene zunächst als Ausgangspunkt, doch wird sich zeigen, dass der Rückgriff auf bestimmte Motive nicht imitativ sondern transformativ erfolgt. Althergebrachtes wird demnach im Modus der Veränderung, der Verfremdung oder der Verwandlung auf kreative Weise von den Kunstschaffenden verarbeitet. Dieser bisweilen spielerische Umgang mit tradierten Motiven kann nur dann seine volle Wirkung entfalten, wenn beim Rezipienten ein spezifisches Vorwissen<sup>175</sup> vorhanden ist, das den Künstlern „als Gerüst für eine neuartige, eigenwillige Gedankenbewegung“<sup>176</sup> dient. Ein Freund Ovids namens Gallius bringt die neue Vorgehensweise auf den Punkt: *non subripiendi causa, sed palam mutandi, hoc animo, ut vellet agnosci.*<sup>177</sup>

Der kreative Umgang mit bekannten Motiven soll in der nachfolgenden komparativen Analyse differenziert auf verschiedenen Ebenen beleuchtet werden. Im Rückgriff auf die oben herausgearbeiteten Schlüsselbegriffe des Wandmalerei-Exkurses Vitruvs lassen sich drei wesentliche ästhetische Prinzipien identifizieren, welche die Struktur des Vergleichs zwischen Dichtung und Wandmalerei maßgeblich beeinflussen und zugleich deren Fundament bilden

---

<sup>174</sup> Wesenberg (1985), S. 488.

<sup>175</sup> Im Idealfall sollte der Rezipient Kenntnis von bekannten mythologischen und epischen Motiven in der Dichtung bzw. von traditionellen Architekturelementen in der Wandmalerei haben, um überhaupt in der Lage zu sein, die künstlerischen Veränderungen wahrzunehmen und vor seinem Hintergrundwissen zu reflektieren.

<sup>176</sup> Bernbeck (1967), S. 123.

<sup>177</sup> Sen. *suas.* 3,7.

werden.<sup>178</sup> Die komparative Untersuchung wird sich im Rahmen nachfolgender Analysekategorien abspielen.

Als ein wesentlicher Schlüsselbegriff des Wandmalerei-Exkurses Vitruvs hat sich die Bezeichnung *monstra*<sup>179</sup> herauskristallisiert. Im Mittelpunkt steht die Verknüpfung und Anordnung heterogener, bisweilen widersprüchlicher Elemente, die zur Entstehung nicht eindeutig bestimmbarer (*incertus*) und nicht klar voneinander abgrenzbarer (*infinitus*) Gebilde führt. Wie es den Künstlern dennoch gelingt, Einheit inmitten von Vielfalt (*discors concordia*) zu suggerieren, wird eine detaillierte Analyse ausgewählter Textpassagen und Dekorationskomplexe zeigen. Der zweite große Komplex sei mit dem Begriff der *elegantia*<sup>180</sup> zu etikettieren und wird tiefe Einblicke in das breite Spektrum an Veränderungsmöglichkeiten der tradierten Motivik gewähren, die sich im Sinne der neoterischen Dichtung am Prinzip einer kleinteiligen Ästhetik orientieren.<sup>181</sup> Die Grundlage für den dritten und somit letzten Komplex bildet die *ratio falsa*<sup>182</sup>, die Vitruv im Kontext der willkürlichen, unter statischen Gesichtspunkten unlogischen Anordnung architektonischer Elemente verwendet. Im Zentrum steht hier der spielerische, subtil ironische Umgang mit bekannten Motiven, der die Aufmerksamkeit des Rezipienten im Sinne einer geistreichen und scharfsinnigen *dicacitas*<sup>183</sup> auf die geniale Schöpfernatur hinter dem eigentlichen Kunstwerk lenkt.<sup>184</sup> Auch Grüner macht in diesem Zusammenhang auf frappierende Parallelen zwischen Kunst und Literatur aufmerksam: „Die Wände des späten Zweiten Stils spielen ebenso nonchalant mit den Architekturvisionen der Republik, wie Ovid mit dem literarischen Erbe seiner Vorgänger umging.“<sup>185</sup>

---

<sup>178</sup> Zweifelsohne ist eine systematische Kategorisierung immer künstlicher Natur, wodurch natürliche, organisch gewachsene Zusammenhänge bisweilen auseinanderzureißen drohen. Inhaltliche Überschneidungen oder gar Interdependenzen zwischen den einzelnen Kategorien sind daher unvermeidlich, wenngleich der jeweilige Analysefokus stets gewahrt bleiben soll. Zudem dient die nach Schwerpunkten geordnete Untersuchung der Übersichtlichkeit und Operationalisierung komplexer struktureller Phänomene und ästhetischer Grundsätze, die auf mehreren Ebenen gleichzeitig ihre Wirkung entfalten.

<sup>179</sup> Vit. 7,5,3. Im Gegensatz zu Grüner (2004) soll unter dem Begriff *monstra* weniger die „Verwandlung architektonischer Elemente ins Organische“ (S. 193) verstanden werden, sondern vielmehr die eigenwillige Kombination nicht zusammengehöriger Elemente, die ihrerseits hybride Konstruktionen bzw. Wesen generiert.

<sup>180</sup> Vgl. ebd. 7,5,4.

<sup>181</sup> Während Grüner (2004) hierunter lediglich das Phänomen der „Verschlankung der Architekturelemente“ (S. 171) versteht, gehört nach Auffassung der Verfasserin auch die Emanzipation der Mischwesen und der dekorativen Ornamentik zum Konzept einer kleinteiligen Ästhetik. Zu den Parallelen zwischen Dichtung und Wandmalerei merkt Grüner (2004, S. 178) treffend an, dass beide darauf abzielten, „den monumentalisierenden Stil der vorangegangenen Zeit in den Hintergrund zu drängen. Dies geschah zugunsten einer Ästhetik, die an Stelle von Größe und Schwulst die intime Eleganz des Kleinen und Raffinierten setzte.“

<sup>182</sup> Ebd. 7,5,7.

<sup>183</sup> Cic. *De orat.* 2,218–219.

<sup>184</sup> Hierzu merkt Grüner (2004, S. 239) treffend an: „Der neue Stil provozierte den Architekten um so mehr, als seine Prinzipien nicht nur vernachlässigt, sondern auch noch durch verfremdete Zitate parodiert wurden. [...] Das Irrationale wurde zum Stilmittel.“

<sup>185</sup> Grüner (2004), S. 202. Vertiefend hierzu ebd. S. 246: „Anstatt monumentale, raumhaltige Pomparchitektur zu konstruieren, zersetzte er [Seleukos, der Meister der Farnesina] die Architektur, veränderte und parodierte sie auf

Schritt für Schritt sollen im Rahmen einer direkten Gegenüberstellung von Dichtung und Wandmalerei die Dimensionen des jeweils zu Grunde liegenden ästhetischen Prinzips an Hand konkreter Beispiele aus Ovids *Metamorphosen* und einer repräsentativen Auswahl aus dem zeitgenössischen Denkmalbestand des späten Zweiten Stils ausgeleuchtet und veranschaulicht werden. Ziel ist es, dem Leser plausibel und nachvollziehbar vor Augen zu führen, wie es den Kunstschaffenden gelingt, den Rezipienten in einem höchst komplexen Wechselspiel aus Mitteln zur Bindung und Distanzierung zum einen an das Dicht- bzw. Kunstwerk zu fesseln und ihm subjektive Identifikationsflächen zu bieten, ihn zum anderen in eine überlegene Position auf eine Metaebene zu versetzen und ihn somit zu einer kritischen Reflexion des Kunstprodukts anzuregen. Wenngleich sich die in Kapitel IV skizzierten Strukturen vor dem Hintergrund dieser komplexen Abläufe lediglich als äußere Hülle zur Aufrechterhaltung einer Scheinordnung entpuppen werden, die es durch Kühnheit und Originalität kreativer Schöpfernaturen zu überwinden gilt, wird das Dicht- bzw. Kunstwerk durch neuartige, assoziative Mittel der Verknüpfung zur Erzeugung von Kohärenz als vielfältige Einheit zusammengehalten.

## ***V.2 discors concordia***

Die nachfolgende Analyse orientiert sich in erster Linie an der zentralen Frage, inwiefern die überlieferten Motive und Formelemente in Dichtung und Wandmalerei neuartig komponiert werden. Den Ausgangspunkt hierfür bildet die bereits angedeutete assoziative und organische Verknüpfung in der Natur bzw. Realität nicht zusammengehöriger Elemente. Eine intensive Analyse wird ergeben, dass dem hieraus resultierenden Effekt gleitender Übergänge eine völlig andersartige Auffassung von Einheit und Kohärenz zu Grunde liegt, welche die Gewichtung der Einzelteile in Bezug zum großen Ganzen neu auslotet. Einheit inmitten von Vielfalt, so die zweite These, wird sich als ein wesentliches *tertium comparationis* zwischen Dichtung und Wandmalerei erweisen.

---

raffinierte Weise [...]. Einmal mehr möchten wir auf die manierierte Technik Ovids verweisen, in dessen Werk sich rhetorische Blitzlichter und hintergründig-intellektuelles Spiel miteinander vereinigen.“

## V.2.1 Ovids *Metamorphosen*

Mittels einer repräsentativen Auswahl an Textbeispielen aus Ovids *Metamorphosen* sollen im Folgenden die besonderen Kompositionsprinzipien des Dichters herausgearbeitet werden, wobei der Untersuchungsschwerpunkt auf der Verknüpfung narrativer Elemente sowie der Gestaltung von Übergängen liegt. Der Fokus der Aufmerksamkeit wird sukzessive von der Mikro- auf die Makroebene der Werksstruktur gelenkt.

### V.2.1.1 Anordnung und Verknüpfung von Szenen innerhalb einer Erzählung

#### a) Direktvergleich: Naturgewalten bei Vergil und Ovid

Auf die Bedeutsamkeit der *Aeneis* für Ovids *Metamorphosen* ist bereits in Kapitel III.1 hingewiesen worden. Im Folgenden sollen nun konkrete Textbeispiele die Besonderheiten der typisch ovidischen Erzählweise untermauern, wobei der Analysefokus auf die Mittel der Verknüpfung und Reihung von Motiven gerichtet wird. Das Thema *Naturgewalten* erscheint als geeigneter Ausgangspunkt, da es sowohl bei Vergil als auch Ovid eine zentrale Rolle spielt. Auf den ersten Blick weisen Vergils Sturmepisode<sup>186</sup> und Ovids Flutpassage<sup>187</sup> starke Ähnlichkeiten im Hinblick auf den thematischen Schwerpunkt, die prominente Stellung im Werk sowie Wortwahl und Bildgebrauch auf. Es wird sich jedoch zeigen, dass Ovid unter dem Deckmantel der Nachahmung zugleich markante Unterschiede zu seinem Vorgänger Vergil hervortreten lässt. Diese basieren auf einer originellen Verarbeitung bekannter Motive,<sup>188</sup> wobei der Sturm Vergils als „counter-symbol“<sup>189</sup> der ovidischen Flut dient.

Eine frappierende Ähnlichkeit besteht zunächst in der Verwendung einer Pferdemetapher<sup>190</sup> zur Versinnbildlichung der Naturgewalten, die Hinweise auf Ovids oberflächliche Imitation der vergilischen Vorlage liefert. Vergil verknüpft sein Sturmbild äußerst sorgfältig mit anderen Passagen seines Epos, um die Einheit des großen Ganzen zu wahren. Seine Pferde-Wind-Metaphorik erweist sich demnach als Glied einer Pferde-Metapher-Kette, die als wichtiges Mittel zur Erzeugung von Kohärenz und Bedeutsamkeit dient.<sup>191</sup> In ihrem Ausmaß

---

<sup>186</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 1,81–123: Auf der Überfahrt von Sizilien nach Italien werden die Schiffe des Aeneas und seiner Männer von einem schweren Sturm heimgesucht.

<sup>187</sup> Vgl. Ov. *met.* 1,253–312: Juppiter schickt zur Bestrafung der Menschen eine riesige Flut über das Land.

<sup>188</sup> Hierunter ist auf formaler Ebene der Umgang Ovids mit der traditionellen epischen Kompositionsweise, auf inhaltlicher Ebene die kreative Verarbeitung bekannter mythologischer Motive zu verstehen.

<sup>189</sup> Anderson (1997), S. 177.

<sup>190</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 1,52–56 und Ov. *met.* 1,280–285.

<sup>191</sup> Zur Eroberung Trojas verstecken sich die Griechen in einem hölzernen Pferd (vgl. Verg. *Aen.* 2,13–16); ein Pferd zeigt den Ort an, an dem Karthago gegründet wurde, und wird später zum Symbol der Stadt (vgl. 1,444–

verkörpert sie die Gesamtheit aller zerstörerischen Kräfte, die sich Aeneas auf seiner Mission in den Weg stellen und die erfolgreiche Ausführung des göttlichen Plans hinauszögern.<sup>192</sup> Der Sturm ist unter diesem Blickwinkel nicht als isoliertes Ereignis zu betrachten, sondern von Vergil bewusst an dieser spezifischen Stelle verortet und somit konstitutiv für den weiteren Handlungsverlauf: „By creating a pattern in the story of Aeneas, the imagery [...] gives each episode meaning precisely by fitting it into a whole.“<sup>193</sup>

Ovids parallel angelegter Bildgebrauch verfolgt hingegen ein anderes Ziel. Es liegt ganz offensichtlich nicht im Interesse des Dichters, mittels seiner Metapher konstitutive Strukturen für die Handlung zu etablieren und somit potentielle Richtungen der weiteren Geschehensentwicklung anzudeuten. Die einzelnen Bilder der Flutpassage lassen sich weder sinnvoll in die Handlung integrieren, noch untermauern sie die Gesamtszene. Vielmehr scheinen sie nur locker mit dieser verknüpft zu sein. Insgesamt entsteht der Eindruck, als stagniere die eigentliche Handlung durch Einschub einer überflüssig erscheinenden Metapher. Zugleich verwendet Ovid auf die Beschreibung der Auswirkungen der reißenden Flut, die als dynamisches Element die Handlung vorantreiben könnten, lediglich acht Verse,<sup>194</sup> um sich im Anschluss einer detaillierten Momentaufnahme zu widmen. „The imagery of the *Metamorphoses* tends neither to form part of any larger schemes or patterns in the work, nor to accompany and enhance action.“<sup>195</sup>

Neben dem Bildgebrauch offenbaren sich weitere Unterschiede im Aufbau der jeweiligen Episode. Interessante Hinweise liefert die Frage, wie Vergil und Ovid die einzelnen Teile einer Textpassage in Relation zueinander setzen und dabei die Übergänge gestalten. Vergil unterteilt seine Sturmepisode in drei gleichberechtigte Sektionen und verknüpft diese durch gleitende Übergänge miteinander, um einen Eindruck von narrativer Kontinuität herzustellen. Im ersten Teil<sup>196</sup> beschreibt er die Bedrohung, die von dem unmittelbar bevorstehenden Sturm ausgeht, und richtet im letzten Vers die Aufmerksamkeit auf die Opfer im Allgemeinen: *praesentemque viris intentant omnia mortem* (91). Einen eleganten Übergang zum zweiten Teil<sup>197</sup> schafft Vergil durch Konkretisierung der zuvor allgemeinen Bemerkung: *extemplo Aeneae solvuntur frigore membra* (92). Unmittelbar nachdem Aeneas' Reaktion auf den Sturm in Form einer kurzen direkten Rede ausgeführt worden ist, wird das Segel vom Sturm

---

445); Anchises deutet Pferde, die er an der Küste Italiens sieht, als Kriegsvorzeichen (vgl. 3,537–540); König Latinus lässt Aeneas Pferde als Geschenk zukommen (vgl. 7,274–283); Turnus wird mit einem Pferd verglichen (vgl. 11,492–497).

<sup>192</sup> Hierzu Anderson (1997), S. 176: „Vergil used metaphors to emphasize the warlike effect.“

<sup>193</sup> Solodow (1988), S. 116.

<sup>194</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,285–292.

<sup>195</sup> Solodow (1988), S. 116.

<sup>196</sup> Vgl. *Verg. Aen.* 1,81–91.

<sup>197</sup> Vgl. *ebd.* 1,92–101.

erfasst. Somit ist die Brücke zum dritten Teil<sup>198</sup> geschlagen, in dem die Auswirkungen des Sturms auf die Flotte des Aeneas geschildert werden.

Ovid ist hingegen nicht sonderlich bemüht, die einzelnen Teile seiner Flutpassage kohärent und sinnvoll aneinanderzufügen. Die Untergliederung der Episode erfolgt weniger sorgfältig, wobei die Verknüpfungen der einzelnen Teile bisweilen artifiziell anmuten und weder einen kausalen noch einen temporalen Zusammenhang erkennen lassen. Im ersten Teil<sup>199</sup> widmet sich Ovid der ausführlichen Beschreibung des personifizierten Südwindes, der auf Befehl Jupiters mit seinen *madidis* [...] *alis* (264) der Erde sintflutartigen Regen beschwert. Die Überleitung zum zweiten Teil<sup>200</sup> konstruiert Ovid mittels einer Personifikation der Naturgewalten. Jupiters Zorn ist so groß, dass er sich nicht mit dem Himmel begnügt, *sed illum* [Iovem]/ *caeruleus frater iuvat auxiliaribus undis* (274–275). Es regnet demnach nicht nur vom Himmel, sondern die Pegel der irdischen Gewässer steigen zusätzlich an. Ganz offensichtlich unterstellt Ovid an dieser Stelle keine kausale Abhängigkeit der beiden Vorgänge. Denn in diesem Fall hätte der Regen für ein Anschwellen der Pegel gesorgt. Stattdessen handelt es sich um mehr oder minder parallel geschaltete Szenen, die lediglich durch den Hinweis auf die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Jupiter und Neptun, dem meerblauen Bruder und Gott des Meeres, miteinander verklammert werden. Nachdem die Flüsse ihr Bett verlassen haben und über die Ufer getreten sind, reißen sie alles mit, was sich ihnen in den Weg stellt. Am Ende haben die Fluten alles unter sich begraben, so dass *mare et tellus nullum discrimen habebant* (291). Die Beschreibung der Flut selbst hat sich an diesem Punkt schnell erschöpft. Ovid leitet daher zum dritten Teil<sup>201</sup> seiner Passage über, der ganz im Zeichen einer äußerst ausführlichen und detailgenauen Beschreibung der Folgen für Menschen und Tiere steht.

Im Gegensatz zu Vergils wohldurchdachter Komposition der Szenenfolge ist die Verbindung der einzelnen Teile bei Ovid eher willkürlich-assoziativer als kausaler oder chronologischer Natur. In der direkten Konfrontation beider Dichter manifestieren sich zwei konträre Intentionen: Durch eine enge logische Verknüpfung von Sturmepisode und Haupthandlung gelingt es Vergil, sowohl den Bildgebrauch als auch die formale Gliederung seiner Episode in harmonischen Einklang mit einem stringenten Erzählfluss zu bringen. In deutlichem

---

<sup>198</sup> Vgl. ebd. 1,102–123.

<sup>199</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,262–273.

<sup>200</sup> Vgl. ebd. 1,274–292.

<sup>201</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,293–312. Bömer, Haupt und Ehwald ordnen die Verse 291–292 dem zweiten Teil im Sinne einer Zusammenfassung zu; Lee und Solodow fassen sie bereits als Beginn des dritten Teils auf und weisen ihnen somit eine vorausweisende Rolle zu. In der vorliegenden Arbeit wird der Einteilung Bömers, Haupts und Ehwalds entsprochen, da erst mit Beginn des Verses 293 eine Konkretisierung und plastische Ausmalung der Flutfolgen im Sinne einer statischen Momentaufnahme im Präsensstempus einsetzt.

Gegensatz hierzu grenzt Ovid die einzelnen Teile seiner Flutpassage weniger scharf voneinander ab, indem er die Übergänge bewusst verwischt, und setzt sie in kein direktes logisches Verhältnis zur übergeordneten Handlung. Ovids bisweilen starke Tendenz zu statischen Bildern geht einher mit einer Stagnierung der Handlung. Diese wiederum zeichnet sich bei Vergil durch ein hohes Maß an Aktivität aus.<sup>202</sup> Zudem sorgt die logische Verknüpfung der einzelnen Handlungselemente unter strenger Beachtung chronologischer und kausaler Zusammenhänge für eine kontinuierliche Progression im Geschehensverlauf, der durch das permanente Auslösen logischer Ereignisketten an Eigendynamik gewinnt. Folglich wird der Rezipient auf Grund des nahezu greifbaren Erzählfadens energisch durch die Handlung geführt, was ihm ein Abgleiten vom eigentlichen Geschehen unmöglich macht. Diese kraftvolle, nach vorn strebende Handlung kombiniert Vergil mit einer akribischen Struktur, die sich durch starke Schematisierung in Form einer symmetrischen Anordnung der einzelnen Elemente auszeichnet.<sup>203</sup> Die Abfolge einzelner Szenen innerhalb einer Passage orientiert sich dabei an einem festen Muster, wonach die Handlung nach Erreichen der Klimax stets fällt und in die nächste Szene übergeht. Der daraus resultierende gleichmäßige Rhythmus sorgt für einen kontinuierlichen, harmonisch dahingleitenden Geschehensablauf. Ein völlig anderes Bild im wahrsten Sinne des Wortes bietet sich dem Publikum der *Metamorphosen*. In einem ständig wechselnden Fokus, der als eines der Hauptmerkmale der ovidischen Erzählweise gilt, lässt Ovid das Auge des Erzählers frei beweglich über die Resultate der Flut gleiten.<sup>204</sup> Diese stehen vielmehr als selbstständige Bildvignetten gleichberechtigt nebeneinander, als dass sie konstitutive Elemente einer kausalen Ereigniskette sind. „Bei Ovid [...] ist nicht die Handlung das Entscheidende, sondern der bildhafte, theatralische Effekt, die Momentaufnahme, die zusätzlich und ohne notwendigen Grund zu den eigentlichen Vorgängen hinzutritt.“<sup>205</sup> Die formale Gliederung der Flutpassage ist demnach nicht harmonisch auf den jeweiligen szenischen Schwerpunkt abgestimmt. Anstatt die einzelnen narrativen Elemente logisch miteinander zu verknüpfen, tendiert Ovid zu einer stark deskriptiv gefärbten Erzählweise, die gern bei der Beschreibung statischer Momentaufnahmen<sup>206</sup> verweilt und den eigentlichen Geschehensablauf nebensächlich

<sup>202</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 1,102–107.

<sup>203</sup> Vgl. hierzu ausführlicher Solodow (1988), S. 122.

<sup>204</sup> Vgl. Ov. *met.* 1,293–312. Anderson (1997) merkt hierzu treffend an: „Ovid’s human-beings here are a variety of undistinguished demonstrative pronouns, without qualifying adjectives or adverbs, with verbs that merely imply the strange [...] topsy-turvy situation” (S. 179).

<sup>205</sup> Bernbeck (1967), S. 29.

<sup>206</sup> In diesem Kontext sei auf das höchst interessante Werk Fondermanns (2008) hingewiesen. Der Autor zeichnet darin anschaulich nach, mittels welcher Visualisierungsstrategien es Ovid gelingt, die vielfach gerühmte Anschaulichkeit der *Metamorphosen* zu erzeugen und sie somit zu einem „Höhepunkt lateinischsprachiger visualisierender Narration in augusteischer Zeit“ (S. 31) zu machen.

erscheinen lässt. Nicht selten missachtet Ovid dabei die Chronologie der Ereignisse, wodurch das Zeitgefühl beim Hörer zunehmend schwindet. Ob nun der Regen Jupiters und die Flutwellen Neptuns nacheinander oder zeitgleich über die Erde hereinbrechen, spielt demnach keine wesentliche Rolle. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass dem Dichter offenkundig weniger an einer linearen Entfaltung der Erzählung als vielmehr an der emotionalen Erregung und Anteilnahme seiner Hörer gelegen ist. Das traditionelle, linear geprägte Ordnungsschema gerät oftmals zu Gunsten affektiv-orientierter Verknüpfungsmethoden außer Acht. Die einzelnen Momentaufnahmen im letzten Teil der Passage gewähren lediglich blitzlichtartige Einblicke in das Schicksal der Menschen und Tiere, wobei weder eine chronologische Reihenfolge noch ein Vorwärtstreben der Handlung intendiert werden. Folglich ist Ovid weniger an einer naturgetreuen Darstellung historisch<sup>207</sup> gewachsener Entwicklungen im Sinne einer Ursache-Wirkung-Kette als vielmehr an einer assoziativen, zum Teil willkürlich anmutenden Reihung unterschiedlicher Bilder interessiert, welche die Handlung nicht vorantreibt, sondern diese bisweilen sogar ersetzt.

*b) Direktvergleich: Entzündung und Verwandlung der Schiffe des Aeneas bei Vergil und Ovid*  
Neben dem Thema *Naturgewalten* überschneiden sich die Werke Vergils und Ovids inhaltlich in einem weiteren Bereich: Beide Dichter erzählen davon, wie sich die in Brand gesetzten Schiffe des Aeneas schließlich in Meernymphen verwandeln.<sup>208</sup> Eine vergleichende Analyse beider Textpassagen soll die bisherigen Befunde zur typisch ovidischen Erzählweise untermauern und ergänzen.

Ähnlich wie in der Sturmepisode verliert Vergil die eigentliche Haupthandlung nicht aus den Augen, wobei er die einzelnen Szenen sanft ineinander übergleiten lässt und logisch miteinander verknüpft, um dem Hörer einen Eindruck von narrativer Kontinuität zu vermitteln: Zunächst schickt Juno Iris mit der Bitte zu Turnus, die Trojaner bei Abwesenheit des Aeneas anzugreifen. Turnus kommt der Bitte Junos nach, versammelt seine Truppen und zieht gegen das Lager der Trojaner, wobei er versucht, die Schiffe in Brand zu setzen. An diesem Punkt erscheint Cybele, die Mutter der Götter, aus deren Wald das Schiffsholz stammt. Während sie sich an ein Versprechen Jupiters erinnert, das er ihr Jahre zuvor gegeben hat, rettet sie die Schiffe des Aeneas durch Verwandlung in Meernymphen.

In Ovids Version verschmelzen die einzelnen Szenen zu einer einzigen: Als die Schiffe nach der Entzündung durch Turnus in Brand stehen, erscheint Cybele zu deren Rettung. Vergils

---

<sup>207</sup> Man beachte die enge Verwobenheit bzw. inhaltliche Überlagerung historischer und mythischer Stoffe in der Antike.

<sup>208</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 9,1–122 und Ov. *met.* 14,527–565.



Version ist demnach nicht nur länger sondern auch komplexer als die Fassung Ovids, da sie einen Rückblick enthält, der ein Gespräch zwischen Juppiter und Cybele nachzeichnet, während Aeneas seine Schiffsflotte baute.<sup>209</sup> Cybele bittet Juppiter darin um Verschonung der Schiffe, die dem Holz ihres Walds entstammen, woraufhin dieser feierlich zustimmt, die Schiffe in Nymphen zu verwandeln. Trotz des Schauplatzwechsels richtet Vergil den Fokus stets auf die Haupthandlung und sorgt zugleich für gleitende Übergänge. Zunächst steht Turnus im Mittelpunkt des Geschehens und treibt die Handlung stetig voran. Die Überleitung zu Cybele erfordert einen Wechsel des Fokus, wobei Vergil darauf bedacht ist, den kontinuierlich dahingleitenden Erzählfluss nicht zu unterbrechen.

Im Gegensatz zu Vergil entfaltet Ovid vor dem inneren Auge seiner Hörer plötzlich und unerwartet neue Szenen, ohne sich bei der Gestaltung ausgefeilter Übergänge große Mühe zu geben. Rasche, unvorhersehbare Fokuswechsel sorgen dabei für Überraschungsmomente, wobei die traditionell geschlossene Form des Epos „in einen sprunghaften Erzählablauf aufgelöst“ wird.<sup>210</sup> In der folgenden Passage schwenkt Ovid rasch von der allgemeinen Konfliktebene zum konkreten Angriff der Rutuler über: *multumque ab utraque cruoris / parte datur; fert, ecce, avidas in pinea Turnus / texta faces* (529–531). Der Ausruf *ecce* (530) markiert dabei den abrupten Beginn einer neuen Szene.<sup>211</sup> Innerhalb von drei Versen verlagert Ovid den Schwerpunkt vom Brandleger Turnus (530–531: *fert [...] avidas [...] / [...] faces*) und den Schiffen (530: *pinea*) auf das Feuer selbst (532: *flammae*).

Wenngleich beide Dichter das Feuer sehr anschaulich und bildreich beschreiben, wirkt Vergils Darstellung atmosphärisch aufgeladen und enthält insofern nur Andeutungen, als das Feuer selbst keine explizite Erwähnung findet: *diripuerunt focos: piceum fert fumida lumen / taeda et commixtam Volcanus ad astra favillam* (74–75). Der Hinweis *ad astra* (75) könnte im Sinne eines konstitutiven Handlungselements bereits auf die himmlische Sphäre anspielen, von der aus Cybele auf die Erde hinabgleitet. Ovids Feuerbeschreibung ist dagegen schlicht und unverblümt. Sie liefert konkrete Details<sup>212</sup> zum Feuer, wobei sie – ähnlich wie in der Flutepisode – die einzelnen Bildvignetten gleichberechtigt nebeneinander reiht, ohne eine Klimax erkennen zu lassen: *iamque picem ceras alimentaue cetera flammae / Mulciber urebat perque altum ad carbasa malum / ibat, et incurvae fumabant transtra carinae* (532–534). Vergil hätte vermutlich die am Mast hochzüngelnden Flammen effektiv am Ende der Szene als Höhepunkt im wahrsten und übertragenen Sinne des Wortes positioniert.

---

<sup>209</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 9,77–106.

<sup>210</sup> Bernbeck (1967), S. 43.

<sup>211</sup> Vgl. Myers (2009), S. 144.

<sup>212</sup> Vgl. ebd.

Durch Verwendung des Imperfekts gelingt es Ovid darüber hinaus, die Handlung bis zu jenem Moment in der Schweben zu halten, als Cybele plötzlich und unerwartet wie aus dem Nichts auftaucht.<sup>213</sup> Vergil hingegen bereitet das Erscheinen der Göttermutter sorgsam vor. Mittels einer Musenanrufung, in der auf die Grausamkeit des vorhergehenden Geschehens Bezug genommen wird, spannt der Dichter den Bogen zu Cybele. Mit dem Wort *incendia* (76) rekurriert er dabei auf die Entzündung der Schiffe. Zugleich wirft er die Frage auf, *[q]uis deus* (77) das Unheil von den Trojanern abwenden könnte. Es folgt das Gespräch zwischen Cybele und Juppiter in Form eines Rückblicks, woraufhin Vergil mittels einer sanften Überleitung zu den irdischen Geschehnissen zurückkehrt und zugleich die kausale Verknüpfung der einzelnen Szenen unterstreicht: *Ergo aderat promissa dies* (107). Bei Ovid erscheint Cybele genau im richtigen Moment, als das Feuer eine unmittelbare Bedrohung darstellt, ohne dass man ihr Auftreten aus dem zuvor Erzählten hätte erahnen können. Eine lose gedankliche Verknüpfung zum vorherigen Geschehen besteht lediglich in der knappen Erwähnung, dass Cybele *memor has pinus Idaeo vertice caesas* (535) war, wobei lediglich indirekt (535: *memor*) Bezug auf das einstige Versprechen Jupiters genommen wird. Ovids Gestaltung der Szenenübergänge orientiert sich nicht an logischen, dem Sinn der Haupthandlung entspringenden Gesichtspunkten, wie es typisch für die vergilische Erzählweise ist.

Im Unterschied zu Ovid spielt Vergil nur beiläufig auf das Gefolge der Cybele an, um den Erzählfluss nicht unnötig zu unterbrechen und die Handlung voranzutreiben. Zudem betont er die unheimlichen Zeichen, die den Auftritt der Göttin begleiten, und schafft somit eine Atmosphäre des Übernatürlichen: *ingens / [...] nimbus / Idaeique chori* (110–112).<sup>214</sup> Ovid malt die *chori* im Detail aus und entwirft ein lebendiges Bild von Cybele, das die Göttin „all too present, even earthly“<sup>215</sup> erscheinen lässt: *tinnitibus aëra pulsi / aeris et inflati conplevit murmure buxi / perque leves domitis invecta leonibus auras* (536–538).

Nicht zu vernachlässigen sind jene Passagen aus Vergils Originalversion, auf die Ovid in seiner Variante bewusst verzichtet, da sie seinen persönlichen Schwerpunkt verdeutlichen. Während bei Vergil jedes einzelne szenische Element essentielle Informationen für den weiteren Handlungsablauf enthält, verzichtet Ovid auf jene Szenen, in deren Mittelpunkt Turnus steht und die zur Entzündung der Schiffe führen. Dasselbe gilt für das Gespräch zwischen Juppiter und Cybele, das bei Vergil als wesentliches Handlungselement die Bedeutung der Götter für die weitere Entwicklung der Geschehnisse unterstreicht. Ovid ist weniger daran

---

<sup>213</sup> Vgl. ebd.

<sup>214</sup> Vgl. Myers (2009), S. 145.

<sup>215</sup> Solodow (1988), S. 131.

gelegen, die enge Verwobenheit der Ereignisse mit dem Schicksal herauszustellen. Stattdessen entsteht mit Blick auf die Entfaltung der Handlung ein Eindruck von Zufall und Willkür. Die hieraus resultierenden Lücken im logischen Geschehensablauf müssen aktiv vom Hörer ergänzt werden, was eine Unterbrechung der narrativen Vorwärtsbewegung bewirkt. Zudem korrespondiert die Auslassung bestimmter Szenen mit einem grundlegenden Unterschied zwischen den Erzählweisen beider Dichter. Vergils Stil zeichnet sich vor allem durch epische Fülle und Breite aus, wobei sich die Vollkommenheit sowohl in einzelnen Passagen als auch im großen Ganzen widerspiegelt. Gleichmäßiger Detailreichtum im Kleinen sorgt zugleich für Kohärenz im Gesamtwerk. „Virgil’s narrative tends to be detailed and, since detailed in all its parts, rather evenly paced. In these tendencies lies its amplitude.“<sup>216</sup> Ovid hingegen variiert oftmals das gleichmäßige Erzähltempo des traditionellen Epos, indem er an Stelle ganzer Szenen nur Details erwähnt oder ganze Episoden auf einzelne Szenen reduziert, wohingegen er sich an anderer Stelle gern in überbordendem Detailreichtum verliert.<sup>217</sup> Diese neuartige Gewichtung der einzelnen Teile in Bezug zum großen Ganzen paart Ovid mit „Sprunghaftigkeit der Gedankenführung“<sup>218</sup> und einer kühnen Übergangstechnik, wobei einzelne Erzählelemente bisweilen ohne sanfte Übergänge hart aufeinanderprallen und das „Gegenteil von epischer Kontinuität“<sup>219</sup> erzeugen.

### c) Direktvergleich: Junos Besuch in der Unterwelt

Am Beispiel der Ino-Erzählung aus dem vierten Buch der *Metamorphosen* sollen die bisherigen Erkenntnisse zur ovidischen Kompositionsweise einzelner Szenen innerhalb einer Geschichte, die der Vergleich zweier zentraler Passagen – Flut bzw. Sturm und Entzündung der Schiffe – bei Ovid und Vergil zu Tage gefördert hat, ergänzt und vertieft werden.

Rein äußerlich betrachtet weist die Ino-Passage typische Elemente einer epischen Erzählung auf. Zu Beginn hält die Göttin Juno einen Monolog,<sup>220</sup> der deutliche Parallelen zu jenen Monologen aufweist, die in der *Aeneis* den Irrfahrten des Protagonisten und den Kämpfen vorausgehen.<sup>221</sup> Vergils Furie Allecto<sup>222</sup> dürfte Ovid Pate bei der Gestaltung jener Szene gestanden haben, in der Juno ihre Opfer Athamas und Ino mit Wahnsinn schlagen lässt. Die hiermit verbundene Beschreibung der Unterwelt findet ihr Vorbild im sechsten Buch der

<sup>216</sup> Ebd., S. 135.

<sup>217</sup> Hierzu ausführlicher in Kapitel V.3.1.

<sup>218</sup> Bernbeck (1967), S. 75.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Vgl. *Ov. met.* 4,420–431.

<sup>221</sup> Vgl. *Verg. Aen.* 1,37–49 und 7,293–322. Bömers Ansicht, wonach Ovid mit den Worten Junos (4,422: *et secum*) auf den berühmten ersten Monolog Junos in Vergils *Aeneis* (1,37: *haec secum*) anspielt, soll hier entsprechen werden.

<sup>222</sup> Vgl. *Verg. Aen.* 7,323–329.

*Aeneis*. Ebenso stellt die der Apotheose vorausgehende Bittrede ein weiteres episches Handlungselement dar. Im Folgenden soll dezidiert nachgewiesen werden, inwiefern das epische Gewand letztlich nur als Hülle für die Entfaltung der ovidischen Besonderheiten dient, wobei ein besonderes Augenmerk erneut auf der Anordnung und Verknüpfung der einzelnen Szenen liegen wird.

Mit dem Erblicken Inos durch Juno, das in einen Monolog der Göttin mündet, beginnt die Erzählung. Anders als Vergil, der mittels szenischer Einleitungen<sup>223</sup> seine beiden Götter-Monologe fest im Handlungsgefüge verankert und diese zudem durch Adverbien wie *vix* bzw. *ecce* syntaktisch einbettet, vollzieht sich Ovids Überleitung zum Monolog der Göttin äußerst abrupt ohne jegliche szenische Vorbereitung, wenn es plötzlich heißt: *adspicit hanc* (420). Schlagartig wird der Hörer in einen neuen Kontext versetzt, ohne zunächst zu wissen, wer die handelnde Person des Satzes ist. Diese wird erst am Ende des zweiten Verses namentlich erwähnt. Es schließen sich äußerst komprimiert die Ursachen für den Zorn der Göttin an, wobei Ovid auf erläuternde Angaben zur aktuellen Situation verzichtet. Im Gegensatz zu Vergil, der die bestehenden Verhältnisse im Monolog Junos kurz umreißt und das Ganze in eine Klage der Göttin münden lässt,<sup>224</sup> geht Ovid unvermittelt zu drei mythologischen Beispielen über, die zur Rechtfertigung der göttlichen Rache dienen.<sup>225</sup>

Ebenso plötzlich, wie der Dichter Junos Monolog einsetzen lässt, beendet er ihn auch. Während sich Vergil typischer Schlussformeln<sup>226</sup> bedient und zugleich den Beginn der sich unmittelbar anschließenden Szene durch Ankündigung eines neuen Schauplatzes vorbereitet, gleicht das Ende des Monologs bei Ovid einem schroffen Abbruch. Vergil ist stets darauf bedacht, den logischen Gesamtzusammenhang der Handlung zu wahren, indem er den Übergang zwischen einleitendem Monolog und Ausführung des göttlichen Plans sanft und flüssig gestaltet. Ovid hingegen überrascht den Hörer mit dem abrupten Beginn einer neuen Szene, wenn es plötzlich und unerwartet heißt: *est via declivis* (432). Ohne explizit darauf hinzuweisen, dass der göttliche Monolog an jener Stelle abgeschlossen ist, vollzieht Ovid einen rasanten Schauplatzwechsel, den er durch Ankündigung eines steilen Wegs beinahe beiläufig einleitet. Was es mit diesem Weg auf sich hat und wie er mit den Absichten Junos in Einklang zu bringen ist, darüber bleibt der Hörer zunächst im Ungewissen. Lediglich die Tatsache, dass er von Schatten spendenden Taxusbäumen (432: *funesta nubila taxo*) gesäumt

---

<sup>223</sup> Vgl. ebd. 1,34–37 und 7,286–292: Im ersten Fall dient das Absegeln der Trojaner von Siziliens Küste als szenischer Ausgangspunkt; im zweiten Fall ist es die Rückkehr Junos von Argos.

<sup>224</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 1,37–39 und 7,293–304.

<sup>225</sup> Vgl. Ovid *met.* 4,422–425.

<sup>226</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 1,50 und 7,323.

wird und in die Unterwelt (433: *ducit ad infernas*) hinabführt, weckt leise Vorahnungen hinsichtlich der weiteren Geschehensentwicklung.

Bevor der Hörer endgültige Gewissheit erhält, fügt Ovid eine detaillierte, 15 Verse umfassende Beschreibung der Unterwelt ein (432–446), wodurch die Kontinuität des Handlungsverlaufs unterbrochen und der logische Gesamtzusammenhang empfindlich gestört wird. Völlig ungeachtet der epischen Forderung nach Übersichtlichkeit der Geschehensentwicklung lässt Ovid zwei Szenen aufeinanderfolgen, deren logischer Zusammenhang vorerst verschleiert bleibt. Diese „muntere Lebendigkeit der Gedankenführung“<sup>227</sup> hinterlässt beim Hörer eine Lücke im Verstehensprozess, die erst nachträglich oder mit fundiertem Vorwissen geschlossen werden kann. Antworten auf die Frage, in welchem Verhältnis der Tartarus zum bisherigen Geschehen steht, liefert erst die weitere Erzählung. Die hieraus resultierende Spannung und Verzögerung im Erzählablauf ist nicht wie im traditionellen Epos der dramatischen Färbung der Handlung mittels retardierender Momente geschuldet, sondern gründet in der sprunghaften und wendungsreichen Geschehensentwicklung. Umso bemerkenswerter ist die Tatsache, dass ausgerechnet jene Passage (432: *est via declivis*), die sich an Vorbildern der epischen Ortsbeschreibung<sup>228</sup> orientiert, letztendlich die Kontinuität des Erzählflusses unterbricht, was den Gestaltungsprinzipien des traditionellen Epos vollkommen zuwider läuft.

Als Vorbild für Ovids Unterweltbeschreibung dient jene berühmte Passage aus dem sechsten Buch der *Aeneis*.<sup>229</sup> Im Folgenden soll dezidiert untersucht werden, inwiefern Ovid aus dem vorhandenen Motiv-Repertoire schöpft und seiner Darstellung gleichzeitig ein individuelles Gepräge verleiht, wobei die Verknüpfungsmethoden der einzelnen szenischen Elemente im Fokus der Aufmerksamkeit stehen werden. Neben der Tatsache, dass der Hörer über 15 Verse hinweg im Unklaren darüber bleibt, was Juno unternehmen und wie es Ino ergehen wird, weist die eingeschobene Tartarus-Passage eine recht lockere formale Struktur auf. Von der anfangs erwähnten *via declivis* (432) gleitet der Blick über allgemeine Angaben zum Schauplatz (433–434: *muta silentia [...] / Styx nebulas exhalat iners*) zur Styx, wo sich die Schatten der Verstorbenen (434: *umbraeque recentes*) tummeln. Nahtlos schließt sich eine allgemeine Beschreibung des Todes (436: *pallor hiemsque*) an, bis schließlich wieder die Rede von den bereits erwähnten Schatten (436–437: *novique / [...] manes*) ist, die sich im dämmrigen Licht nicht zurechtfinden und zusätzlich durch die Existenz tausender Tore

---

<sup>227</sup> Bernbeck (1967), S. 41.

<sup>228</sup> Vgl. Anderson (1997), S. 460.

<sup>229</sup> Vgl. ebd., S. 461.

verwirrt werden. Diese regeln den Zulauf in den Tartarus, dessen maximale Kapazität trotz der hohen Frequenz an Schatten nie erreicht wird.

Insgesamt entsteht der Eindruck, als verbinde Ovid die einzelnen Detailinformationen nicht zu einem in sich logischen Gesamtkonstrukt, sondern reihe sie vielmehr assoziativ aneinander.<sup>230</sup> Hierzu trägt auch der gedankliche Zickzack-Kurs,<sup>231</sup> auf den die Vorstellungen des Hörers gezwungen werden, maßgeblich bei: Nach allgemeinen Bemerkungen zum Ort (433) verengt sich der Fokus, den Ovid im sich anschließenden Vers auf die Schar der Schatten (434) richtet. Doch anstatt die Konkretisierung voranzutreiben, zoomt der Dichter im nächsten Schritt zurück und kommt auf allgemeine Attribute des Todes (436: *pallor hiemsque*) zu sprechen, um sich schließlich wieder den neuen Manen (436–437) zuzuwenden. Die Gedankenabfolge wirkt weniger planmäßig und wohl durchdacht, sondern betont vielmehr die Neigung des Dichters zur Erzeugung „überraschender Gedankenverbindungen“<sup>232</sup>, die von Willkür und Zufall geprägt sind.

Nach dieser ausführlichen Darstellung der Unterwelt nimmt Ovid den eigentlichen Erzählfaden wieder auf und setzt den Hörer in Vers 447 endlich in Kenntnis darüber, in welchem Bezug der Tartarus zum Schicksal Inos steht: Juno steigt den steilen Weg, der bereits 15 Verse zuvor kurze Erwähnung findet, hinab, nachdem sie ihren himmlischen Thron verlassen hat (447: *caelesti sede relict*). Somit schließt sich die Lücke im Verstehensprozess des Hörers. Hinsichtlich der chronologischen Abfolge offenbart sich auch in dieser Passage Ovids Tendenz zu Sprunghaftigkeit. Während der Monolog Junos als Geschehen in der erzählten Zeit anzusiedeln ist, begibt sich der Dichter mit der Beschreibung der Unterwelt in eine zeitlose Sphäre, um anschließend wieder den chronologischen Faden aufzunehmen, wobei er mit dem Partizip *relict* (447) das Verlassen des himmlischen Sitzes, das zeitlich vor dem Hinabsteigen liegt, nachträglich einfügt.

Streng chronologisch hingegen gestaltet Vergil den szenischen Ablauf in den betreffenden Passagen: Nach einer knappen Zusammenfassung des Vorherigen wird mit Verben der Bewegungsrichtung (1,50: *venit*; 7,323: *petivit*) das Aufsuchen eines neuen Schauplatzes eingeleitet. Ergänzende Informationen zum neuen Ort und zu den dort agierenden Personen leiten schließlich zum weiteren Geschehensverlauf über. Die Kontinuität der Erzählung bleibt demnach gewahrt, wohingegen Ovid die gesamte Passage in Segmente zerlegt, deren logischer Zusammenhang oftmals nicht sofort zu erkennen ist, da sich manche Lücken im

---

<sup>230</sup> Während Vergil die Unterwelt aus der Perspektive seines Protagonisten Aeneas schildert, konzentriert sich Ovid bei seiner Beschreibung auf die neuangekommenen Schatten und erörtert die räumlichen Gegebenheiten, vgl. hierzu ebd.

<sup>231</sup> Vgl. Bernbeck (1967), S. 77.

<sup>232</sup> Ebd., S. 18.

Verstehensprozess erst nachträglich schließen. Ovid jedoch mangelnde Kompetenz bei der Komposition seiner Erzählung zu unterstellen käme einer groben Missachtung seiner wahren Intention gleich. So sind es doch gerade die kühne Sprunghaftigkeit und scheinbar beliebige Willkür bei der Anordnung einzelner Szenen, die sowohl für eine belebende Frische als auch eine spielerische Leichtigkeit sorgen und zugleich die geballte Konzentration und Aufmerksamkeit des Hörers bei der Konstruktion des Gedankengangs erfordern.

Der Besuch Junos in der Unterwelt markiert den nächsten Schritt im weiteren Handlungsverlauf: Sie ruft nach den Rachegöttinnen (451–452: *sorores Nocte vocat genitas*), die vor dem Tor des Kerkers sitzend (453: *carceris ante fores [...] sedebant*) ihr Schlangenhaar kämmen (454: *pectebant crinibus angues*) und sich beim Anblick der Göttin voller Ehrfurcht erheben (456: *surrexere*). Folgerichtig müsste sich nun der Vortrag des göttlichen Racheplans anschließen. Doch Ovid scheint kein besonderes Interesse zu hegen, die Erzählung an dieser entscheidenden Stelle kontinuierlich voranzutreiben und ihrem vorläufigen Höhepunkt zuzuführen. Erneut unterbricht der Dichter die eigentliche Handlung, um einen deskriptiven Teil zu integrieren, der sich einer detaillierten Darstellung des Tartarus-Inneren widmet. Vorerst muss Juno mit ihrem Rache-Anliegen zu Gunsten einer Abschweifung zu den Büßern der Unterwelt in den Hintergrund treten, bis Ovid schließlich wieder auf die Göttin zu sprechen kommt: *quos omnes [...] postquam [...] / vidit* (464–465). Offensichtlich hat Juno die ganze Zeit über die Büßer beobachtet, ohne die zuvor herbeigerufenen Furien über ihren Racheplan zu informieren.

Dies geschieht erst in den Versen 469–470, als der Faden der Haupthandlung wiederaufgenommen wird: *exponit causas odiique viaeque / quidque velit*. Bedenkt man, dass die Erzählung nun mit der Eröffnung des göttlichen Anliegens ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht hat, der zugleich Auslöser des weiteren Geschehens ist, dürfte es den Hörer sehr verwundern, dass Junos Vorhaben auf das Nötigste reduziert in indirekter Rede vorgetragen wird: *quod vellet, erat, ne regia Cadmi / staret, et in facinus traherent Athamanta furores* (470–471). Vergil hingegen bietet vergleichbare Passagen, in denen göttliche Pläne verkündet werden, in direkter Rede sowie in einem Umfang dar, welcher der inhaltlichen Bedeutsamkeit angemessen erscheint.<sup>233</sup> Ovid setzt bewusst andere Schwerpunkte, indem er einerseits Ereignisse von hoher inhaltlicher Relevanz stark komprimiert, andererseits Nebenaspekten besondere Aufmerksamkeit schenkt und dabei die harmonische Balance der einzelnen Elemente untereinander und in Bezug zum großen Ganzen aus dem Gleichgewicht bringt.

---

<sup>233</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 1,65–80 und 7,331–340.

Die Reaktion der Furie Tisiphone auf Junos Bitte führt Ovid in wörtlicher Rede aus, wodurch das Missverhältnis in der Gewichtung beider Redebeiträge unterstrichen wird.<sup>234</sup> Vergil verzichtet hingegen auf eine Antwort der Furie und lässt diese prompt aufbrechen.<sup>235</sup> Auf Geheiß der Göttin macht sich auch Ovids Tisiphone unverzüglich (481: *nec mora*) auf den Weg und treibt das weitere Geschehen voran. Doch bevor die Ausführung des Plans konkrete Gestalt annimmt, fügt der Dichter eine Passage ein, in der er sich ausführlich den Vorbereitungen der Furie widmet und die Handlung abermals stagnieren lässt. Diese greift zunächst zur Fackel (481–482: *sumit / [...] facem*) und legt dann ihren Mantel (483: *induitur pallam*) sowie einen Schlangengürtel (483: *tortoque incingitur angue*) an. Im Gegensatz zu Vergils Allecto schreitet Tisiphone in aller Ruhe aus dem Haus (484: *egrediturque domo*), wobei sie von vier allegorischen Figuren begleitet wird (484–485: *Luctus [...] / et Pavor et Terror [...] Insania*). Ohne Umschweife erreicht sie schließlich das Domizil ihrer Opfer Ino und Athamas. Begleitet von unheilvollen Zeichen betritt sie die Schwelle. Der grausame Höhepunkt ist in greifbare Nähe gerückt, doch zögert die Furie ihren Übergriff hinaus, indem sie sich ihren Opfern zunächst in den Weg stellt.

Ovid nutzt diese Stagnation der Handlung bewusst aus und verweilt über vier Verse hinweg beim äußeren Erscheinungsbild der Furie, deren Aussehen er detailliert nachzeichnet.<sup>236</sup> Diese bildhafte Ausgestaltung trägt Ovids Vorliebe für statische Momentaufnahmen Rechnung. Diese stehen oftmals in keinem relevanten Bezug zur übergeordneten Handlung, d. h. sie liefern keine notwendigen Zusatzinformationen, die zum Gesamtverständnis erhellend beitragen. Vielmehr erzeugt Ovid anschauliche Vorstellungen in erster Linie um ihrer selbst willen ungeachtet epischer Forderungen nach narrativer Kontinuität, Stringenz im Geschehensablauf und Beschränkung auf wesentliche Begebenheiten.<sup>237</sup>

Nach diesem bildreichen Exkurs widmet sich Ovid wieder dem Geschehen und lässt Tisiphone den göttlichen Racheplan ausführen. Mit Hilfe ihrer Schlangen haucht die Furie ihren Opfern Gift ein (498: *inspirantque graves animas*), das nicht die Glieder, sondern den Geist verwundet (499: *mens est, quae diros sentiat ictus*). Da dies offensichtlich noch nicht genügt, flößt sie ihnen zusätzlich flüssiges Gift ein (500: *attulerat secum liquidi [...] veneni*), das sie zuvor vermutlich im Tartarus zubereitet hat (505: *coxerat*). Vergewenigt man sich die ausführlichen Vorbereitungen der Furie, bevor sie die Unterwelt verlassen hat, so stellt sich die Frage, warum der Dichter nicht bereits zu jenem Zeitpunkt die Zubereitung des

---

<sup>234</sup> Vgl. Ov. *Met.* 4,476–478.

<sup>235</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 7,341–345.

<sup>236</sup> Vgl. Ov. *met.* 4,491–494.

<sup>237</sup> Dieser Hang zur bildhaften Darstellung und der damit verbundenen Ausgestaltung nebensächlicher Details wird in Kapitel V.3.1 im Fokus der Aufmerksamkeit stehen.



Gifttranks erwähnt hat, um eine wichtige Voraussetzung für das weitere Geschehen zu schaffen. Ovid scheint diesbezüglich unbekümmert und durchbricht die chronologische Abfolge der Ereignisse, indem er Versäumtes nachträglich in den Kontext der Handlung einfügt.

Nach den beiden Giftattacken schwenkt Tisiphone ihre mitgebrachte Fackel (508–509: *tum face iacata per eundem saepius orbem / consequitur motis velociter ignibus ignes*). Während diese bei Vergil eine tragende Rolle spielt,<sup>238</sup> scheint sie bei Ovid lediglich um ihrer selbst willen zur Verstärkung der bedrohlichen Atmosphäre eingesetzt zu werden, ohne dabei weiteren Schaden anzurichten, da Ino und Athamas bereits vergiftet worden sind. Abermals gerät die Handlung zu Gunsten einer bildreichen Darstellung, die zum vordergründigen Geschehen keine notwendige Ergänzung bildet, ins Stocken. Mit der Rückkehr Tisiphones in die Unterwelt und dem Ablegen ihres Schlangengürtels schließt Ovid die Szene ab, wobei die allegorischen Begleiter der Furie wie auch im übrigen Teil der Szene keine Erwähnung mehr finden. Dies kann als Indiz dafür gewertet, dass Ovid bisweilen wenig Wert auf die nahtlose Verbindung einzelner Szenenelemente zu einem kohärenten, vollständigen Gesamtbild legt.

Nachdem Ino und Athamas mit Wahnsinn geschlagen worden sind und Juno mit höhnischer Zufriedenheit das Resultat ihres Racheplans betrachtet (523–524: *Bacchi sub nomine Iuno / risit*), schließt sich die Beschreibung eines neuen Schauplatzes an. Die Rede ist von einem Fels (525: *imminet aequoribus scopulus*), auf den sich Ino mit ihrem Sohn Melicertes im Arm flüchtet (521: *fugit*) und von dem sie sich in ihrer wahnsinnigen Raserei hinabstürzen will. Bis zu diesem Punkt schreitet die Handlung folgerichtig voran. Doch eine zusätzliche Bemerkung Ovids, wonach der Fels an einer Stelle so stark unterhöhlt sei (525: *pars ima cavatur*), dass er die darunter befindlichen Wellen wie ein Dach vor Regen schütze (526: *tectas defendit imbribus undas*), erscheint deplaziert und unnötig, da sie keine essentielle Information liefert. Erneut begibt sich Ovid auf Abwege und lässt seinen Gedanken freien Lauf, wobei er sich weniger von logischen als vielmehr von assoziativen Gesichtspunkten leiten lässt, welche die Aufmerksamkeit des Hörers vom Pfad der Haupthandlung abdriften lassen.<sup>239</sup> Ebenso überflüssig erscheint die Anmerkung des Dichters *nullo tardata timore* (529), da sie implizit unterstellt, dass Ino trotz ihrer Raserei von rationaler Furcht vor dem Sprung in die Tiefe heimgesucht werden könnte. Ovid assoziiert demnach nachvollziehbare, menschliche Emotionen, die sich jedoch vor dem Hintergrund irrationalen Wahnsinns als irrelevant erweisen und keine Bedeutung für das weitere Geschehen haben.

---

<sup>238</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 7,456–462: Dort rammt Allecto dem Turnus die Fackel in die Brust und entfacht so wahnsinnigen Kampfeifer.

<sup>239</sup> Vgl. Anderson (1997), S. 470.

Nach Inos Sturz ins Meer scheint ihr Schicksal besiegelt. Doch plötzlich betritt eine neue Gottheit die Szene: Venus empfindet Mitleid für ihre Enkelin (531: *inmeritae neptis miserata labores*) und bittet daher Neptun um Erbarmen mit dieser (534: *sed tu miserere meorum*). Das unverhoffte Auftreten der Venus dürfte den einen oder anderen Hörer überraschen, da bislang von ihr in der Ino-Erzählung keine Rede war. Ovid ist sich dieser Tatsache bewusst und schlägt geschickt eine Brücke, indem er auf das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen Venus und Ino verweist (531: *neptis*), wobei der Hörer selbstständig die Lücke zwischen Enkelin und Großmutter – Harmonia – schließen muss.<sup>240</sup> Zwar ist es im Epos nicht unüblich, dass Götter sich um ihre sterblichen Angehörigen sorgen,<sup>241</sup> doch sind die Beweggründe nicht so trivial wie im Falle von Venus und Ino, wo lediglich großmütterliches Mitleid als Motiv genannt wird. Während Venus mit keinem Wort mehr erwähnt wird, kommt Neptun ihrer Bitte nach und verwandelt Ino und Melicertes schließlich in die Götter Leucothea und Palaemon.

Vor dem Hintergrund der Ino-Geschichte sollen rückblickend zentrale Charakteristika hinsichtlich Ovids Anordnung und Ausgestaltung einzelner Szenen innerhalb der Erzählung freigelegt und benannt werden. Nach einer knappen thematischen Einführung (416–419), die dem Hörer die Motive für Junos Zorn in Erinnerung ruft, beginnt die erste Szene mit dem göttlichen Monolog (420–431). An den Anfang der zweiten Szene stellt Ovid die ausführliche Beschreibung der Unterwelt (432–446), auf die das szenische Kernstück – Junos Bittgesuch bei Tisiphone – folgt, das mit der Rückkehr der Göttin in den Himmel endet (447–480). Die Vorbereitungen der Furie, das Heimsuchen ihrer Opfer sowie ihre Rückkehr in den Tartarus bilden den Rahmen der dritten Szene, in der Ino und Athamas mit Wahnsinn geschlagen werden (481–511). Die sich daraus ergebenden Folgen – Athamas' wahnsinnige Raserei sowie Inos Sturz ins Meer – bilden den Kern der vierten Szene (512–530). Die Schlusszene beginnt mit Venus' Bitte um Erbarmen und endet schließlich mit der Apotheose Inos und ihres Sohnes Melicertes (531–542).

Vergleicht man den Umfang der einzelnen Szenen, fallen starke Variationen in der Gewichtung auf. Das Herzstück der mythologischen Erzählung bildet laut Überlieferung jene Szene, in der die Vergiftung des Athamas und der Ino durch die Furie ihre volle Wirkung in Form wahnsinniger Raserei entfaltet. Setzt man ihren Umfang (19 Verse) ins Verhältnis zur Länge der beiden vorausgehenden Szenen (insgesamt 80 Verse), die unter dem Stichwort vorbereitender Maßnahmen, d. h. Junos Aufenthalt im Tartarus und Aktionen der Furie, subsumiert werden können, tritt ein deutliches Missverhältnis in der Gewichtung zu Tage. Die

---

<sup>240</sup> Vgl. ebd., S. 470–471.

<sup>241</sup> Man denke beispielsweise an die Beziehung zwischen Venus und Aeneas.

Schilderung der Auswirkungen des göttlichen Racheplans nimmt demnach nur ein Viertel des Raumes ein, den die zuvor getroffenen Vorkehrungen für sich beanspruchen. Zwar bilden Letztgenannte einen elementaren, unverzichtbaren Bestandteil der Handlung, da sie den Grundstein für zukünftiges Geschehen legen, doch steht ihre ausschweifende Länge in keinem angemessenen Verhältnis zum Umfang dessen, was gemeinhin als Kern der Erzählung gilt.<sup>242</sup> Die harmonische Balance der einzelnen Szenen untereinander sowie in Bezug zum großen Ganzen wird dabei empfindlich gestört, wobei Ovid neue Schwerpunkte bei der Anordnung und Proportionierung setzt und dadurch die Kompositionsprinzipien des traditionellen Epos in Frage stellt, bisweilen sogar komplett ignoriert. „Die Tektonik des Ganzen wird dadurch freilich aufgelöst“<sup>243</sup> und erfüllt nicht länger die Funktion eines Stabilität verleihenden Ordnungsschemas. „Über das [...] Gerüst der Handlung legt sich ein vielfältig schillerndes Gewebe spielerischer Überlegungen [...]“<sup>244</sup>

Diese Sorglosigkeit im Hinblick auf ein kohärentes, stimmiges Gesamtbild offenbaren auch die einzelnen Szenen der Ino-Erzählung, die in erster Linie als selbstständige Einheiten für sich allein stehen. Nebensächlich erscheint die Frage, ob sie für die Haupthandlung zuträgliche, unverzichtbare Informationen enthalten. Es sind oftmals die Wirkung des Augenblicks oder der Reiz einer statischen Momentaufnahme, in denen sich Ovids Vorliebe für bildhafte Vorstellungen manifestiert, während die Forderung nach logischen Verknüpfungen und sanften Überleitungen in den Hintergrund gedrängt wird. Die so entstehenden Lücken im Vorstellungsbereich des Hörers sowie die unerwarteten Wendungen und schleifenartigen Bewegungen im Geschehensfluss laufen der epischen Forderung nach Kontinuität und Kohärenz zuwider. Gern lässt sich der Dichter dabei vom freien Lauf seiner Assoziationen leiten, was häufig ein Abschweifen vom Pfad der Haupthandlung und einen regen Fokuswechsel zur Folge hat.

---

<sup>242</sup> Bei Vergil ist die Gewichtung der einzelnen Szenen ausgewogen und orientiert sich an der Bedeutsamkeit des Geschehens. Demnach beansprucht Junos Monolog sowie ihr Bittgesuch bei Allecto insgesamt 55 Verse (vgl. Verg. *Aen.* 7,286–340); das Aufsuchen des Opfers umfasst 13 Verse (341–353); die wahnsinnige Raserei der Amata wird in 52 Versen beschrieben (354–405).

<sup>243</sup> Bernbeck (1967), S. 24.

<sup>244</sup> Bernbeck (1967), S. 116.

### V.2.1.2 Anordnung und Verknüpfung aufeinander folgender Erzählungen

Diese bewusst erzeugten Windungen und Wendungen im Vorstellungsablauf der Hörer erscheinen zunächst als „entbehrliche Arabesken“<sup>245</sup>, die vom wesentlichen Kern der Handlung ablenken. Tatsächlich tragen sie einer wesentlichen Intention Ovids Rechnung: der Destabilisierung einer auf Einheitlichkeit und Kohärenz ausgerichteten Erzählung, deren einzelne Elemente logisch aufeinander aufbauen und die Handlung unbeirrbar Schritt für Schritt ihrem Ziel näher bringen. Von hoher Relevanz mit Blick auf den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist die Frage, wie Ovid – neben der Anordnung einzelner Szenen innerhalb einer Erzählung – die verschiedenen Geschichten seiner *Metamorphosen* in Bezug zueinander setzt bzw. wie er diese miteinander verknüpft. Otis fragt sich in diesem Kontext zu Recht: „[...] how could there be any unity in unity’s opposite, change?“ Eine intensive Untersuchung der Übergangs- und Verknüpfungstechniken im Gesamtwerk Ovids soll Antworten auf diese Frage liefern und zugleich verdeutlichen, dass es sich bei den *Metamorphosen* um alles andere als eine lose Aneinanderreihung zusammenhangloser Erzählungen handelt. Gleichwohl wird eine andersartige Auffassung von Kohärenz als im traditionellen Epos vorausgesetzt, wobei die Art der Verknüpfungen weniger logisch-kausaler als vielmehr assoziativer Natur ist.

Quintilian macht in seiner *institutio oratoria*<sup>246</sup> auf diese Schwierigkeit aufmerksam und entschuldigt die Vorgehensweise Ovids mit dem Zwang, *res diversissimas in speciem unius corporis* (77–78) erscheinen zu lassen. Gleichwohl betont er die Wichtigkeit sanfter Übergänge zwischen den einzelnen Teilen einer Rede und wirft Ovid vor, *lascivire in Metamorphosesin* (77). Die Ursache hierfür liege im Bestreben des Dichters, *ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut praestigiae plausum petat* (77). Altieri hebt dagegen die weitreichende Bedeutsamkeit der besonderen Verknüpfungstechnik Ovids positiv hervor:

There is no logic, no divine order or destiny which promises either a unified eternal story or a pattern for the recurrence of particular stories. Ovid’s solution to the problem of continuing his tale may be makeshift, but it’s the only one available in a world without God or other underlying patterns of meaning.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Ebd., S. 77.

<sup>246</sup> Quint. *inst.* 4,1,77–78.

<sup>247</sup> Altieri (1973), S. 34.

### a) Ovids *Aeneis*-Version

Noch tiefere Einblicke in die Besonderheiten der ovidischen Erzählweise fernab einer unidirektionalen Narrative im Stile des traditionellen Epos soll ein Vergleich der beiden *Aeneis*-Versionen unter formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten gewähren.<sup>248</sup> Während der Analysefokus bisher auf die Anordnung einzelner Szenen innerhalb ein und derselben Erzählung gerichtet wurde, soll im Folgenden die Komposition und Verknüpfung aufeinander folgender Erzählungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Zwei markante Merkmale der ovidischen *Aeneis*-Version stechen unmittelbar hervor: Zum einen ist Ovids Fassung mit 920 Versen deutlich kürzer als die seines Vorbildes, zum anderen verzichtet der Dichter auf die Zuweisung einer zentralen Position innerhalb der *Metamorphosen*.<sup>249</sup> Die folgende Analyse wird zeigen, dass Ovid die vergilische Vorlage in erster Linie als Rahmen benutzt, in den andere Erzählungen eingebettet werden, die ihrerseits in keinem direkten Verhältnis zum *Aeneis*-Stoff stehen. Demnach haben lediglich 157 Verse, also etwa ein Fünftel der Erzählungen, innerhalb der ovidischen *Aeneis* direkt mit dieser zu tun,<sup>250</sup> wohingegen die übrigen vier Fünftel auf andere inhaltliche Schwerpunkte setzen, die den *Aeneis*-Kern nur marginal streifen.<sup>251</sup>

Der Untergang Trojas dient Vergil als wesentlicher Ausgangspunkt der weiteren Handlung. Ovid hingegen reduziert dieses zentrale Ereignis auf zehn Verse<sup>252</sup> und lässt den Bezug zur Hauptfigur Aeneas kaum erkennen. Stattdessen benutzt er den knapp skizzierten Fall Trojas als Hintergrundfolie für einen umfangreichen Einschub eigener Erzählungen über Hekuba und ihre Kinder sowie über Memnon,<sup>253</sup> bis schließlich nach rund 200 Versen der Protagonist Aeneas zum ersten Mal Erwähnung findet. Entgegen der Erwartung des antiken Hörers isoliert Ovid den Fall Trojas von der übrigen Aeneas-Erzählung und fügt stattdessen andere Episoden ein, die im Grunde keinerlei inhaltliche Relevanz für die eigentliche Handlung besitzen, die ihrerseits stagniert.

---

<sup>248</sup> Da sich formale und inhaltliche Aspekte oftmals überschneiden und bisweilen gegenseitig verstärken oder ergänzen, soll im Rahmen der Analyse keine strikte Trennung vorgenommen werden.

<sup>249</sup> Vgl. *Ov. met.* 13,623–14,573.

<sup>250</sup> In unmittelbarem inhaltlichen Zusammenhang mit der *Aeneis* stehen der Aufbruch aus Troja (vgl. *Ov. met.* 13,623–642), die Überfahrt nach Sizilien (vgl. 13,705–729), die Weiterfahrt nach Italien (vgl. 14,75–90), der Besuch bei der Sibylle (vgl. 14,101–128), die Ankunft in Latium (14,441–461), die Entzündung und Verwandlung der Schiffe des Aeneas (14,527–565) und der Sieg des Aeneas (14,566–573).

<sup>251</sup> Keinen direkten Bezug zur *Aeneis* haben die Erzählungen über die Töchter des Anius (vgl. *Ov. met.* 13,643–674), über den Mischkrug mit Darstellung der Coronen (13,675–704), über Scylla, Galatea, Glaucus und Circe (13,730–14,74), über die Ceropen (14,91–100), über Achaemenides (14,154–222), über die Abenteuer des Odysseus (14,223–307), über Picus (14,308–415), über Canens (14,416–440), über die Gefährten des Diomedes (14,461–511) und über den wilden Ölbaum (14,512–526).

<sup>252</sup> Vgl. *Ov. met.* 13,408–417.

<sup>253</sup> Vgl. ebd. 13,422–622.

Auch im weiteren Verlauf integriert Ovid Erzählungen, die in keinem relevanten Bezug zur Haupthandlung stehen. Häufig verschachtelt er dabei mehrere Episoden ineinander, was als ein typisches Merkmal der Erzählweise Ovids gilt. Die hierdurch in ihrer kontinuierlichen Progression unterbrochene Handlung wird folglich entschleunigt und mit narrativen Bausteinen unterfüttert, die den gleichmäßig dahin gleitenden Erzählfluss hemmen und die Gedanken der Hörer auf neue Bahnen lenken.

Zur exemplarischen Veranschaulichung der komplexen Verschachtelung verschiedener Erzählungen eignet sich die über 300 Verse umfassende Scylla-Passage<sup>254</sup>, die ihrerseits die Aeneas-Handlung unterbricht und selbst wiederum von eingelagerten Erzählungen durchzogen ist. Im Verlaufe ihrer Irrfahrt machen Aeneas und seine Gefährten mit ihren Schiffen in der Nähe der Straße von Messina Halt, die einerseits von Charybdis andererseits von Scylla überwacht wird. Ovid nutzt die Gelegenheit und merkt an, dass Letztere nicht immer ein Ungeheuer, sondern einst ein Mädchen gewesen sei. Nachdem sie alle Freier abgelehnt habe, sei sie zu den Meernymphen geflohen. An dieser Stelle bettet der Dichter eine weitere Erzählung<sup>255</sup> in die Scylla-Episode ein: Eine der Meernymphen erzählt, während sie sich von Scylla das Haar kämmen lässt, wie sich der Zyklop einst in sie, Galatea, verliebte. Diese Passage leitet über zu den Erzählungen von Glaucus und Circe<sup>256</sup>, auf die wiederum Scyllas Verwandlung in ein Ungeheuer und später in einen Fels folgt.<sup>257</sup> Erst nach dieser langen Umschweife kehrt Ovid zur eigentlichen Haupthandlung, in deren Mittelpunkt Aeneas und seine Männer stehen, zurück.<sup>258</sup>

Ebenso dient der Besuch der Trojaner bei König Anius dem Dichter dazu, eine Geschichte über die Verwandlung dessen Töchter in Tauben einzuschalten, die wiederum keine Relevanz für die *Aeneis*-Handlung besitzt.<sup>259</sup> Auch andere Gestalten wie die Sibylle, Achaemenides und Macareus, die den Weg der Trojaner kreuzen, bieten Ovid Gelegenheit zur Einflechtung weiterer Binnenerzählungen.<sup>260</sup> Insbesondere die Unterbrechung durch die Erzählung des Macareus zeichnet sich durch ein hohes Maß an Komplexität aus. Neben den Abenteuern des Odysseus,<sup>261</sup> von denen Macareus selbst berichtet, verschachtelt Ovid weitere Geschichten von Picus, seinen Begleitern und seiner Frau Canens ineinander, die dem Macareus von einer

---

<sup>254</sup> Vgl. ebd. 13,730–14,74.

<sup>255</sup> Vgl. ebd. 13,740–897.

<sup>256</sup> Vgl. ebd. 13,898–14,58.

<sup>257</sup> Vgl. ebd. 14,59–74.

<sup>258</sup> Vgl. ebd. 14,75–90.

<sup>259</sup> Vgl. ebd. 13,643–674.

<sup>260</sup> Vgl. ebd. 14,129–153; 154–222; 223–440.

<sup>261</sup> Vgl. ebd. 14,223–307.

der Mägde Circes erzählt wurden.<sup>262</sup> Letztlich kehrt Ovid nach langer Umschweife wieder zu Aeneas und seinen Gefährten zurück.

Auffällig an der Erzählweise Ovids sind zum einen die immer wiederkehrenden Unterbrechungen der eigentlichen Haupthandlung. Zum anderen werden die eingeschobenen Erzählungen ihrerseits von weiteren Geschichten durchzogen, bis sich am Ende der Kreis schließt. Gleichwohl bleibt das regelmäßige Abweichen von der narrativen Hauptlinie nicht ohne Folgen. Demnach wird nicht nur die Bedeutsamkeit der Hauptgeschichte zu Gunsten thematisch irrelevanter Einschübe untergraben. Vielmehr herrscht eine gewisse Disharmonie zwischen der zum Rahmen degradierten Haupthandlung und den eingebetteten Erzählungen, da diese auf Grund ihrer bisweilen unangemessenen Länge, Komplexität und mangelnden thematischen Relevanz die natürliche Balance der einzelnen Teile in Bezug zum großen Ganzen empfindlich stören.<sup>263</sup> Die traditionelle hierarchische Ordnung von Haupt- und Nebenaspekten gerät zunehmend aus dem Gleichgewicht und lässt Ovids Tendenz zu einem ständig wechselnden Fokus erkennen, der für Inkonzinnität bezüglich der einheitlichen Gesamtwirkung sorgt.

#### b) Übergangs- und Verknüpfungstechniken im Gesamtwerk

Im Folgenden sollen weitere ausgewählte Textpassagen aus den *Metamorphosen* intensiv untersucht werden, um die Befunde aus dem Vergleich zwischen ovidischer und vergilischer *Aeneis*-Version zu untermauern. Ziel ist es, zu veranschaulichen, wie es Ovid trotz offenkundiger thematischer Heterogenität gelingt, dem Rezipienten Einheit inmitten von Vielfalt – *discors concordia* (1,433) – zu suggerieren.<sup>264</sup>

Zum Eindruck eines kohärenten, in sich geschlossenen Werks trägt in erster Linie das breite Spektrum vielfältiger Verknüpfungsmethoden zwischen den einzelnen Erzählungen bei. Nirgendwo in den *Metamorphosen* wird man auf einen banalen Satz wie „Wenden wir uns nun der nächsten Geschichte zu“ stoßen. Wenngleich aufeinander folgende Erzählungen

---

<sup>262</sup> Vgl. ebd. 14,308–440.

<sup>263</sup> Vergil achtet hingegen penibel darauf, dass eingeflochtene Erzählungen stets in einem logischen Bezug zur Gesamthandlung stehen und erhellend zum Verständnis beitragen, wobei sie dem Hauptgeschehen ausnahmslos untergeordnet sind. Vgl. hierzu Verg. *Aen.* 8,185–275: Als Aeneas Latium erreicht, erfährt er von König Euander, wie einst Herkules das Ungeheuer Cacus überwältigte. Binnen- und Rahmenerzählung werden logisch verknüpft, indem Aeneas genau in dem Moment ankommt, als jener Sieg des Herkules im Rahmen einer Zeremonie gefeiert wird. Dieser dient zugleich als Symbol für den Triumph der Zivilisation über die Barbarei, der sich mit der Gründung der römischen Nation wiederholen soll.

<sup>264</sup> Zwar mag es äußerst trivial erscheinen, doch kann nicht geleugnet werden, dass in erster Linie das Metamorphosesujet *per se* das Werk zu einer geschlossenen Einheit verschmelzen lässt. Gleichwohl streift die Verwandlungsthematik den eigentlichen Kern einer Erzählung bisweilen nur marginal. So fehlt sie beispielsweise in der zentralen Pentheus-Episode und kommt erst in der darin eingebetteten Erzählung des Acoetes zum Tragen, als er die Verwandlung der tyrrhenischen Schiffer in Delphine beschreibt; vgl. hierzu Ov. *met.* 3,670–686.

oftmals in keinem unmittelbaren inhaltlichen Bezug zueinander stehen, gelingt es dem Dichter auf raffinierte, bisweilen kühne oder künstlich anmutende Art, die Übergänge so zu gestalten, dass dem Hörer zumindest das Gefühl eines *perpetuum* [...] *carmen* (1,4) vermittelt wird. An anderen Stellen prallen einzelne Episoden mitunter so unsanft aufeinander, dass die Überleitungen abrupt und unvermittelt wirken. Das Ganze hat einen Bruch im Geschehensablauf zur Folge, der bewusst vom Dichter erzeugt wird.

Die Arten der Verknüpfung sind mannigfaltiger Natur. So können beispielsweise eine handelnde Figur, ein bestimmter Ort oder eine besondere Situation als Bindeglied zweier aufeinander folgender Erzählungen fungieren. Die Episodenreihe, an deren Beginn die Erzählung von Io<sup>265</sup> steht, soll im Folgenden kurz skizziert werden, da sie einen guten Einblick in die Verknüpfungstechniken Ovids bietet: Ios Sohn Epaphus sät bei seinem Spielkameraden Phaeton Zweifel bezüglich dessen Abstammung vom Sonnengott Sol: ‚*matri*‘ [...] ‚*omnia demens / credis et es tumidus genitoris imagine falsi*‘ (1,753–754). Dies veranlasst Phaeton dazu, seine Mutter zur Rede zu stellen: *si modo sum caelesti stirpe creatus, / ede notam tanti generis* (1,760–761). Im Handumdrehen ist die Verbindung von Io zu Phaeton hergestellt, ohne dass beide Episoden in einem relevanten inhaltlichen Verhältnis stehen. Phaetons Fahrt mit dem Sonnenwagen<sup>266</sup> seines Vaters wiederum leitet über zum Weltenbrand<sup>267</sup> und mündet schließlich in seinem eigenen Tod.<sup>268</sup> Daraufhin werden die Schwestern des Phaeton in ihrer Trauer über den Tod des Bruders in Bäume verwandelt,<sup>269</sup> während ihrem Cousin Cygnus aus demselben Grund die Metamorphose in einen Schwan widerfährt.<sup>270</sup> Der Göttervater Juppiter unternimmt nach dem Weltenbrand eine Erkundungstour (2,401–402: *At pater omnipotens* [...] / *circuit*), um sich einen Überblick (403: *explorat*) über den entstandenen Schaden zu verschaffen, wobei er zufällig die Nymphe Callisto entdeckt (409–410: *in virgine Nonacrina / haesit*), die sich wenig später als Protagonistin der darauffolgenden Erzählung entpuppt. Die hier skizzierte Sequenz könnte kontinuierlich ohne Unterbrechung fortgesetzt werden.

Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, einzelne Geschichten bestimmten Figuren innerhalb einer Episode in den Mund zu legen, was zu mehr oder minder komplexen Verschachtelungen führt, wie es in der *Aeneis*-Erzählung bereits aufgezeigt wurde. So beispielsweise, wenn

---

<sup>265</sup> Vgl. ebd. 1,713–750.

<sup>266</sup> Vgl. ebd. 2,150–213.

<sup>267</sup> Vgl. ebd. 2,214–303.

<sup>268</sup> Vgl. ebd. 2,319–328.

<sup>269</sup> Vgl. ebd. 2,340–366.

<sup>270</sup> Vgl. ebd. 2,367–380.



Vertumnus der Pomona von Iphis und Anaxarete<sup>271</sup> erzählt oder wenn Theseus und seine Männer beim Flussgott Achelous Halt machen und einen Abend mit dem Erzählen von diversen Geschichten<sup>272</sup> verbringen.

Eine weitere Möglichkeit zur äußeren Verknüpfung zusammenhangloser Erzählungen bietet sich durch die geschickte Freilegung thematischer Parallelen. So wird die Geschichte von Pygmalion,<sup>273</sup> die auf den ersten Blick nichts mit den Propoetiden<sup>274</sup> gemein zu haben scheint, dieser gleichwohl gegenübergestellt. Dem Hörer wird alsbald klar, auf welche inhaltliche Überlagerung der Dichter anspielt: Während der Bildhauer Pygmalion aus leblosem Stein eine lebendige Frau erschafft (10,248: *sculpsit ebur formamque dedit*; 250: *virginis est verae facies*; 289: *corpus erat*), werden die Propoetiden in Kieselsteine verwandelt (10,242: *in rigidum [...] silicem [...] versae*). Das eine ist demnach die Umkehrung des anderen. Eine ebenso clevere Verbindung zieht Ovid zwischen den Erzählungen von Daphne und Io im ersten Buch.<sup>275</sup> Beide Frauen erleiden das gleiche Schicksal, indem sie auf Grund ihrer Schönheit die unmittelbare Liebe eines Gottes – Apoll bzw. Juppiter – entzünden. Sowohl Io als auch Daphne fliehen und werden von ihren Liebhabern verfolgt, die beinahe unterhaltsam mit ihrem Status prahlen.<sup>276</sup> Beide Frauen erleben eine Metamorphose, die lediglich die Blässe ihres früheren Aussehens bewahrt.<sup>277</sup> Die Erzählung von Syrinx,<sup>278</sup> eingebettet in die Io-Episode, weist neben sprachlichen Parallelen<sup>279</sup> insofern thematische Überschneidungen zu Daphne und Io auf, als auch hier eine Sterbliche von einem Gott verfolgt wird und schließlich eine Verwandlung erfährt.

Eine originelle Verknüpfung zweier aufeinander folgender Erzählungen durch Betonung inhaltlicher Kontraste gelingt Ovid im achten Buch, als er zunächst die Geschichte vom alten Ehepaar Philemon und Baucis<sup>280</sup> erzählt, das als einziges trotz ärmlicher Verhältnisse dem Gott Juppiter und seinem Begleiter Merkur – wohlgermt beide in menschlicher Gestalt – seine Gastfreundschaft erweist. Zur Belohnung für ihre Großzügigkeit werden beide am Ende ihres Lebens in heilige Bäume verwandelt (8,720: *de gemino vicinos corpore truncos*). Die

---

<sup>271</sup> Vgl. ebd. 14,698–764.

<sup>272</sup> Der Besuch des Theseus beim Flussgott Achelous dient als Rahmenhandlung für die eingebetteten Erzählungen von den Echinaden und Perimele (vgl. Ov. *met.* 8,573–610), von Philemon und Baucis (8,611–724), von Erysichthon und seiner Tochter (8,725–884) und von Achelous und Hercules (9,4–88).

<sup>273</sup> Vgl. ebd. 10,243–297.

<sup>274</sup> Vgl. ebd. 10,238–242.

<sup>275</sup> Vgl. ebd. 1,452–567 und 568–688.

<sup>276</sup> Vgl. ebd. 1,512–524 und 1,595–596.

<sup>277</sup> Vgl. ebd. 1,552 und 1,743.

<sup>278</sup> Vgl. ebd. 1,689–712.

<sup>279</sup> Vgl. ebd. 1,487 und 695, 678 und 709, 588 und 698.

<sup>280</sup> Vgl. ebd. 8,611–724.

sich anschließende Erzählung von Erysichthon,<sup>281</sup> der es gewagt hat, einen Hain heiliger Bäume zu fällen (8,741–742: *ille etiam Cereale nemus violasse securi / dicitur et lucos ferro temerasse vetustos*) und dafür mit unersättlichem Hunger bestraft wird, kombiniert Themen wie Essen, Hunger und heilige Bäume, die in beiden Erzählungen eine zentrale Rolle spielen, auf seltsame Weise. Ovids Verarbeitung des Erysichthon-Stoffes, als deren Vorbild die Version des Kallimachos im Demeter-Hymnos gedient hat,<sup>282</sup> weist insofern deutliche Veränderungen auf, als er alles daran setzt, inhaltliche Kontraste zur vorherigen Erzählung von Philemon und Baucis zu erzeugen.<sup>283</sup> Während Erysichthon in der Variante des Kallimachos aus einem logisch nachvollziehbaren Grund – zur Errichtung eines Bankett-Saals – die heiligen Bäume fällt, handelt er bei Ovid ohne ersichtliches Motiv, was seine Tat im Gegensatz zum frommen Verhalten des alten Ehepaares als frevelhaft und pietätlos erscheinen lässt.<sup>284</sup> Der Zusammenprall zweier kontrastierender Welten könnte kaum härter ausfallen, wengleich die Verknüpfung beider Erzählungen hierdurch auf paradoxe Weise intensiviert wird.

Eine weitere thematische Brücke schlägt Ovid zwischen Buch 13 und 14 mit den Erzählungen von Polyphem und Galatea sowie Circe und Glaucus.<sup>285</sup> Beide haben gemein, dass sowohl Polyphem als auch Circe unglücklich verliebt sind und ihren jeweiligen Rivalen ausschalten: Polyphem tötet Acis, den Liebhaber der Galatea, Circe verwandelt ihre Konkurrentin Scylla in einen Felsen. Auf äußerst weitschweifige, aber zugleich geniale Weise leitet Ovid zur Daphne-Erzählung im ersten Buch über. Nach der Tötung des Python durch Apolls Hand heißt es, dass der Gott die pythischen Spiele ins Leben rief, um an das glorreiche Ereignis zu erinnern, und jeder Sieger mit einem Eichenkranz geehrt wurde, da *nondum laurus erat* (1,450).<sup>286</sup> Erst seit der Verwandlung Daphnes in einen Lorbeerbaum werden Sieger mit Lorbeerzweigen bekränzt: *tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum / vox canet et visent longas Capitolia pompas* (1,560–561).

Mittels eines Gegensatzes gelingt Ovid die Verbindung zwischen der Theseus- und Minos-Erzählung: Obwohl ganz Athen über die Rückkehr des Theseus jubelte, *nec tamen [...] / [...] Aegeus / gaudia percepit nato securo recepto* (7,453–455). Der Grund für die getrübe Freude

<sup>281</sup> Vgl. ebd. 8,725–884.

<sup>282</sup> Vgl. Anderson (1972), S. 401.

<sup>283</sup> Hierzu Anderson (1972): Nach der Zäsur in Vers 439 lenkt Ovid die Aufmerksamkeit unvermittelt auf Erysichthon, “introduced in sharpest contrast to Philemon and Baucis” (S. 439) als einer, *qui numina divum / sperneret* (8,739–740).

<sup>284</sup> Anderson (1972) merkt hierzu treffend an: „Achelous [...] proceeds to tell a story of *impietas* punished, which on point after point corresponds to what we have just read” (S. 400).

<sup>285</sup> Vgl. *Ov. met.* 13,740–897 und 14,1–74.

<sup>286</sup> Hierzu Anderson (1997): „Ovid, who likes to allude to a subsequent metamorphosis, prepares for the immediately following story” (S. 189).

des Vaters bildet zugleich die Überleitung zum neuen Protagonisten: *bella parat Minos* (8,456).<sup>287</sup> Ähnlich geschickt schlägt Ovid die Brücke in Buch 13 von Hekuba zu Memnon. Selbst jene Götter, die als unerbittliche Feinde Trojas galten, betrachteten Hekubas Leiden als unverdient: *illius fortuna deos quoque moverat omnes* (13,573) – mit einer Ausnahme: Die Göttin Aurora lassen die Ereignisse rund um Troja kalt: *cura deam propior luctusque domesticus angit / Memnonis amissi* (13,578–579).

Obwohl sie in keinem logischen oder inhaltlich relevanten Verhältnis zueinander stehen, gelingt es Ovid im zehnten Buch seines Werks auf fast schon zufällig anmutende Weise, einen raffinierten Übergang von der Erzählung des singenden Orpheus zu jener des Cyparissus zu konstruieren. Während Orpheus singt, gesellen sich die Bäume zu ihm, die in einer langen Aufzählung einzeln namentlich erwähnt werden, bis es schließlich heißt: *adfuit huic turbae [...] cupressus / nunc arbor, puer ante deo dilectus ab illo* (10.106–107). Auf unkonventionelle Weise leitet Ovid im Handumdrehen zu Cyparissus über, „by which he [Ovid] effects his transition to the main theme of the book.“<sup>288</sup> Zugleich beleuchtet dieses Beispiel Ovids Sinn für bewusst beiläufig anmutende Verknüpfungen, wobei er stets Sorge dafür trägt, dass der Erzählfaden nicht abzureißen scheint.

Ebenso ausgeklügelt und erfinderisch ist der Brückenschlag im sechsten Buch von Arachne zu Niobe. Erstere wird auf Grund ihrer Überheblichkeit (6,32: *temeraria*) gegenüber der Göttin Minerva von dieser in eine Spinne verwandelt (6,145: *antiquas exercet aranea telas*). Weiter heißt es, dass sich diese Geschichte zunächst in Lydien und später in der gesamten Welt ausbreitet, so dass schließlich auch Niobe, eine Freundin Arachnes aus Kindertagen, davon Wind bekommt, wemgleich sie jenseits des Meeres in Theben lebt. Offenbar misst sie der Geschichte keine Beachtung bei: *nec tamen admonita est poena popularis Arachnes* (6,150),<sup>289</sup> denn sie prahlt vor der Göttin Leto damit, dass sie mehr Kinder als diese besitze.<sup>290</sup> Als Strafe für ihre Hybris werden ihre Kinder getötet, woraufhin sie vor Trauer zu einem Fels erstarrt. Seine Geschicklichkeit stellt Ovid auch bei einer kunstvollen Überleitung von Achelous zu Nessus im neunten Buch unter Beweis, „using a contrast between Achelous and the new central character, Nessus.“<sup>291</sup> Den Flussgott kostete seine Liebe zu Deianira lediglich eines seiner Hörner, wohingegen Nessus mit seinem Leben bezahlt.<sup>292</sup>

---

<sup>287</sup> Der Grund für die getrübe Freude des Aegeus wird mittels eines Asyndetons in Vers 456 zusätzlich betont, vgl. Anderson (1972), S. 293.

<sup>288</sup> Ebd., S. 484.

<sup>289</sup> Hierzu Anderson (1972): „The thematic link between Arachne and Niobe is here defined in such a way as to suggest the dominant notes of this story, Niobe’s unyielding attitude and haughty words” (S. 172).

<sup>290</sup> Vgl. Ov. *met.* 6,191–200.

<sup>291</sup> Anderson (1972), S. 424.

<sup>292</sup> Vgl. Ov. *met.* 9,98–102.

Die folgenden Beispiele sollen jene komplexen Dimensionen ausleuchten, die manche Erzählungen annehmen, bis schließlich auf verschlungenen Pfaden ungeahnte Bindeglieder sukzessiver Geschichten entlarvt werden, mit deren Hilfe die narrative Progression aufrechterhalten wird. Nachdem Callistos Schicksal besiegelt worden ist, fliegt Juno davon:

*habili Saturnia curru / ingreditur liquidum pavonibus aethera pictis, / tam nuper pictis caeso pavonibus Argo, / quam tu nuper eras, cum candidus ante fuisses, / corve loquax, subito nigrantes versus in alas.*<sup>293</sup>

Die Erzählung vom Raben schließt sich unmittelbar an. Auf welcher raffinierten Weise Ovid der Brückenschlag gelingt, verdeutlicht die Rolle der Pfauen. Obwohl sie weder ein wesentlicher Bestandteil der einen noch der anderen Geschichte sind, erweisen sie sich für den Dichter als unverzichtbarer Pfeiler seines narrativen Konstrukts. Wie ein trickreicher Taschenspieler verlagert er die Aufmerksamkeit der Hörer auf die Pfauen, während er selbst damit beschäftigt ist, den Übergang zur Raben-Erzählung vorzubereiten.<sup>294</sup> Nicht weniger komplex ist eine Passage aus dem vierten Buch, in der Cadmus und Harmonia durch den Ruhm ihres Enkels Bacchus, der in Indien und Griechenland als Gott verehrt wird, über ihre Verwandlung in Schlangen hinweggetröstet werden.<sup>295</sup> Acrisius hingegen, der als einziges Familienmitglied in Griechenland geblieben ist, vertreibt Bacchus und leugnet, dass dieser der Sohn eines Gottes sei: *genusque / non putat esse deum* (609–610).<sup>296</sup> Doch anstatt hier die Erzählung von Bacchus anzuknüpfen, schwenkt Ovid unverhofft in eine völlig andere Richtung ab, wenn es plötzlich heißt: *neque enim Iovis esse putabat / Persea* (610–611). Es folgen jene Erzählungen rund um Perseus, während Bacchus aus dem Fokus der Aufmerksamkeit gerät.

Ein weiteres Beispiel aus dem neunten Buch soll den Einfallsreichtum und die Genialität Ovids hinsichtlich seiner kunstvollen Verwebung unterschiedlichster Stoffe unterstreichen. Nachdem Herkules vergöttlicht worden ist, beschreibt Ovid die Situation derer, die ihn überlebt haben. Seine Kinder werden immer noch von Herkules' Erzfeind Eurystheus verfolgt, während seine Mutter Alkmene ihre Klagen Herkules' Witwe Iole anvertraut.<sup>297</sup> Letztere ist bereits wieder verheiratet und schwanger. Nachdem die Grundsituation umrissen worden ist, schreitet die Erzählung in Dominostein-Manier voran. Als Steilvorlage für die

---

<sup>293</sup> Ebd. 2,531–535.

<sup>294</sup> Anderson (1997) weist den *pavonibus [...] pictis* (2,532) eine Schlüsselrolle zu, „because the recent change in the plumage of the peacocks offers a parallel to the destined change of the raven” (S. 297).

<sup>295</sup> Vgl. *Ov. met.* 4,604–606. Im Hinblick auf metrische Besonderheiten stellt Anderson (1972) fest, dass Ovid “with his flowing five dactyls, seems more interested in forcing a transition than achieving accuracy” (S. 479–480).

<sup>296</sup> Hierzu merkt Anderson (1972) treffend an: „Ovid begins a new thought and launches into unorthodox enjambement, then a transition to Perseus, Acrisius' grandson” (S. 480).

<sup>297</sup> Vgl. *Ov. met.* 9,273–278.

Erzählung von Herkules' Geburt<sup>298</sup> dient eine beiläufige Bemerkung Alkmenes gegenüber Iole, die ihrer ehemaligen Schwiegertochter eine reibungslosere Entbindung wünscht, als sie selbst mit Herkules erleben musste.<sup>299</sup> Das Ganze mündet in die Metamorphose der Dienerin Galanthis.<sup>300</sup> Iole entgegnet daraufhin einen Bericht über die Verwandlung ihrer Schwester Dryope in eine Lotusblume.<sup>301</sup> Beide Frauen brechen angesichts der gegenseitig erzählten Geschichten in Weinen aus. Erst durch die Ankunft des völlig verjüngten Iolaus, eines Neffen des Herkules, wird die Traurigkeit vertrieben.<sup>302</sup> Dieser löst seinerseits eine weitere Reihe an Erzählungen aus, so dass die Narrative kontinuierlich fortzuschreiten scheint.

Eine typisch ovidische Eigenart bei der Gestaltung von Übergängen veranschaulicht auch das nächste Beispiel. Alle Flussgötter Thessaliens versammeln sich im ersten Buch bei ihrem Kameraden Peneus, wobei sie unsicher sind, ob sie ihm zur Verwandlung seiner Tochter Daphne in einen Lorbeerbaum gratulieren oder Trost spenden sollen.<sup>303</sup> Daraufhin heißt es: *Inachus unus abest* (583).<sup>304</sup> Dieser bleibt der Versammlung fern, weil er den Verlust seiner eigenen Tochter Io zu beklagen hat, deren Geschichte sich nahtlos anschließt.<sup>305</sup> Indem der Dichter auf eine bestimmte Person – in diesem Fall Inachus – zu sprechen kommt, die in der Passage gar nicht zugegen ist, und Gründe für deren Abwesenheit anführt, gelingt ihm eine raffinierte Überleitung zur nächsten Geschichte. Derselben Taktik bedient sich Ovid im elften Buch, als Bacchus nach der Bestrafung der thrakischen Frauen, die Orpheus ermordet haben, den Schauplatz des Verbrechens verlässt und mit seinem gesamten Gefolge nach Lydien aufbricht: *at Silenus abest* (90). Altersschwach und vom Wein beseelt wurde er von phrygischen Bauern gefangen genommen und vor den König Midas geführt, von dem nun berichtet wird. Als Midas in dem Silen einen Anhänger des Mysterienkults erkennt, veranstaltet er zu dessen Ehren ein Fest und bringt ihn schließlich dem Bacchus zurück. Zur Belohnung gewährt der Gott des Weins dem König einen Wunsch. Dieser antwortet unbekümmert: *effice, quidquid / corpore contigero, fulvum vertatur in aurum*' (102–103). Die fatalen Auswirkungen des Wunsches werden nun detailliert beschrieben. Gleichermäßen verfährt Ovid im zwölften Buch, als König Priamus seinen Sohn Aesacus, der in einen Vogel verwandelt worden ist, für tot hält und daraufhin ein Begräbnis für diesen organisiert, an dem

---

<sup>298</sup> Vgl. ebd. 9,285–301.

<sup>299</sup> Hierzu Anderson (1972): „The abrupt switch to Alcmena's speech, effected by the two final monosyllables of 280 and the unorthodox enjambement, hurries us unceremoniously and perhaps comically into the new tale" (S. 437).

<sup>300</sup> Vgl. *Ov. met.* 9,316–323.

<sup>301</sup> Vgl. ebd. 9,326–393.

<sup>302</sup> Vgl. ebd. 9,394–399.

<sup>303</sup> Vgl. ebd. 1,577–582.

<sup>304</sup> Hierzu treffend Anderson (1997): „Thus, through the two fathers and Inachus' preoccupation with his own child instead of Peneus', Ovid moves us into curiosity over Io's fate" (S. 203).

<sup>305</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,588–688.

all seine Brüder teilnehmen – mit einer Ausnahme: *defuit officio Paridis praesentia tristi* (4). Dieser ist unterdessen mit der Entführung Helenas beschäftigt und *longum [...] bellum / attulit in patriam* (5–6), woraufhin sich die Erzählung von den Griechen in Aulis anschließt. Im folgenden Beispiel aus dem elften Buch konstruiert Ovid den Übergang durch Verweis auf ein Ereignis, das nicht Gegenstand der eigentlichen Erzählung ist. So heißt es über Peleus, der soeben Ehemann der Thetis und Vater des Achill geworden ist und daher für glücklich gehalten werden müsste: *Felix et nato, felix et coniuge Peleus / et cui, [...], / omnia contigerant* (266–268). Doch ein düsteres Vorkommnis aus der Vergangenheit trübt die Freude des Peleus (267: *si demas iugulati crimina Phoci*): Nachdem er seinen Halbbruder Phocus ermordet hatte, flüchtete er sich zu Ceyx, der wiederum als Rahmen der nachfolgenden Erzählungen dient.

### V.2.1.3 Verflechtung unterschiedlicher Gattungen

Die bisherigen Beispiele haben deutlich gemacht, wie Ovid inhaltlich zusammenhanglose Erzählungen auf originelle Weise miteinander verknüpft. Neben dieser thematischen Dimension offenbart Ovid einen Hang zu bisweilen kühnen Arrangements divergierender Elemente auf Gattungsebene. Wenngleich es sich bei den *Metamorphosen* rein formal betrachtet um ein Werk der epischen Großform handelt,<sup>306</sup> lässt sich Ovid nicht davon abhalten, Erzählungen unterschiedlicher Genres völlig frei und ungehemmt aneinanderzureihen oder miteinander zu kombinieren. Angesichts des begrenzten Umfangs der vorliegenden Arbeit kann an dieser Stelle nur auszugsweise skizziert werden, welches breites Variationsspektrum an literarischen Gattungen die *Metamorphosen* bereithalten. Neben typisch epischen Elementen wie Vergleichen<sup>307</sup>, Katalogen<sup>308</sup>, Ekphraseis<sup>309</sup> oder bekannten heroischen Szenen<sup>310</sup> weist das Werk mit seinen thematisch breit gefächerten Erzählungen Merkmale unterschiedlichster Gattungen auf. Frappierende Ähnlichkeiten zum

<sup>306</sup> Vgl. hierzu Kapitel IV.1.

<sup>307</sup> Apolls Verfolgung der Daphne gleicht der eines Jagdhunds: *ut canis [...] Gallicus* (1,533).

<sup>308</sup> Anderson (1997; 1972) führt als Beispiele den „grotesque ‚epic catalogue‘“ (S. 359) der Hunde des Actaeon (3,206–225) und den „heroic catalogue“ (S. 361) der Jäger der Calydonischen Eberjagd (8,301–323) an.

<sup>309</sup> Vgl. hierzu das Gewebe der Minerva und der Arachne (6,70–128). Anderson (1972) verweist in diesem Kontext auf weitere berühmte Ekphraseis wie den Schild des Achill (Hom. *Il.* 18,483 ff.), den Schild des Aeneas (Verg. *Aen.* 8,626 ff.) oder Catulls Porträt der Ariadne auf einem Wandteppich im Haus des Peleus (Catull. 64), vgl. S. 160.

<sup>310</sup> Vgl. hierzu die Beschreibung des Sturms (11,480–572) oder den Kampf der Lapithen mit den Centauren (12,219–535).

Tragiker Euripides<sup>311</sup> offenbart Ovid mit seiner Darstellung der Hekuba,<sup>312</sup> die sich bisweilen wörtlich – wohlgernekt in lateinischer Übersetzung der griechischen Vorlage – am attischen Dichter orientiert. Ebenso lassen sich Parallelen zur Tragödie des Euripides in der Konfrontation zwischen Bacchus und Pentheus sowie in der Entwicklung der Medea entdecken.<sup>313</sup> Zwar finden sich in den *Metamorphosen* keine typischen tragischen Elemente wie Chor- oder Dialogpassagen, doch existieren zahlreiche Beispiele für dramatische Monologe wie diejenigen der Scylla, der Althaea und der Myrrha.<sup>314</sup>

Auch leichtere Gattungen wie die römische Liebeselegie haben ihre Spuren im Werk Ovids hinterlassen. Nahezu die gesamte Erzählung von Iphis und Anaxarete<sup>315</sup> besteht aus einem Paraklausithyron, das als Standardsituation der Elegie gilt: Iphis übernimmt dabei die konventionelle Rolle des *exclusus amator*, der flehentlich bittend vor der verschlossenen Tür seiner Angebeteten hockt, die ihn hartherzig abweist.<sup>316</sup>

Starke Bezüge zur bukolischen Dichtung stellt Ovid in der Wehklage Polyphems her.<sup>317</sup> Indem er den einäugigen Riesen als liebeskranken Bauernburschen darstellt, orientiert sich Ovid am elften *Idyllion* des Theokrits und übernimmt zentrale Elemente wie den Liebesgesang des Polyphem,<sup>318</sup> wobei er in seiner Adaption zu starken Übertreibungen der griechischen Vorlage neigt. Darüber hinaus trägt Ovids Werk bisweilen epigrammatische Züge.<sup>319</sup> Die Liste an verschiedenen Gattungen könnte hier noch fortgesetzt werden, doch dürfte der bisherige Überblick genügen, um Ovids Hang zur bunten Mischung und originellen Kombination diverser Genres zu veranschaulichen.

Vor dem Hintergrund dieses freien Umgangs mit Literatur verwundert es kaum, dass Ovid beim Wechsel von einer Gattung in die andere nicht immer das Ende einer Geschichte abwartet, sondern den Wandel bisweilen innerhalb ein und derselben Erzählung vollzieht. „[T]he degree of ‚jumpiness‘ of the narrative is subjected to variation in the individual stories.“<sup>320</sup> So lässt sich die Entsendung und Reise Merkurs im ersten Buch eindeutig dem epischen Genre zuordnen.<sup>321</sup> Mit dem Wechsel seiner Kleidung erfolgt zugleich ein abrupter

---

<sup>311</sup> Vgl. Lafaye (1904), S. 141–159.

<sup>312</sup> Vgl. *Ov. met.* 13,399–575.

<sup>313</sup> Vgl. ebd. 3,511–733; 7,1–403.

<sup>314</sup> Vgl. ebd. 8,44–80; 8,478–511; 10,320–355.

<sup>315</sup> Vgl. ebd. 14,698–761.

<sup>316</sup> Vgl. Myers (2009), S. 182.

<sup>317</sup> Vgl. *Ov. met.* 13,789–869.

<sup>318</sup> Vgl. hierzu den Kommentar von Haupt und Ehwald (1915–1916), der zahlreiche Verweise auf Theokrit enthält.

<sup>319</sup> Vgl. hierzu *Ov. met.* 2,327–328 oder 9,794.

<sup>320</sup> Galinsky (1975), S. 12.

<sup>321</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,668–675. Anderson (1997) macht in diesem Kontext auf das epische Adjektiv *somniferam* (672) aufmerksam. Ferner handele es sich bei der Namensumschreibung *natumque vocat, quem lucida partu / Pleias enixa est* (669–670) um ein typisch episches Element, vgl. S. 214.

Übergang in die Sphäre der bukolischen Dichtung. Merkur verkleidet sich als Hirte, scharft einige Ziegen um sich und stattet sich mit einer Panflöte aus, um das Ungeheuer Argus zu täuschen und Jupiters Geliebte Io aus dessen Fängen zu befreien. Die gesamte Passage offenbart mit Blick auf Schauplatz, Charaktere, Situation und Adjektive bukolische Züge, die durch Anspielungen auf Vergils *Eklogen* zusätzlich unterstrichen werden.<sup>322</sup> Bemerkenswert ist, dass Ovid keinen Versuch unternimmt, den harschen Kontrast zwischen den Gattungen abzumildern. Im Gegenteil: Beide prallen ungebremst aufeinander und erzeugen einen bewusst herbeigeführten Missklang innerhalb der Merkur-Episode.

Einen ähnlichen Effekt übt die Konfrontation verschiedener Gattungen in der Erzählung von Apoll und Daphne aus. So weist das Verhalten des liebeskranken Apoll, während er seine angebetete Daphne verfolgt, Parallelen zum Typus des elegisch Liebenden auf, der dem Hörer aus den Werken der römischen Liebeselegiker Properz, Tibull und Ovid wohlvertraut ist. Obwohl er sein Liebesanliegen flehentlich vorbringt, wird er vom Mädchen seines Herzens verschmäht. Prägnante Adjektive wie in *me miserum!* (508) und *vacuo [...] pectore* (520), die in der Rede des Apoll auftauchen, gelten als Standardattribute zur Beschreibung des elegischen Liebhabers. Epische Züge hingegen weist jene Passage auf, in der Daphnes Verfolgung durch den Gott mit der Hetzjagd eines Hundes verglichen wird.<sup>323</sup> Die Kollision verschiedener Gattungen – hier die elegische Leichtigkeit des verliebten Gottes, dort die epische Ernsthaftigkeit im Kampf um Leben oder Tod – könnte kaum härter ausfallen und zugleich so treffend die Situationen beider Protagonisten aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten.

Hinzu kommt, dass jedes Genre gewisse Erwartungen an den Stimmungswert einer Erzählung auf Seiten des Rezipienten schürt. Demnach dürfte der gebildete Hörer andere Annahmen hinsichtlich inhaltlicher und formaler Aspekte bei schweren Gattungen wie Epos oder Tragödie hegen als bei leichteren Genres wie Elegie oder Hirtendichtung. Umso spannender erscheint die Vorstellung, dass man erst beim Lesen der einzelnen Verwandlungssagen Hinweise auf den entsprechenden Gattungstypus erhält, der genauso wie die Themen der einzelnen Geschichten nicht von Einheitlichkeit und Konstanz geprägt ist, sondern sich stetig verändert.

---

<sup>322</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,679 und *Verg. ecl.* 1,79 sowie *Ov. met.* 1,682–683 und *Verg. ecl.* 9,51–52. Anderson (1997) merkt zu *hac* (676) richtig an, dass „the traveller’s staff has now become a pastoral item“ (S. 214).

<sup>323</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,533–534.



Diese Vermengung unterschiedlicher Gattungen darf jedoch nicht als Erfindung Ovids gelten. Bereits im Hellenismus ist das Phänomen unter den Dichtern weit verbreitet.<sup>324</sup> Auch Kallimachos bereichert seine *Aitia* mit zahlreichen Epigrammen. Gleichwohl stehen die aitiologischen Geschichten im Sinne einer „collection of single brief poems“<sup>325</sup> in erster Linie für sich allein und suggerieren keine chronologische Einheit wie die *Metamorphosen* (1,3–4: *ab origine mundi / ad mea [...] tempora*). Die Eigenständigkeit einzelner Erzählungen im Werk des Kallimachos lässt den Gebrauch verschiedener Gattungen weniger außergewöhnlich und bemerkenswert erscheinen, zumal insbesondere in den letzten beiden Büchern der *Aitia* die individuellen Geschichten ohne jegliche Bemühung um Verknüpfung schlicht aneinandergereiht werden.<sup>326</sup> Zudem bleibt das Epos in der hellenistischen Dichtung zunächst vom Gattungs-Mix unberührt.

In Rom hingegen wagen sich die Dichter an die epische Großform heran. So weisen die *Annales* des Ennius Merkmale lyrischer Dichtung auf.<sup>327</sup> Selbst das Nationalepos der Römer, Vergils *Aeneis*, lässt andere Gattungseinflüsse erkennen. Tragisch gefärbte Züge trägt beispielsweise die Erzählung von Dido, die den Kern des vierten Buchs bildet, während mitten in die Feierlichkeiten der *Ara Maxima* ein Lobgesang an Herkules eingebettet ist.<sup>328</sup> Philosophisch geht es hingegen in Anchises' Darlegung des Seelenschicksals nach dem Tod zu.<sup>329</sup> Bisweilen bukolische Nuancen offenbart die Beschreibung von Euanders Rom.<sup>330</sup>

Ungeachtet dessen nimmt die Vielfalt an Gattungen in den *Metamorphosen* bis dato nicht gekannte Ausmaße an.<sup>331</sup> Zum einen sind die eingeflochtenen, nicht-epischen Passagen deutlich umfangreicher und somit markanter als in den oben genannten Beispielen. So füllen das Rededuell zwischen Ajax und Odysseus oder die Lehre des Pythagoras jeweils nahezu ein halbes Buch.<sup>332</sup> Zum anderen ist das Variationsspektrum unterschiedlicher Gattungen ungeahnt breit und gilt seither als unübertroffen.

---

<sup>324</sup> Hierzu Griffiths (1976), der in Theokrits *Hymnos ad Dioscures* nachweist, dass der Dichter in seiner Hirtendichtung unterschiedliche Gattungen wie Hymnos, Bukolik, Mimus, Epos und Lobgesang verarbeitet, vgl. S. 297–300.

<sup>325</sup> Otis (1970), S. 46.

<sup>326</sup> Vgl. hierzu Galinsky (1975), S. 14 und Solodow (1988), S. 24–25.

<sup>327</sup> Vgl. Sheets (1983), S. 22–32.

<sup>328</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 8,293–302.

<sup>329</sup> Vgl. ebd. 6,724–751.

<sup>330</sup> Vgl. ebd. 8,175–178 und 359–361.

<sup>331</sup> Zu den Auflösungsstendenzen literarischer Gattungen in der Entwicklung der Werke Ovids vgl. Jannacone (1953), S. 59–76.

<sup>332</sup> Vgl. *Ov. met.* 13,1–398 und 15,60–478.

#### V.2.1.4 Zusammenfassung

Ovids kühne Kombination und Verschmelzung unterschiedlicher Gattungselemente zeugt von einem hohen dichterischen Selbstbewusstsein, das den Dichter künstlich gezogene Grenzen zwischen literarischen Genres überschreiten und zugleich das hiermit verbundene Denken in Stereotypen überwinden lässt. Lanham beschreibt den Effekt der Vermengung unterschiedlicher Gattungen, die neben Ovid auch spätere Dichter wie Lucian, Rabelais und Sterne praktizieren, wie folgt:

They seem to war on stable orientations literary genres enshrine. They think narrative coherence a shame, not because it is unreal but because we impose it on the world without acknowledgement. They seek to make us self-conscious about the imposition, about literary form at all points.<sup>333</sup>

Demnach wird der epischen Forderung nach einer kontinuierlich dahin gleitenden, auf ein Ziel ausgerichteten Erzählweise durch kunstvolle Überleitungen und kühne Arrangements heterogener Elemente widersprochen. Laut Altieri ist Ovids besondere Kompositionsweise sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene im Metamorphose-Sujet selbst verwurzelt: „[T]he theme of flux, like the multiplicity of stories, by its very nature asserts both the absence of all informing structures or principles of form and the equality of all present moments.“<sup>334</sup> Aus diesem Blickwinkel betrachtet fungiert die Metamorphose nicht nur als thematischer Schwerpunkt, sondern erfährt über die rein inhaltliche Ebene hinausgehend eine grundlegende Bedeutungserweiterung: „Metamorphosis [...] is the underlying principle also for the form of the *Metamorphoses*.“<sup>335</sup>

Doch offenbart sich gerade hier eine völlig neue, von der Konvention abweichende Weltsicht, die sich nicht an einer einzigen festgelegten Ordnung orientiert, sondern eine multidimensionale Perspektive auf Geschehnisse und deren Abhängigkeiten eröffnet. Zu Grunde liegt die allgemeine Beobachtung, dass Dinge zu unbeständig und ungewiss sind, als dass man sie jemals schematisch zu fassen bekäme, um sie einer einzigen Weltsicht unterzuordnen. Die Forderung Vitruvs nach klarer Bestimmbarkeit (*certus*) und Begrenzung (*finitus*) eines Elements wird somit vor dem Hintergrund assoziativer Verknüpfungen, phantastisch-willkürlicher Kompositionen und mannigfaltiger Überlagerungen von Vorstellungsbereichen ihrer Gültigkeit beraubt. „It’s a diversity that defies any categorization into genres.“<sup>336</sup>

---

<sup>333</sup> Lanham (1976), S. 16–17.

<sup>334</sup> Altieri (1973), S. 33.

<sup>335</sup> Galinsky (1975), S. 13.

<sup>336</sup> Ebd., S. 41.

Gleichwohl handelt es sich bei den *Metamorphosen* weder um pures Chaos noch um eine dem Zufall überlassene Anordnung zusammenhangloser Geschichten. Vielmehr gelingt dem Dichter mit seinem Werk ein kunstvoller Spagat „between [...] thematic discontinuity, both within individual stories and from one story to the next, and some suggestive over-all unity, which is reinforced by the *narrative* continuity [...]“<sup>337</sup> Jede Erzählung ergibt sich demnach in irgendeiner Weise aus der vorherigen, wobei der dichterischen Kreativität keine Grenze gesetzt zu sein scheint.

Man kann Ovid durchaus vorwerfen, dass seine Verknüpfungen bisweilen konstruiert, weit hergeholt oder gar oberflächlich sind. Denn nicht selten entpuppen sie sich als geschickte Ablenkungsmanöver, die über die mangelnde inhaltliche Ähnlichkeit aufeinander folgender Erzählungen hinwegtäuschen sollen. Hierin besteht zugleich ein wesentlicher Unterschied zu Vergils *Aeneis*, wo die einzelnen Elemente einer Erzählung logisch aufeinander aufbauen und stets in einem relevanten thematischen Bezug zur Gesamthandlung stehen. Völlig konträre Intentionen hegt Ovid: „The limitation of myth to its narrative, entertaining, and psychological qualities is accompanied and compensated for by the polytonality of the poem [...]“<sup>338</sup> Ovids Verknüpfungen sind demnach weniger inhaltlich gehaltvoller als vielmehr dekorativer Natur und legen selten tiefgründige Schlussfolgerungen oder moralische Bewertungen frei. Gleichwohl zeugen sie von der brillanten Scharfsinnigkeit, phantastischen Kreativität und kühnen Verwegenheit des Dichters, der sich über jegliche kompositorische Konventionen hinwegsetzt, indem er nach persönlichem Gusto Erzählungen aneinanderreicht, miteinander kombiniert oder ineinander verschachtelt. Die formale Grundstruktur der *Metamorphosen* ist demnach in einem permanenten Bewegungsfluss und widersetzt sich auf Grund ihrer Veränderlichkeit und Flexibilität detaillierten Systematisierungsversuchen. Ovids Werk „becomes a poem that reflects metamorphosis rather than is about metamorphoses.“<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> Ebd., S. 13.

<sup>338</sup> Ebd., S. 69.

<sup>339</sup> Ebd., S. 14.

## V.2.2 Spätphase des Zweiten Stils

Diese Flexibilität und Flüssigkeit der Form liegt auch der kühnen Kompositionsweise bekannter architektonischer Motive in der Spätphase zu Grunde. Gestaltungstechnische Parallelen zu den *Metamorphosen* werden sich in der teils assoziativ-organischen<sup>340</sup>, teils rein additiven Verknüpfung verschiedenster, in der Realität nicht zusammengehöriger Elemente offenbaren. Erst die kreative Schöpfernatur des Künstlers lässt diese zu einer neuen Einheit verschmelzen, wobei sich die Übergänge oft gleitend, bisweilen auch abrupt gestalten. Der Forderung Vitruvs nach klarer Abgrenzbarkeit und Bestimmbarkeit einzelner Körper wird demnach nicht mehr entsprochen.

Als Ausgangspunkt der nachfolgenden Analyse möge eines der prominentesten Beispiele der Wandmalerei dienen: die Fresken im Haus der Livia in Rom. Während die Säulen auf der Längswand im Tablinum (Abb. 8) das grobe Raster der Wanddekoration verankern und somit die Existenz einer stabilisierenden Ordnung<sup>341</sup> suggerieren, findet innerhalb dieses Rahmens ein freies Spiel der künstlerischen Vorstellungskraft statt. „Its composition is striking for its unity amid diversity, for its lack of consistent perspective, and for its playful, associative combinations of quite different elements.“<sup>342</sup> Eine exemplarische Analyse soll markante Charakteristika des späten Zweiten Stils beleuchten und zugleich die gestaltungstechnischen Parallelen zu Ovids *Metamorphosen* freilegen.

Im Gegensatz zu den beiden vorderen Säulen im Zentrum der Wanddekoration, die auf massiv wirkenden Piedestalen ruhen und der gesamten Konstruktion Stabilität verleihen, werden die zwei äußeren Säulen in der hinteren Raumebene von blütenkelchartigen Ständern getragen. Diese dienen als Substitut der Piedestale und übernehmen ganz offensichtlich deren Funktion, indem sie die Sockelplatte mit den darauf lastenden Stützelementen von unten stabilisieren. Wenngleich sie auf Grund ihrer in der Mitte stark verjüngten, extrem schlanken Silhouette der ursprünglichen Piedestalform widersprechen, antizipiert der Betrachter an

---

<sup>340</sup> Nach Grüners Definition (2004) beschreibt die „assoziative Verknüpfung“ (S. 233) die Kombination nicht zusammengehöriger Elemente aus der Pflanzenwelt und Architektur, wie z. B. Rohrstängel und Architrav, wobei der Betrachter mit dem Rohrstängel die ursprünglich tragende Funktion der massiven Steinsäule assoziiert. Die „organische Verknüpfung“ (S. 233) hingegen bezieht sich auf die nahtlose Verschmelzung unterschiedlicher Körper oder Pflanzenteile, wie z. B. Sphinx und Blütenranke. Die in der vorliegenden Analyse bewusst gewählte Formulierung *assoziativ-organische* Verknüpfung soll deutlich machen, dass Grüners trennscharfe Terminologie nicht immer konsequent aufrechterhalten werden kann. Demnach liegt sowohl eine assoziative als auch organische Verknüpfung vor, wenn beispielsweise an Stelle einer Säule ein Rohrstängel aus einem Blütenkelch an der Basis hervorsprießt: *Assoziativ* ist diese Verbindung insofern, als Blütenkelch und Rohrstängel in der Realität nicht zusammengehören, hier jedoch auf Grund ihrer funktionalen Rolle im Wandsystem (Basis und Säule) in einen gedanklich logischen Zusammenhang gebracht werden. Zugleich besteht eine *organische* Verknüpfung, da beide Elemente den Anschein erwecken, miteinander verwachsen zu sein.

<sup>341</sup> Dieser rahmenden Ordnung entspricht auf dichterischer Ebene die äußere Form des Epos der *Metamorphosen*.

<sup>342</sup> Galinsky (1975), S. 83.

Hand ihrer Position im Gesamtkonstrukt intuitiv die ihnen übertragene Aufgabe. Starke Assoziationen zu organischen Körpern erwecken darüber hinaus die Basen der beiden hinteren Säulen, die ihrer Form nach Pflanzenknollen nachempfunden sind. Auch die organische Beschaffenheit des Säulenschafts, der durch Blattkränze in mehrere Segmente unterteilt wird, erinnert weniger an eine massive Steinsäule als vielmehr an einen Rohrstängel.

Ähnliches gilt für den Giebel der Mittelädikula. Seiner angedeuteten Simaform nach zu urteilen ist er unmissverständlich als solcher zu erkennen. Gleichwohl zeichnen sich grundlegende Veränderungen im Vergleich zum hohen Architekturstil ab. So verleihen die Künstler ihrer Vorliebe für vegetabile Giebelvariationen Ausdruck, indem sie die einst massiven Schräggeisa durch wulstige Krautstängel ersetzen. Dort, wo das geschulte Auge des Betrachters seitliche Akrotere erwarten würde, gehen die äußeren Enden der Krautstängel eine nahtlose Verbindung mit geflügelten Sphingen ein, deren Hinterteil organisch mit der Pflanzenranke verwachsen zu sein scheint.

Ambivalent ist die Funktion der rückwärtigen Wand. So begrenzt sie einerseits den perspektivisch erweiterten Innenraum des Betrachters. Andererseits erweckt sie den Eindruck, Bestandteil eines selbstständigen Gebäudes zu sein, da sie nicht bis zur malerischen Erweiterung der realen Zimmerdecke heranreicht, sondern den Blick auf den Himmel freigibt. Zugleich fehlen dem durch die Wand angedeuteten Scheingebäude elementare Bestandteile wie Dach und Seitenwände. Folglich ist das Konstrukt seiner Form und Funktion nach weder klar definierbar, noch lässt es sich eindeutig in den dekorativen Gesamtkomplex einordnen.

Gleiches gilt für die architektonischen Strukturen in den seitlichen und oberen Prospekten, die in keinem logischen Zusammenhang zueinander stehen. Demnach kann die Stadtansicht im linken Durchblick nicht als schlüssiger Unterbau des darüber befindlichen Pavillons verstanden werden, da er in einem anderen Maßstab als die Häuser der Stadt dargestellt ist. Darüber hinaus suggeriert er die Existenz einer ländlichen Umgebung, die sich mit dem urbanen Gesicht in keinen harmonischen Einklang bringen lässt. Vielmehr scheinen die beiden Welten – Stadt versus Land – schroff aufeinander zu prallen. Hingegen weckt die idyllisch anmutende Landschaft in den oberen Prospekten durchaus Assoziationen zur ländlichen Szenerie im Mittelprospekt, mit welcher sie auf motivischer Ebene harmoniert, wengleich ein perspektivischer Zusammenhang auch hier nicht erkennbar ist.

Die bereits im Kontext epischer Kompositionsprinzipien<sup>343</sup> erläuterten Forderungen nach Einheit der Form und Übersichtlichkeit der Darstellung werden demnach auch im Bereich der

---

<sup>343</sup> Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III.1.

Wandmalerei bewusst ignoriert. Stattdessen werden die einzelnen Elemente der Wanddekoration auf phantastische Weise miteinander verknüpft, wobei sich die malerische Architekturkonstruktion zunehmend von rationalen Bauprinzipien distanziert. „The various components of the whole are brought into free play with one another by the artist’s logic of imagination.”<sup>344</sup> Auf ähnlich kühne Weise wie Ovid beschreiten auch die Künstler im Bereich der Wandmalerei neue gestalterische Wege zur Erzeugung eines kohärenten Gesamteindrucks. So wie die *Metamorphosen* nicht als lockere Verkettung zusammenhangloser Erzählungen aufgefasst werden dürfen, verschmelzen auch die architektonischen Motive auf neuartige Weise zu einer Einheit, die sich weniger durch logische als vielmehr assoziativ-organische Mittel der Verknüpfung auszeichnet. Die Verwandlung architektonischer Elemente ins Pflanzlich-Organische spielt in diesem Kontext eine maßgebliche Rolle, da erst sie die Künstler zu bisweilen phantastischen Kombinationen inspiriert. Die folgende Auswahl repräsentativer Dekorationskomplexe aus dem zeitgenössischen Denkmalbestand soll diesen tiefgreifenden stilistischen Wandel der Spätphase systematisch veranschaulichen.

### V.2.2.1 Säule

Wenngleich die Säulen im Tablinum des Livia-Hauses von tiefgreifenden Veränderungsprozessen unberührt bleiben, lässt sich der ausgeprägte Hang zur Verwandlung einst real nachempfunderer Architekturglieder in pflanzenartige Gebilde generell im Bereich der Stützelemente der Wandkonstruktionen besonders deutlich nachweisen. Demnach wird die Säule, das wohl markanteste Charakteristikum der prächtigen Architekturillusionen des hohen Zweiten Stils, zum begehrten Objekt diverser Veränderungen und Verfremdungen. Zwar gilt die Pflanzensäule seit der Klassik als bekanntes und häufig verwendetes Motiv,<sup>345</sup> doch bildet sie im späten Zweiten Stil lediglich die Grundlage für ein kreatives Spiel mit Formen, Farben und Materialien, dessen motivisches Variationsspektrum von den Künstlern der damaligen Zeit nahezu ausgeschöpft wird.<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> Galinsky (1975), S. 84.

<sup>345</sup> Ergänzend hierzu Vitruvs rationale Erklärung für das organisch geprägte Akanthusmotiv des korinthischen Säulenkapitells, vgl. Yerkes (2000), S. 239.

<sup>346</sup> Ehrhardts Ansicht, wonach die Identifizierung der *calami striati* mit den Pflanzensäulen des Hauses der Livia und der Farnesina abzulehnen ist, soll hier widersprochen werden. Mögen sie vom Durchmesser her nicht die Bezeichnung *calamus* verdienen, so geht es Vitruv doch in erster Linie um die fragil-organische Beschaffenheit dieser gemalten Architekturelemente, die auf den Betrachter den Eindruck statischer Unmöglichkeit bezüglich

An Stelle massiver Säulen begegnen dem Betrachter auf den schwarz grundierten Wänden im Triclinium der Farnesina<sup>347</sup> (Abb. 9) pflanzliche Rohrhalme, die aus knospenartigen Blütenkelchen an der Basis entspringen. Diese sprießen mehrere Male um den Säulenschaft herum und erblühen zu einer ganzen Serie an Blütenkelchen nahe dem Kapitell. Auf Grund ihrer rohrstängelartigen Beschaffenheit sind diese Säulen, wie es sich bei echten Pflanzenstängeln in der Natur beobachten lässt, gelenkartig segmentiert. Aus jedem knotenartigen Gelenk am Schaft entwächst ein neues Stängelsegment, das aus Blattkränzen oder Blütenkelchen entspringt. Im Gegensatz zu den Pflanzensäulen des hohen Architekturstils weisen die der Farnesina einen deutlich höheren Grad an Vegetabilität auf.<sup>348</sup> Dem phantastischen Assoziationsreichtum ihres Schöpfers verdanken die Rohrstängel ihre ungewöhnliche Funktion im Wandsystem. Auf raffinierte Weise gehen hier zwei grundlegend verschiedene Elemente aus den Bereichen der Baukunst und der Pflanzenwelt eine kühne Verbindung ein, die in der realen Architektur nicht vorstellbar ist. Dass ein Architrav auf einem Rohrstängel lastet, ist das Produkt einer von hohem Selbstbewusstsein geprägten künstlerischen Vorstellungskraft, die sich über konventionelle Kompositionsprinzipien hinwegsetzt, indem sie in der Natur nicht Zusammengehöriges zu einer neuen Einheit verschmilzt und somit Kohärenz suggeriert.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Fresken eines Fragments im Nationalmuseum von Neapel (Abb. 10). Auf „unvermittelte und daher umso prononciertere Art“<sup>349</sup> präsentieren sich dem Betrachter drei Säulen, deren Beschaffenheit nicht unterschiedlicher sein könnte. Eher unaufgeregt und phantasielos wirkt die gewöhnliche Kannelierung der am rechten Rand des Fragments befindlichen Säule, wohingegen das benachbarte Exemplar einer pflanzlichen Metamorphose ausgesetzt worden ist: Der knotenartig segmentierte Schaft ist von kräftigen Blättern überzogen, die sich schichtweise abschälen und auf Grund der kontrastreichen Schatteneffekte sehr lebendig wirken. Der verhältnismäßig schlanke Schaft ist seinerseits mit ornamentalen Manschettenbändern verziert und weist eine zarte vertikale Riefelung auf, die an einen Rohrstängel erinnert. Auch an der Säulenbasis ist die Verwandlung ins Organische in Form eines knospenartigen Blütenkelchs konsequent umgesetzt. Als reiche der scharfe Kontrast zwischen rechter und mittlerer Säule nicht aus, um den Verwandlungsprozess der massiven Steinsäule ins Pflanzliche anschaulich zu dokumentieren, reiht sich eine weitere

---

des darauf lastenden massiven Gebälks ausstrahlen. Zudem kritisiert der Architekt lediglich im Hinblick auf die *coliculi* deren schlanke Proportionen, nicht aber bezüglich der *calami striati*.

<sup>347</sup> *Farnesina* wird jene antike Villa abgekürzt genannt, die unter der eigentlichen Villa Farnesina in Rom gefunden worden ist; vgl. hierzu Ehrhardt (1987), S. 32.

<sup>348</sup> Hierzu Yerkes (2000): „[...] i. e. they also sprout leafy calyces at the base and along the shaft at the joints“ (S. 237).

<sup>349</sup> Ehrhardt (1987), S. 24.

Säule in die Parade ein. Zwar ist auch die Beschaffenheit der linken Säule organischer Natur, doch präsentiert sich diese dem Betrachter auf andere kreative Weise, die das große künstlerische Variationsspektrum bei der Gestaltung von Säulen erahnen lässt. Wie die Adern eines Blattes überziehen filigrane Ranken spiralförmig den Schaft, von dem sich hauchdünne Blätter abschälen. Als wenn Putz von einer Wand abblättert, löst sich der Kontur des Schafts förmlich auf.<sup>350</sup>

Der Zersetzungsprozess der einst massiven Steinsäule, wenngleich diese von Beginn an durch pflanzliche Ornamente verziert war, scheint in dieser Trias unaufhaltsam fortzuschreiten. Der Phantasie des Künstlers sind in Bezug auf die kreative Veränderung architektonischer Elemente keine Grenzen gesetzt. Eine wahrheitsgetreue Imitation gemäß dem Prinzip der Mimesis spielt keine Rolle mehr in diesem bizarr und unreal anmutenden Säulenwald. Ihre Einheit verdankt die Wandkonstruktion weniger rationalen Gestaltungsprinzipien als vielmehr dem Mut zur kühnen Gegenüberstellung architektonischer und pflanzlicher Motive. Diese existieren auf Augenhöhe nebeneinander und übernehmen ungeachtet ihrer unterschiedlichen äußeren Beschaffenheit gleichermaßen eine funktionale Rolle im Wandsystem.

Mit der zunehmenden Verwandlung einst massiv wirkender Steinsäulen in labile Rohrstängel und zarte Pflanzenhalme ist der künstlerischen Phantasie noch keine Grenze gesetzt. Die Tendenz zu willkürlich-assoziativen Arrangements und organischen Verschmelzungen architektonischer und pflanzlicher Elemente, die nach logischen Gesichtspunkten nicht zusammengehören, setzt sich in der beinahe inflationären Verwendung eines äußerst beliebten, das Gesicht der Spätphase prägenden Motivs konsequent fort: des Kandelabers. Während der Lampenständer auf den Wandmalereien der Hochphase einen rein dekorativen Zweck erfüllte, wird er fortan seiner ursprünglichen Aufgabe beraubt und mit der funktionalstrukturierenden Rolle eines tragenden Bauelements assoziiert. Im Zuge dessen integriert er sich auf unkonventionelle Weise in das altbewährte Stützensystem aus Säulen und Pilastern.

Genauso wie die Pflanzensäule hat auch der Kandelaber eine lange ikonographische Tradition und teilt mit dieser dank seiner schlanken, rohrstängelähnlichen Silhouette die natürliche Affinität zu wachsenden Dingen, welche die Künstler bereits im 6. Jh. v. Chr. erkannten und beim Entwurf von Kandelabern kreativ umsetzten. Vermutlich hat die pflanzliche Ausgestaltung des Lampenständers in der Blütephase des Akanthusgewächses, in deren Verlauf eine Folge symmetrischer Blüten um einen in der Mitte befindlichen Stängel in die Höhe klettert, ein natürliches Vorbild.<sup>351</sup> Der Kandelaber bietet demnach auf Grund seines phantastischen Potentials den Künstlern des späten Zweiten Stils ein hohes Maß an „freedom

---

<sup>350</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 195.

<sup>351</sup> Vgl. Yerkes (2000), S. 241.



of form and imagination“<sup>352</sup> und somit eine willkommene Grundlage zur kreativen Weiterentwicklung und freien Verwendung dieses Motivs auf den Wanddekorationen.

Das obere Cubiculum im Haus des Augustus (Abb. 32), datiert zwischen 36 und 27 v. Chr.,<sup>353</sup> bietet einen guten Einblick in die neuartige Verwendungsweise und die motivischen Variationen des Kandelabers. Im oberen Teil der Wanddekoration über der Orthostatenzone haben die Lampenständer ihrer ursprünglich schmiedeeisernen Natur zu Gunsten eines rein pflanzlichen Charakters entsagt und scheinen förmlich als Pflanzenstängel in die Höhe zu schießen. Zarte Ranken zweigen symmetrisch vom zentralen Schaft ab und balancieren auf ihren äußersten Trieben ein massiv wirkendes vorkragendes Gesims, das im Bereich des Kandelabers unterbrochen ist. Auf den Ecken dieses unterbrochenen Seitengesimses wiederum thronen weitere Lampenständer von schlanker Silhouette, die aus einer Art Blütenkelch herauszuwachsen scheinen. Auf ihren zarten oberen Enden lastet das hohe, massiv wirkende Deckengebälk der Wandkonstruktion. Völlig frei und assoziativ werden hier grundverschiedene Motive – einerseits massive architektonische Bauelemente, andererseits fragile organische Pflanzenbestandteile – auf kühne Weise miteinander verknüpft. Die Übergänge gestalten sich dabei derart nahtlos und fließend, dass sich der Eindruck einer kohärenten Gesamtordnung verfestigt.

Während sich das Motiv des Lampenständers im oberen Cubiculum des Augustushauses auf den Wandbereich oberhalb der Orthostatenzone beschränkt, bildet es auf der Seitenwand der Aula Isiaca (Abb. 12), einem großen Gelage- bzw. Audienzraum, zusammen mit der Mittelädikula die auf dem Podium ruhende Vordergrundarchitektur. Auf beiden Kandelabern seitlich der Ädikula lastet ein verkröpftes Gebälk, das seinerseits die Grundlage für zarte Säulen der Oberzone bildet. Diese stützen das schwer auf ihnen lastende Deckengebälk. Auch hier stellen die Künstler der Spätphase ihren Hang zur Verschmelzung unterschiedlicher Motive und Maßstäbe unter Beweis, wobei sie von phantastischen Assoziationen geleitet werden, die neuartige Einheiten erzeugen.

Eine aus statischer Perspektive recht kühne Stützenkonstruktion begegnet dem Betrachter auf der Alkovenrückwand im Cubiculum E der Farnesina (Abb. 13). An Stelle massiver Säulen tragen auch hier schlanke Kandelaber, die ihrerseits die Mittelädikula Seiten flankieren, die seitlich vorkragenden Gebälke. Auf diesen thronen weibliche Figuren, auf deren Köpfen wiederum die Architrave zweier symmetrisch angeordneter, miniaturisierter Säulenkonstruktionen des Obergeschosses lasten.

---

<sup>352</sup> Ebd., S. 241.

<sup>353</sup> Zur Datierung vgl. Ehrhardt (1987), S. 2.

Ähnliches gilt für den Korridor F (Abb. 14) desselben Gebäudes, wo schlanke Kandelaber als Säulensubstitut dienen und die mittlere Wandzone in vertikale Kompartimente untergliedern. Auf den Lampenständern haben sich grazil anmutende Mädchenfiguren postiert, die auf ihren Köpfen kleine rohrstängelartige Pflanzensäulen balancieren, deren obere Enden mit dem Deckengebälk abschließen. Losgelöst von konventionellen Gestaltungsprinzipien lassen die Künstler ihrer Phantasie freien Lauf, indem sie Motiven ursprünglich rein dekorativ-ornamentaler Natur, die sich in der Hochphase dem dominierenden Architekturkorsett unterordneten, nun den Status funktional-strukturierender Bauelemente zuweisen. Neben dem Kandelaber übernehmen demnach auch figürliche Motive eine buchstäblich tragende Rolle, indem sie mit herkömmlichen architektonischen Bauelementen, wie dem Deckengebälk, zu einer neuartigen Einheit verschmelzen.

Ein vergleichbares Phänomen begegnet dem Betrachter im Vorraum im Cubiculum B der Farnesina (Abb. 17), wo die Säulen durch ein ebenso kühnes wie phantastisches Stützenkonstrukt ersetzt werden, das sich aus drei unterschiedlichen Elementen zusammensetzt. Das untere Drittel besteht aus einem Kandelaber, auf dessen oberem Ende eine zarte Frauenfigur steht. Diese wiederum balanciert auf ihrem Kopf einen zweiten Kandelaber, der deutlich filigraner als der untere gestaltet ist und sich im Bereich des einstigen Kapitells in einen Volutenstrauß aufzulösen scheint. Dieser trägt das verkröpfte Gebälk der Frieszone.

Die neue Mode macht auch vor den Wänden Pompejis keinen Halt. Im Haus V 1, 14-15 (Abb. 15) wird die zentrale Vordergrundarchitektur von symmetrisch angeordneten Kandelabern flankiert, denen eine funktional-strukturierende Rolle im Wandsystem zugewiesen wird. An Stelle massiver Säulen oder Pilaster fungieren sie als Träger der zierlichen Säulen der oberen Wandzone, indem sie sich nahtlos in das Stützensystem integrieren.

Das Ausgangsbeispiel des Livia-Hauses hat bereits gezeigt, dass neben der Säule noch weitere architektonische Motive tiefgreifenden Verwandlungsprozessen unterworfen werden, was auf den Wänden der Spätphase zu phantastisch anmutenden Amalgamierungen unterschiedlichster Elemente führt.

#### **V.2.2.2 Basis und Kapitell**

Untrennbar mit der Säule verbunden ist zweifelsohne ihre Basis. Starke Assoziationen zu Pflanzen wecken die Säulenbasen auf den Seitenwänden im oberen Cubiculum des

Augustushauses (Abb. 11) auf. An Stelle massiver Plinthen bilden hier große kelchartige Blätter das Fundament. Während die attischen Säulenbasen im Cubiculum B der Farnesina (Abb. 16) noch regelkonform gestaltet wurden, begegnen sie dem Betrachter im Triclinium C (Abb. 9) in stark veränderter Form. Die konkave Hohlkehle zwischen den zwei konvexen Wulsten ist hier so stark verjüngt, dass die Basis eher an einen Wein- oder Blütenkelch erinnert. Auch auf der Alkovenrückwand im Cubiculum E (Abb. 13) lässt sich das Phänomen der Pflanzenmetamorphose beobachten. An Stelle massiver Basen befinden sich am unteren Säulenschaft knospenartige Gebilde, die Ähnlichkeiten zu einer sich öffnenden Tulpenblüte aufweisen.

Auf geniale Weise verschmelzen auch hier divergierende Elemente zu einem in der realen Baukunst nicht vorstellbaren Konstrukt, das der Forderung Vitruvs nach klarer Bestimmbarkeit von Gegenständen zuwiderläuft. Das Motiv der Basis ist in der Spätphase dank der phantastischen Vorstellungskraft der Künstler beliebig austauschbar, wobei es mit dem Säulenschaft eine nahtlose Verbindung eingeht, die dem Betrachter eine ununterbrochene Entität grundverschiedener Elemente vorspiegelt.

Die kreativen Veränderungsprozesse greifen auch auf die Kapitelle über. Bekanntlich ist das Gesicht des korinthischen Kapitells von Natur aus pflanzlich geprägt, doch folgt diese ornamentale Verzierung strengen Gestaltungsprinzipien. Demnach wird der Kapitellkörper in der Regel von zwei in der Höhe variierenden Kränzen aus je acht stilisierten Akanthusblättern gesäumt.<sup>354</sup> Die pflanzliche Beschaffenheit des korinthischen Kapitells bietet den Künstlern eine willkommene Grundlage für phantastische Ausgestaltungen, die nicht selten in bizarren Formen enden.

Anschauliche Beispiele für kreative Kapitell-Variationen liefern die Dekorationen der Farnesina und der Aula Isiaca. Eine der Pflanzenwelt entlehnte, aber zugleich recht eigenwillige Kreation sind die aus Blättern, Blüten und zarten Ranken geformten Kapitelle der rohrstängelartigen Säulen auf der schwarz grundierten Wand des Triclinium C der Farnesina (Abb. 9). Das darauf ruhende, verkröpfende Gebälk bietet seinerseits eine Grundlage für äußerst filigran und detailgetreu gestaltete Figuren. Auf der Alkovenrückwand des Cubiculum E (Abb. 13) hingegen ist die Form des einstigen Kapitells lediglich durch hauchdünne Linien angedeutet, die in ihrer Mitte eine Blüte umschließen. Geradezu bizarr wirkt das mutierte Kapitell im Vorraum des Cubiculum B (Abb. 17), dessen Säulenschaft sich förmlich in einen Volutenstrauß aufzulösen scheint. Auf der Seitenwand der Aula Isiaca (Abb. 12) fungieren zarte, tropfenförmige Gebilde als Kapitelle der Stützelemente, welche die

---

<sup>354</sup> Zur korinthischen Säule vgl. ausführlich Schenk (1997), S. 21–22.

Ädikula flankieren. Die Kapitelle der beiden äußeren Säulen weisen hingegen ein konventionelles korinthisches Gepräge auf.

Selbstbewusst setzen sich die Künstler auch bei der Gestaltung der Kapitelle über konventionelle Kompositionsprinzipien hinweg, indem sie dieses traditionelle architektonische Motiv in pflanzlich-organische Formen auflösen. Derart verändert gehen sie eine phantastische Verbindung mit dem massiven Gebälk ein, ohne dabei ihre tragende Funktion einzubüßen. Angesichts der labil-fragilen Beschaffenheit der Phantasiekapitelle ist die der Vorstellungskraft des Künstlers entstammende Verknüpfung rein assoziativer Natur, da sie in der realen Baukunst nicht vorstellbar ist.

### **V.2.2.3 Sockelzone**

Auch im Bereich der Sockelzone lassen sich zahlreiche Hinweise auf spielerische Verwandlungen und kühne motivische Arrangements entdecken. Während auf den imposanten Architekturprospekten des hohen Zweiten Stils massiv wirkende Piedestale aus dem Podium verkröpfen und eine solide Basis für die darauf ruhenden Säulen der Vordergrundarchitektur bilden, werden diese in der Spätphase einem grundlegenden Veränderungsprozess unterworfen. Fortan ersetzen verschnörkelte Ranken, fragile Gebilde und bizarr anmutende Figürchen die einst massiven Piedestale.

Im Cubiculum E (Abb. 13) stützen zwei geflügelte Frauen, die ihrerseits aus volutenartigen Ranken herauszuwachsen scheinen, mit ihren zarten Händchen die schwere Sockelplatte, auf der sich eine von Säulen flankierte Ädikula erhebt. Ähnliches gilt für die linke Wand eines Vorzimmers des Cubiculum E (Abb. 18). Hier werden die massiven Piedestale durch hybride Mischwesen ersetzt. Ein Satyr mit Flöte in der Hand, der seinen Halt mit Hilfe einer Greifenkralle sichert, balanciert auf seinem Kopf einen in die Höhe ragenden Kandelaber. Rechts daneben fungiert eine männliche Figur als Piedestal. Geradezu lässig stützt sie sich mit ihrem rechten Arm ab, überkreuzt die Beine wie im Schneidersitz und stabilisiert mit ihrem leicht geneigten Kopf scheinbar mühelos die Sockelplatte. Im Vorraum des Cubiculum B hingegen erinnern die einst massiven Piedestale an den Fuß und Stiel eines fragilen Weinglases (Abb. 17).

Hingegen wird im Korridor F der Farnesina (Abb. 14) die Sockelplatte, auf der sich schlanke Kandelaber mit darauf stehenden Karyatiden erheben, durch filigran modellierte Ständer von unten her gestützt. Diese erinnern von ihrer organischen Beschaffenheit her an ein

symmetrisches, volutenartiges Rankengewirr aus Blüten und Krautblättern, dessen vertikale Achse sich in der des Kandelabers fortsetzt.

Deutliche Spuren dieser Verwandlungstendenzen lassen sich ferner auf einer Wand in der rechten Ala im Haus der Livia (Abb. 27) aufspüren, wo sich die Piedestale der Sockelzone in ein filigranes Geflecht aus Pflanzenranken aufzulösen beginnen, das die darauf lastenden Säulen von unten stützt. Die neuen Entwicklungen machen auch vor den Dekorationskomplexen in Pompeji keinen Halt. Auf der Südwand im Haus des Obellius Firmus (Abb. 19) präsentiert sich dem Betrachter eine grotesk anmutende Konstruktion: Überdimensionierte Frauenköpfe mit Kopfbedeckung und pompösem Ohrschmuck, deren Häuse sich in volutenartige Ranken auflösen, fungieren hier als Stützen der Sockelplatte.

Auf äußerst prononcierte Weise offenbart sich in den Beispielen die kühne Raffinesse und gestalterische Freiheit bei der Kombination und Verschmelzung in der Realität nicht zusammengehöriger Elemente. Dem Assoziationsreichtum ihres Schöpfers verdanken die neuartigen Sockelgebilde ihre hybride Existenz, die pflanzlich-organische, dekorativ-figürliche und architektonische Motive in fließendem Übergang in sich vereint und somit dem Betrachter Kohärenz suggeriert, wenngleich die Arrangements willkürlich-assoziativer Natur sind.

#### **V.2.2.4 Giebelbereich**

Insbesondere der Giebelbereich<sup>355</sup> der Mittelädikula birgt neben der Sockelzone ein immenses Potential für originelle Verfremdungen der konventionellen Architekturglieder in sich, das die Künstler auf mannigfaltige Weise zu nutzen wissen. Die Malereien im Haus der Livia und des Augustus sowie der Farnesina und der Aula Isiaca bezeugen die große Bandbreite an Giebelvariationen, deren Gemeinsamkeit in erster Linie in der pflanzlichen Metamorphose unter Wahrung der ursprünglichen Form besteht.

In Anlehnung an Grüners<sup>356</sup> detaillierte Analyse der Blickführung auf der Alkovenrückwand des Cubiculum E (Abb. 13) der Farnesina soll im Folgenden verdeutlicht werden, inwiefern

---

<sup>355</sup> Wenngleich die Wurzeln jener exzessiv gestalteter, phantastischer Giebelvariationen bereits im hohen Architekturstil von Oplontis zu lokalisieren sind, wo die Form des Dreiecksgiebels durch schneckenförmige Gebilde nachempfunden wird, hält sich die motivische Verfremdung in Grenzen. Erst im späten Zweiten Stil brechen die Künstler mit jeglichen Konventionen und geben sich der ganzen Palette an kreativen Ideen hin. Ein markanter Unterschied zwischen den Simaformen des hohen und des späten Zweiten Stils bestehe zudem laut Ehrhardt (1987) im „ausgeprägt vegetabilischen Charakter“ (S. 156) der jüngeren Wanddekorationen.

<sup>356</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 226–227.

sich der Betrachter vom freien Spiel seiner Assoziationen leiten lassen kann. Ausgehend vom zentralen Blickpunkt des Giebels, dem Mittelakroter, führt die Blickrichtung automatisch zu den beiden Seitenakroteren. Das ursprünglich architektonisch geprägte Gesicht des Giebels ist dank des großen Assoziationsreichtums der Maler auf kreative Weise verwandelt worden. An Stelle des Mittelakroters lacht den Betrachter ein wohlgenährter, bärtiger Greis an, dessen Kopf mit Efeu bekränzt ist und der ein großes Füllhorn in den Händen hält. Aus ihm sprießen zu beiden Seiten pflanzliche Ranken heraus, die sich mehrfach verzweigen. Aus einer Nebenverästelung erwachsen kleine Panther. An Stelle der seitlichen Akrotere gehen orientalisch anmutende Männerfiguren aus dem Rankengebilde hervor, auf deren Köpfen das Ädikulagebälk lastet. Zugleich drehen sie ihre Köpfe in Richtung des alten Mannes und richten dabei ihren Blick auf die weiter unten befindlichen Panther. Die Ranke selbst schließt beiderseits mit Schlangenköpfen ab, die über den Giebel der Ädikula hinaus zu den Karyatiden blicken. Diese stehen auf hohen Lampenständern und tragen zugleich das Gebälk der Säulenstaffage in der Oberzone.

Markant ist die „zyklische Blickführung“<sup>357</sup> der einzelnen Elemente: Vom zentralen Greis ausgehend schweift der Blick des Betrachters über die Ranken nach außen bis zur ersten Gabelung, aus welcher die Panther hervorgehen. Diese wiederum nehmen Blickkontakt mit den Männerfiguren an Stelle der Seitenakrotere auf. Da beide Wesen über die pflanzliche Ranke miteinander verwachsen sind, bildet das Konstrukt einen geschlossenen Kreislauf. Die züngelnden Schlangen an den Enden der Ranken erweitern den Zyklus insofern, als sie den Blick auf seitliche Karyatiden lenken, auf denen das Gebälk der Oberzone lastet. Ihre Blickrichtung führt das Auge des Betrachters automatisch zurück zum Giebelbereich der Ädikula. Auf raffinierte Weise machen sich die Künstler die natürliche Wuchsrichtung der Pflanzenranke zu Nutze, indem sie die Blickführung daran ausrichten. Auf Grund der Verzweigungen der Ranke ist die Blickrichtung nicht rigide festgelegt, sondern eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, den Blick über verschiedene Wege schweifen zu lassen. Dank der zyklischen Kompositionsweise erreicht der Blick früher oder später wieder den zentralen Ausgangspunkt.

Die Giebelkonstruktion der zentralen Ädikula auf der rechtsseitigen Alkovenwand des Cubiculum E (Abb. 20) stellt eine Variation der Komposition der Rückwand dar, wobei die grobe zyklische Struktur erhalten bleibt.<sup>358</sup> Abgesehen vom Horizontalarchitrav, welches auf Grund seiner Massivität noch den konventionellen Architekturelementen des hohen Zweiten Stils zugerechnet werden kann, haben sich die übrigen Bestandteile des Giebels ins

---

<sup>357</sup> Grüner (2004), S. 227.

<sup>358</sup> Vgl. Grüner (2004) S. 227 mit Anm. 196.

Organische verwandelt. Zwei rohrstängelartige Gebilde, die von einem auf dem Ädikulagebälk liegenden, efeubekränzten Dionysoskopf an Stelle des Mittelakroters getragen werden, nehmen den Platz der Schreiggeisa ein. Geflügelte Sphingen, die mit den Rohrstängeln organisch verwachsen sind, fungieren als seitliche Akrotere. Diese wiederum nehmen Blickkontakt mit den seitlichen Figuren der Oberzone auf, bei denen es sich vermutlich um Silene handelt.<sup>359</sup> Auf thematischer Ebene ergäbe sich folglich eine assoziative Verknüpfung zum Kopf des Bacchus, so dass der Blick automatisch zum Mittelpunkt des Giebels zurückgelenkt wird, womit sich der Kreislauf schließt.

Geradezu zauberhaft mutet die Giebelkonstruktion auf der Alkovenrückwand im Cubiculum B (Abb. 16) desselben Gebäudes an. Die Blickführung beruht auch hier auf einer zyklischen Kompositionsweise, wobei dieses Konzept lediglich als grobes Raster dient, das dem Künstler genügend Assoziationspielräume für eine motivische *variatio* bietet.<sup>360</sup> Den zentralen Blickpunkt im Giebelbereich der Ädikula bildet ein bizarres Pflanzengebilde, über dem eine überdimensionierte Frauenfigur in einem weich fließenden Gewand mit ausgebreiteten Flügeln majestätisch thront. Ihr einziger Fuß ist mit einer Knospe im Bereich des einstigen Mittelakroters verwachsen. Unmittelbar darunter verschlingen sich zwei dicke wulstartige Krautstängel ineinander und lösen sich in ein filigranes, fein verästeltes Geflecht aus zarten, schneckenförmigen Ranken auf, die in tellerartigen Blüten enden. Die anderen Enden der Krautstängel ahmen die Simaform des Giebels nach. Automatisch gleitet der Blick zu ihren äußeren Endpunkten, aus denen an Stelle der Seitenakrotere Panther sprießen, auf deren Rücken sich nackte Knabenfiguren mit einem Arm lässig abstützen. Mit der anderen Hand halten sie sich an hauchdünnen, miniaturisierten Kandelabern fest, die das im Bereich der Mittelädikula unterbrochene Gebälk stützen. Somit gelangt das Auge des Betrachters schließlich zurück zur geflügelten Frauenfigur im Giebelzentrum. Der Blick muss diesen Weg über die Kandelaber zum Gebälk jedoch nicht unbedingt einschlagen. Eine andere Möglichkeit, zum Ausgangspunkt zurückzukehren, eröffnet sich dem Betrachter über die Körperhaltung der Knabenfiguren: Indem sie sich seitlich auf den Pantherrücken abstützen, wenden sie ihr Gesicht automatisch der Flügelfrau im Mittelpunkt zu. Die Panther stellen ihrerseits – wie die Schlangen im Beispiel zuvor – einen Blickkontakt zu den eleganten Frauenfiguren der oberen Wandzone her, die dasselbe Gebälk wie die miniaturisierten Kandelaber stützen. Folglich gelangt der Blick ebenso zurück zum Giebelzentrum.

---

<sup>359</sup> Vgl. Bragantini-de Vos (1982), S. 287.

<sup>360</sup> Hierzu Grüner (2004), S. 226: „Die Blickführungen [...] zeugen zwar von ein und demselben Konzept, lassen sich aber nirgends auf ein starres Schema reduzieren.“

Während die grobe zyklische Kompositionsweise der Giebelkonstruktionen auf den Cubicula-Wänden der Farnesina erhalten bleibt, finden auf Ebene der ornamentalen Details feinsinnige motivische Veränderungen statt, die den aufmerksamen Betrachter zu einem Vergleich der verschiedenen Dekorationen ermuntern. Diese sind – selbst raumübergreifend – von einem hauchdünnen „Netz ästhetischer Assoziationen“<sup>361</sup> überzogen, das sie trotz des motivischen Variationsspektrums als kohärente ästhetische Entität erscheinen lässt.

Auch im Haus der Livia lassen die Künstler des späten Zweiten Stils ihrer Phantasie freien Lauf. Wie bereits im Ausgangsbeispiel erwähnt, spiegelt die Wanddekoration auf der Längsseite im Tablinum (Abb. 8) den ausgeprägten Hang zu vegetabilen Giebelkonstruktionen wider. Die Funktion der einstigen Schräggeisa übernehmen wulstige Krautstängel, die im Bereich des Mittelakroters durch ein maskenhaftes Gesicht zusammengehalten werden. Aus ihren äußeren Enden sprießen an Stelle der seitlichen Akrotere geflügelte Sphingen hervor, die ihren Blick beiderseits nach außen auf weitere Masken richten, die auf dem vorkragenden Gebälk der Scherwand liegen. Diese stehen in einer thematisch-assoziativen Verbindung mit dem zuvor erwähnten Gesicht, so dass auch hier die Blickführung im Giebelbereich einen in sich geschlossenen Kreislauf bildet. Auf dem waagerechten Gebälk der Ädikula der Schmalseite desselben Raumes variiert die Giebel-Motivik unter Wahrung der groben Struktur. Den zentralen Blickfang bildet hier eine Frauenbüste, die ihrerseits von zwei vogelartigen Flügeln gerahmt wird, welche die Simaform des Giebels nachahmen.

Auf eine äußerst raffinierte Giebelkonstruktion trifft man in der Aula Isiaca auf dem Palatin (Abb. 21). Ähnlich wie im Cubiculum E der Farnesina ist das horizontale Architravgebälk der Mittelädikula massiven Charakters und dürfte insofern der Forderung Vitruvs nach Einhaltung der statischen Gesetze entsprechen. Lässt man das Auge jedoch an jene Stelle wandern, an welcher dem Betrachter im hohen Architekturstil solide Schräggeisa und Akrotere begegnen, so wird diese Erwartung auch hier enttäuscht. Stattdessen entfaltet sich dort ein filigranes, zart anmutendes Geflecht aus volutenartigen Ranken, deren Extremitäten sich fein verästeln. An Stelle der Seitenakrotere thronen majestätisch zwei Pfauen, die anmutig ihre Köpfe zurückbiegen und dabei auf den äußersten Ranken des Volutenstraußes zu balancieren scheinen.

Auch im Haus des *princeps* höchstpersönlich entfaltet sich der große Einfallsreichtum der Künstler. Als anschauliches Beispiel diene der Ädikulagiebel auf der Nordwand im oberen Cubiculum des Augustushauses (Abb. 11). Oberhalb des Horizontalarchitravs begegnen dem

---

<sup>361</sup> Ebd. S. 228.



Betrachter zwei symmetrisch angeordnete Ranken, die sich im Bereich des Mittelakroters zunächst zur Dreiecksform des einstigen Giebels aufbäumen, um sich dann schlangenartig miteinander zu vereinigen, nach außen hin zu verzüngen und letztlich in kreisrunden Blättern zu enden. Dort, wo das geschulte Auge des antiken Betrachters die Seitenakrotere erwarten würde, biegen sich die anderen beiden Enden der schlangenförmigen Ranken nach oben und ahmen lediglich die Form des architektonischen Elements nach. Gleiches gilt für den Ädikulagiebel auf der Südwand desselben Raumes. Auch hier ersetzen wulstige, miteinander verschlungene Krautstängel die einstigen Giebelbestandteile.

Trotz massiver Verfremdung des ursprünglichen Motivs bleibt die dreieckige Simaform des Giebels als solche erhalten. Zwar weckt sie beim Betrachter entsprechende Assoziationen zur ursprünglichen Form und Funktion des traditionellen architektonischen Elements, doch lassen sich die einzelnen Bestandteile der phantastischen Auswüchse ihrer äußeren Form nach weder klar umreißen noch scharf voneinander abgrenzen. Als seien sie organisch miteinander verwachsen, gehen Pflanzenranken, hybride Mischwesen und architektonische Elemente eine untrennbare Verbindung ein, die sie zu einer neuen kohärenten Einheit verschmelzen lässt. Die Übergänge gestalten sich dabei derart fließend, dass eine eindeutige Abgrenzbarkeit und Lokalisierung der einstigen Bestandteile – Schräggeisa und Akrotere – nahezu unmöglich erscheint.

#### **V.2.2.5 Zusammenfassung**

Der von Vitruv kritisierte Mangel an logischer Struktur hat sich als basales Gestaltungsprinzip und zugleich als Gegenkonzept zur Idealvorstellung des Architekten entpuppt. Die Wandmalereien des letzten vorchristlichen Jahrhunderts beruhen demnach auf einer andersartigen Auffassung von Ordnung und Kohärenz, wobei die einzelnen Motive in erster Linie um ihrer selbst willen existieren, ohne einem übergeordneten, an rationalen Gesichtspunkten ausgerichteten Gesamtkonzept verpflichtet zu sein. Auf geniale Weise verschmelzen divergierende Elemente zu in der realen Baukunst nicht vorstellbaren Konstrukten, die der Forderung Vitruvs nach klarer Bestimmbarkeit und scharfer Abgrenzbarkeit von Gegenständen zuwiderlaufen.

Beim zeitgenössischen Betrachter dürften das bisweilen willkürlich anmutende Arrangement einzelner architektonischer Bausteine sowie deren phantastisch-assoziative Verknüpfungstechnik einen bizarren Eindruck hinterlassen haben. Doch ist es dieser bewusste

Verstoß gegen konventionelle Gestaltungsprinzipien, der einer fundamentalen künstlerischen Wirkungsabsicht Rechnung trägt: der Erzeugung von *discors concordia*.

### V.2.3 Vergleichende Gegenüberstellung

Vergleicht man die wesentlichen Kompositionsprinzipien in Dichtung und Wandmalerei zur Erzeugung eines kohärenten Gesamtbildes, lassen sich frappierende Parallelen aufdecken. Sowohl Ovid als auch die Künstler der Spätphase offenbaren einen ausgeprägten Hang zur Gestaltung fließender Übergänge, die mittels raffinierter Assoziationsketten und geschickt suggerierter Affinitäten den Eindruck erwecken, als gingen die einzelnen motivischen Elemente nahtlos auseinander hervor, so dass häufig nicht klar ersichtlich ist, wo das eine endet und das andere beginnt.

Vitruvs Forderung nach scharfer Abgrenzbarkeit und eindeutiger Bestimmbarkeit einzelner Körper findet ihre dichterische Entsprechung im *lucidus ordo*, den Horaz als grundlegendes ästhetisches Prinzip epischer Dichtung begreift. Beiden wird insofern widersprochen, als weder die *Metamorphosen* noch die Dekorationen der Spätphase tatsächlich ein *unum corpus* bilden, sondern vielmehr als *species unius corporis*<sup>362</sup> verstanden werden müssen. Sowohl im Bereich der Dichtung als auch der Wandmalerei wird dem Rezipienten folglich die Existenz einer kohärenten Einheit suggeriert, die jedoch nicht auf herkömmlichen Kompositionsprinzipien basiert, sondern ihren Zusammenhalt der Korrespondenz zwischen zwei grundlegend neuen gestalterischen Axiomen verdankt.

Zum einen sorgen Freiheit und Flexibilität bei der Kombination, Variation und Verwandlung traditioneller Motive dafür, dass im Zuge willkürlich-assoziativer Verknüpfungen Elemente vereinigt werden, die grundsätzlich zwar nichts miteinander gemein haben, aber wenigstens in einem *tertium comparationis* übereinstimmen. Im Bereich der Dichtung können dies beispielsweise zwei aufeinander folgende Erzählungen sein, die inhaltlich zwar in keinem relevanten Zusammenhang stehen, aber mindestens einen – wenngleich nebensächlichen – Aspekt teilen. Dementsprechend gehen im Bereich der Wandmalerei beispielsweise Kandelaber und Gebälk eine assoziative Verbindung ein. Obwohl beide Elemente grundsätzlich keine Gemeinsamkeiten aufweisen, lassen sie sich insofern miteinander verknüpfen, als dem Kandelaber auf Grund seiner äußeren Form die tragende Funktion einer Säule zugewiesen wird. Die verschiedenen Bestandteile der Gesamtkonstruktion – einerseits

---

<sup>362</sup> Vgl. hierzu Quint. *inst.* 4,1,77.

thematisch breit gefächerte Erzählungen, andererseits logisch nicht zusammengehörige Bauelemente – geraten folglich in ein freies Spiel, das von der phantasievollen Vorstellungskraft des Künstlers geleitet wird. Produkt dieses Prozesses ist kein wirres Chaos bezugloser Elemente, sondern eine von kreativer Vielfalt geprägte Einheit.

Zum anderen ist es der Flüssigkeit der Form zu verdanken, dass grundsätzlich wesensfremde Elemente auf unkonventionelle Weise organische, bisweilen hybride Verbindungen eingehen, die der Forderung nach klarer Abgrenzbarkeit und Bestimmbarkeit einzelner Körper diametral entgegengesetzt sind. Sowohl im Bereich der Dichtung als auch der Wandmalerei wird die Metamorphose *per se* zum funktionalen Strukturprinzip ernannt. In dieser neuen Rolle trägt sie maßgeblich zur Gestaltung der formalen Struktur bei, die sich in einem permanenten Bewegungsfluss befindet. Dabei werden bisweilen die unterschiedlichsten Themen, Stimmungen, Stilhöhen und Gattungen innerhalb einzelner Erzählungen sowie bei der Gestaltung der Überleitungen beliebig miteinander kombiniert, wobei sich die Übergänge oft fließend gestalten. Auf den Wänden der Spätphase sorgt die zunehmende Dominanz hybrider Mischwesen dafür, dass insbesondere im Bereich der Säulen und Giebel organische Verbindungen zwischen figürlichen, pflanzlichen und architektonischen Motiven zur Entstehung phantastischer Gebilde führen, deren äußere Form sich auf Grund dynamischer Veränderungsprozesse buchstäblich aufzulösen scheint und somit nicht mehr eindeutig definierbar ist. Beide künstlerische Disziplinen beschreiten innovative Wege zur Erzeugung einer *discors concordia*, wobei das rigide formale Korsett konventioneller Ordnungsprinzipien zu Gunsten neuer gestalterischer Freiräume abgelegt wird.

### **V.3 *elegantia***

Unter dem Leitkonzept der *elegantia* geht es im Folgenden um die Frage, auf welcher mannigfachen Weise sich die ausgeprägte Liebe für einzelne Details im Bereich der Dichtung und Wandmalerei manifestiert, die sich in erster Linie durch eine kleinteilige Ästhetik und filigrane Raffinesse hinsichtlich der Ausgestaltung einzelner Motive<sup>363</sup> auszeichnet. Diese

---

<sup>363</sup> Im Bereich der Wandmalerei sind unter dieser Bezeichnung sowohl architektonische als auch dekorative Motive subsumiert. Inwiefern die ursprünglich strikte Trennung zwischen funktional-strukturierenden und rein ornamental-dekorativen Motiven im Verlauf der Spätphase verschwimmt, wird im Zuge des Vergleichs in den Kapiteln V.3.2–4.2 anschaulich illustriert.

Feinheit der Ausführung trägt maßgeblich zur subjektiv-intimen Atmosphäre<sup>364</sup> der *Metamorphosen* und der Malereien der Spätphase bei, indem sie das individuell-besondere Moment hervorhebt. Ein wesentlicher Effekt, so die dritte These, besteht folglich in der engen Bindung des Rezipienten an die Wanddekorationen bzw. das Dichtwerk, die nunmehr beide als subjektive Identifikationsfläche fungieren und Raum für individuelle Vorstellungen und Gedankengänge bieten.

### V.3.1 Ovids *Metamorphosen*

Wie in Kapitel V.2.1 an Hand ausgewählter Textpassagen anschaulich herausgearbeitet wurde, liegt den *Metamorphosen* eine andersartige Auffassung von Einheit und Kohärenz zu Grunde. Mittels kunstvoller, bisweilen kühn anmutender Verknüpfungstechniken gelingt es Ovid, trotz der Mannigfaltigkeit des thematischen Stoffs Einheit inmitten von Vielfalt zu suggerieren. Dabei legt er weniger Wert auf einen logisch sich entfaltenden, übersichtlich angelegten und kontinuierlich vorwärtstrebenden Geschehensablauf, als vielmehr auf eine von Überraschungsmomenten geprägte, bisweilen sprunghafte und windungsreiche Erzählung, die ihre Lebendigkeit und Buntheit dem Assoziationsreichtum ihres Erfinders verdankt.

Gleichzeitig bedeutet dies eine bewusste Abkehr von den rigiden Strukturen und traditionellen Konventionen einer epischen Darstellungsweise, die dem Dichter neue gestalterische Freiräume schafft. Von zentraler Bedeutsamkeit ist in diesem Kontext Ovids Neigung zur detaillierten Ausgestaltung statischer Momentaufnahmen und bunten Ausmalung bildhafter Vorstellungen. Auf diese wurde bereits im Zusammenhang mit einem stagnierenden Erzählfluss, der häufig zu Gunsten ausschweifender Exkurse fernab des eigentlichen Geschehens unterbrochen wird, marginal eingegangen.<sup>365</sup> Im folgenden Unterkapitel steht diese Liebe für das ausschmückende Detail nun im Zentrum der Aufmerksamkeit, wobei eine nach Schwerpunkten sortierte Auswahl exemplarischer Textpassagen zur Erhellung der Idee einer kleinteiligen Ästhetik beitragen soll.

---

<sup>364</sup> Zur „Erotische{n} Motivik, Intimität und Subjektivität als Kennzeichen der augusteischen Ästhetik“ vgl. ausführlich Grüner (2004), S. 211–218.

<sup>365</sup> Vgl. Kapitel V.2.1.

### V.3.1.1 Beschreibung des Tartarus

Die in Kapitel V.2.1.1 bereits untersuchte Ino-Erzählung aus dem vierten Buch der *Metamorphosen* soll als Ausgangspunkt der folgenden Analyse dienen, wobei sich der Untersuchungsschwerpunkt von den Mitteln der Verknüpfung und der Anordnung einzelner Szenen zur detailverliebten Ausgestaltung ausgewählter Textabschnitte verlagern wird. Als besonders geeignet dürfte sich die Tartarus-Szene erweisen, da sie Ovids Liebe zur Ausmalung bildhafter Vorstellungen genügend Raum zur Entfaltung bietet.

Die Grundlage hierfür legt der Dichter in Vers 437, wenn es heißt: *Stygiam [...] ad urbem*. Ovid begreift die Unterwelt demnach als Stadt, in welcher sich die *regia Ditis* (438) befindet. Während Vergil im vergleichbaren Kontext seiner *Aeneis* nur vage von *moenia [...] triplici circumdata muro*<sup>366</sup> spricht, weckt Ovids Bezeichnung *regia* starke Assoziationen zum irdischen Lebensbereich mit „reference to royal power“.<sup>367</sup>

Im Folgenden ist von *mille [...] aditus* (439) die Rede, womit die Orientierungslosigkeit der umherirrenden Manen logisch begründet wird. Gleichwohl dürfte diese Vorstellung jenseits konventioneller Betrachtungsweisen auf Grund ihrer pointierten Scharfsinnigkeit für Verwirrung unter den zeitgenössischen Hörern gesorgt haben. Weiter heißt es, dass die Stadt auf den großen Ansturm vorbereitet ist (439: *capax*), da alle Tore geöffnet sind (439: *apertas undique portas*). Vor dem Hintergrund traditioneller Unterweltbilder, wonach die Toten von einer Flucht aus dem Tartarus abgehalten werden müssen, erscheint die Idee geöffneter Tore zugleich überraschend und weniger furchterregend. Wie das Meer, das trotz der einmündenden Flüsse niemals überläuft (440: *utque fretum de tota flumina terra*), ist auch jener Ort in der Unterwelt im Stande, alle Seelen aufzunehmen (441: *omnes animas [...] accipit*), und bedarf keiner räumlichen Erweiterung, da er dem unterweltlichen Volk stets genügend Raum bietet (441–442: *locus [...] nec ulli / exiguus populo est*). Mit präziser Ausführlichkeit und nüchterner Sachlichkeit analysiert Ovid äußerst dezidiert „like a traffic engineer“<sup>368</sup> die räumlichen Gegebenheiten im Tartarus „interested only in the crowd-capacity“<sup>369</sup>. Dabei entwirft er ein harmlos anmutendes Unterweltbild, das beinahe an eine herkömmliche Großstadt erinnert, die sich mit einem steten Anstieg ihrer Bevölkerungszahl konfrontiert sieht.

---

<sup>366</sup> Verg. *Aen.* 6,549.

<sup>367</sup> Anderson (1997), S. 461.

<sup>368</sup> Ebd.

<sup>369</sup> Ebd.

Im Anschluss wendet sich Ovid wieder den Manen zu, die leblos umherirren (443: *errant exsangues*) und zugleich diversen Tätigkeiten nachgehen, die denen ihres früheren Lebens ähneln (445: *antiquae imitamina vitae*). Davon ist auch im klassischen Epos Homers die Rede, wenn Patroklos und Achill ihre Freundschaft im Jenseits fortsetzen oder Orion sich weiterhin auf Jagd begibt.<sup>370</sup> Ähnlich verhält es sich im sechsten Buch der *Aeneis*, wo ein Teil der unterweltlichen Seelen *in gramineis exercent membra palaestris* (642), während ein anderer *contendunt ludo et fulva luctantur harena* (643) und ein dritter Teil *pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt* (644).

Ovid grenzt sich jedoch durch die Wahl seiner Terminologie von seinen Vorgängern ab und sorgt zugleich für einen Moment der Überraschung. Der Hinweis, dass sich ein Teil der Manen auf dem *forum* (444) versammelt, dürfte sowohl beim antiken als auch beim modernen Rezipienten starke Assoziationen zum zeitgenössischen Rom wecken, „as if the dead continued the activities that characterize the forum.“<sup>371</sup> Der Dichter bleibt dem Entwurf seiner *Stygia urbs* auch im Folgenden treu, wenn er die Tätigkeiten näher beschreibt: Ein Teil hält sich beim Herrscher der Unterwelt auf (444: *imi tecta tyranni*), der wie ein irdischer König Audienzen abzuhalten scheint, während andere ihrem Handwerk nachgehen (445: *aliquas artes*). Ganz bewusst verzichtet Ovid auf die Erwähnung großartiger Helden in der Unterwelt, wobei sich dem Hörer unweigerlich ein Bild alltäglicher Betriebsamkeit aufdrängt, das mit der düsteren Totenreich-Atmosphäre wenig gemein hat.

Hierzu trägt des Weiteren die Tatsache bei, dass eine Göttin höchstpersönlich die Unterwelt betritt. Diese Vorstellung ist ungewöhnlich, da an vergleichbaren Stellen nie eine Gottheit selbst die Unterwelt betritt.<sup>372</sup> Entweder wird die Nachricht per Bote<sup>373</sup> überbracht oder der Beauftragte wird, wenn auf einen Vermittler verzichtet wird, aus dem Tartarus auf die Erde berufen.<sup>374</sup> Gleichwohl stellt Ovid die ungewöhnliche Situation nicht als selbstverständlich dar, denn Juno muss sich förmlich dazu durchringen, das Totenreich zu betreten (447: *sustinet ire illuc*).<sup>375</sup> Der Gottheit scheinen demnach menschliche Gefühle wie Ekel und Abscheu nicht fremd zu sein.

<sup>370</sup> Vgl. Hom *Od.* 11,467–468 und 573.

<sup>371</sup> Anderson (1997), S. 462.

<sup>372</sup> So bleibt der Göttin Athene der Zutritt zum Haus der Invidia verwehrt (vgl. *Ov. met.* 2,766–767) und Ceres ist es nicht möglich, der Fama zu begegnen (vgl. ebd. 8,785–786).

<sup>373</sup> Vgl. ebd. 11,583–588: Hier richtet Juno ihre Bitte über Iris an Somnus.

<sup>374</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 7,323: Allecto wird hier nicht durch einen Boten in Kenntnis gesetzt, sondern direkt von Juno an die Erdoberfläche beordert, wo sie ihren Auftrag zur Anstiftung eines Kriegs gegen die Trojaner erhält.

<sup>375</sup> Anderson (1997) interpretiert den Ausdruck dagegen als „extent of Juno’s power“ (S. 462), was vor dem Hintergrund der Einstellung Ovids gegenüber der Allmacht der Götter eher zweifelhaft ist, vgl. hierzu *Ov. met.* 1,530–531.

Auch im Folgenden entlarvt der Dichter Züge an Juno, die ihre göttliche Erhabenheit und Distanziertheit bisweilen untergraben. Beim Betreten der unterweltlichen Stadt *ingemuit limen* (450). Wenngleich dieses Ächzen als geläufiges Motiv im Epos zur Unterstreichung der unheimlichen Atmosphäre dient,<sup>376</sup> mindert Ovid diesen Eindruck, indem er den rein physikalischen Effekt des Vorgangs besonders betont: *sacroque a corpore pressum* / [...] *limen* (449–450).<sup>377</sup> Demzufolge reduziert er das ungeheuerliche Moment der Szene und trägt maßgeblich zu einer Verharmlosung des bedrohlichen Tartarus bei.

Zugleich ruft das Stöhnen der Schwelle unter dem göttlichen Gewicht (449–450: *quo simul* [...] / *ingemuit limen*) einen weiteren Akteur des Totenreichs auf den Plan: *tria Cerberus extulit ora* (450). Die gleichzeitige Erwähnung von stöhnender Schwelle und Höllenhund ist der Tatsache geschuldet, dass sich beide am Eingang des Totenreichs befinden. Während jedoch bei Vergil das Anlegen des Kahns zwischen dessen Ächzen und dem Gebell des Cerberus stattfindet,<sup>378</sup> weckt Ovid durch die unmittelbare Aufeinanderfolge beider Motive Assoziationen zu einem Wachhund, der beim Knarren der Schwelle sofort anschlägt. Vergils Cerberus lässt ununterbrochen Gebell aus seinen drei Rachen ertönen,<sup>379</sup> wodurch die grausige Abscheulichkeit dieses Ungeheuers intensiviert wird. Ovid hingegen schwächt erneut das Bedrohliche der Situation ab, indem er in Anspielung auf Vergils *latratu* [...] *trifauci* die Aufmerksamkeit auf einen widersinnigen Aspekt lenkt: *et tres latratus semel edidit* (451). Vergil wäre vermutlich nicht auf die Idee gekommen, vor dem Hintergrund jener bedrohlichen Atmosphäre die Unlogik dreifachen Bellens, das von einem einzigen Wesen erzeugt wird, explizit hervorzuheben. Denn dies hätte einen Bruch der epischen Stimmung durch Verharmlosung des traditionellen Unterweltbilds bewirkt, wie es bei Ovid der Fall ist. Gleichzeitig verringert Letzterer den üblichen Abstand zwischen erzähltem Geschehen und Hörer, indem er einerseits vertraute Elemente aus der Alltagswelt seiner Rezipienten integriert<sup>380</sup> und andererseits mit akribischer Präzision bestimmte Sachverhalte analysiert.

Die sich unmittelbar anschließende Begegnung mit den Furien untermauert diese Tendenz zur Distanzverringering. Die *sorores* / *Nocte* [...] *genitas* (451–452) sitzen *carceris ante fores* (453), worin zunächst einmal eine Parallele zur vergilischen Vorlage besteht. Dort erwarten sie ebenfalls im Kerker die eintreffenden Sünder. Zudem ist von Gestöhne, Schlägen und

---

<sup>376</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 6,412: Als *ingens Aeneas* Charons Kahn besteigt, ächzt auch dieser und gibt unter dem Gewicht nach, zumal er eigentlich nur für den Transport körperloser Seelen vorgesehen ist. Doch bezeichnet *ingens* in diesem Kontext eher die Signifikanz des Protagonisten, wobei das Stöhnen des Kahns die Ungeheuerlichkeit unterstreicht, dass ein Lebendiger den Fährdienst des Charon in Anspruch nimmt.

<sup>377</sup> Auch Anderson (1997) deutet die Stelle als Anspielung auf das „real weight of the deity“ (S. 462).

<sup>378</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 6,413–416.

<sup>379</sup> Ebd. 6,417–418: *Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat adverso recubans immanis in antro.*

<sup>380</sup> „What a nuisance of a watchdog!“ (S. 436) kommentiert Anderson (1997) treffend.

Kettengerassel die Rede.<sup>381</sup> Gesteigert wird das Grauen durch Auspeitschungen der Opfer durch Tisiphone, die ihre Schlangen als zusätzliche Bedrohung einsetzt und ihre Schwestern zur Unterstützung herbeiruft.<sup>382</sup>

Ovids weitere Beschreibung der Furien läuft der vergilischen Vorlage jedoch gänzlich zuwider: *deque suis atros pectebant crinibus angues* (454). Anstatt ihre Opfer zu traktieren, sind sie mit dem Kämmen ihrer Schlangenhaare beschäftigt, wodurch ihr Verhalten eine typisch weibliche Facette erhält, die sich wahrlich schwer mit dem traditionellen Furienbild in Einklang bringen lässt und das Grausige ihres Wesens relativiert. Mit seinem „sharp sense of strange detail“ zeichnet Ovid ein groteskes Bild, wobei er die traditionelle Vorstellung der Schlangenhaare bewusst verzerrt. Hinzu kommt, dass der Kämmvorgang *per se* durch Hervorhebung einzelner Details stark veranschaulicht und als eigenständiges Bild ausgearbeitet wird. Hierdurch gewinnt er an Eigendynamik, die sich schwer mit dem Gang der Haupthandlung in Einklang bringen lässt.

Wenngleich das Schlangenhaar der Furien als ein geläufiges Motiv des traditionellen Mythos gilt, macht es sich der Dichter zur Entwicklung individueller Vorstellungen und persönlicher Assoziationsketten zu Nutze, die im gegebenen Kontext unangemessen wirken und keinen wesentlichen Beitrag zum Geschehen liefern. Streng genommen handelt es sich nicht um einen Kämmvorgang im herkömmlichen Sinn, sondern eher um das Entfernen der Schlangen aus den Haaren. Diese Idee der gleichzeitigen Existenz von Haaren und Schlangen steht im Widerspruch zur Vorstellung Tibulls, der von *pro crinibus angues*<sup>383</sup> spricht. Ovids Furien scheinen die Schlangen weniger als integralen Part ihrer selbst sondern eher als lästig zu empfinden, weshalb sie diese herauszukämmen versuchen.

Erneut lenkt der Dichter die Vorstellungen des Hörers auf überraschende Bahnen, die sowohl Harmlosigkeit als auch Nähe zur Alltagswelt des Rezipienten suggerieren, indem sie an dessen persönlichen Erfahrungshorizont, wie z. B. Schönheitspflege, anknüpfen. Wenngleich Ovids individuelle Ausmalung des Furienbilds die Distanz zwischen Erzählung und Hörer vermindert, untergräbt er zugleich den pathetischen Ernst des traditionellen Epos, da er seine Gedanken bisweilen auf ungewöhnliche Pfade lenkt. Bernbeck sieht hierin eine Besonderheit der ovidischen Darstellungsart:

Diese unangemessenen Vorstellungen verleihen Ovids Darstellung einen spielerischen Reiz, da sie die ursprünglich angelegte Stimmung der Szenen wie unabsichtlich wieder durchbrechen.<sup>384</sup>

---

<sup>381</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 6,557–558.

<sup>382</sup> Vgl. ebd. 6,570–572.

<sup>383</sup> Tib. 1,3,69.

<sup>384</sup> Bernbeck (1967), S. 42.



Die folgende Passage verdeutlicht die Neigung des Dichters, die Erhabenheit des Epos, die sich nicht zuletzt in Form der agierenden Götter manifestiert, in Frage zu stellen. Inmitten der *caliginis umbras* (455) wird Juno beinahe von den Furien übersehen (455: *quam simul agnorunt*), die sich schließlich beim Anblick der Göttin erheben (456: *surrexere deae*). Auch Vergils Aeneas erkennt seine Dido *per umbras obscuram* (6,452–453) zunächst nicht im Reigen der übrigen Heldinnen. Ovid bedient sich dieses vergilischen Motivs und wandelt es bewusst ab, indem er es auf eine Göttin überträgt. Diese müsste sich, so möchte man annehmen, auf Grund ihrer göttlichen Erscheinung deutlich von den übrigen Schatten abgrenzen und sofort erkennbar sein. Doch Ovid macht sich abermals die überraschende Wirkung ungewöhnlicher Ideen zu Nutze und bringt dadurch das von Würde und Überlegenheit geprägte Götterbild des traditionellen Epos ins Wanken.

Nach der Begegnung Junos mit den Furien schweift der Blick über die Bűßer in der Unterwelt, denen sich auch Vergil widmet, wobei er deren Leid empathisch nachzeichnet.<sup>385</sup> Ovid hingegen scheint angesichts des menschlichen Grauens kein besonderes Mitgefűhl zu hegen. Ihn interessieren andere Facetten des Schicksals der Bűßer, die er anschaulich mit Gespűr für bemerkenswerte Details schildert: So neigt sich der Baum über Tantalus herab und weicht zurück (459: *quaeque inminet, effugit arbor*), wűhrend Sisyphus nach einem Felsblock strebt oder sich abműht, dass er zurűckkehrt (460: *aut petis aut urges rediturum, Sisyphes, saxum*). Ixion verfolgt und flieht vor sich selbst (461: *se sequiturque fugitque*), wűhrend die Danaiden beharrlich Wasser schűpfen, um es sogleich wieder zu verlieren (463: *adsiduae repetunt, quas perdant, Belides undas*). Ovids ungeteilte Aufmerksamkeit gilt demnach der Betonung paradoxer Effekte, die sich aus den verschiedenen Strafen der Bűßer ergeben.

Diese scharfsinnige Beobachtungsgabe Ovids trűgt seiner Vorliebe fűr ausschműckende Details Rechnung, die weniger zur Erhellung des groűen Ganzen beitragen, als vielmehr um ihrer selbst willen Erwűhnung finden. Dieser spielerische Umgang mit bekannten Motiven – „more witty than grave“<sup>386</sup> – zerstűrt zwar einerseits das ursprűngliche Pathos der Bűßer-Szene, doch sorgt er andererseits fűr eine ungeahnte Buntheit und Lebendigkeit der Gedankenfűhrung.

Die epische Stimmung wird abermals unterbrochen, als Ovid die Antwort der Furie auf Junos Bitte mit einer bildreichen Geste untermalt: *Tisiphone canos ut erat turbata capillos / movit et obstantes reiecit ab ore colubras* (474–475). Damenhaft schűttelt die Furie ihr graues Haar und wirft die Schlangen dabei wie eine hinderliche Strűhne zurűck. Unweigerlich kommt dem Hűrer eine logische Begrűndung fűr das Verhalten Tisiphones in den Sinn: Auch Furien legen

---

<sup>385</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 6,595–619.

<sup>386</sup> Anderson (1997), S. 464.

offensichtlich Eitelkeit an den Tag und sind auf ihr äußeres Erscheinungsbild bedacht, was wiederum das Grausame ihres Wesens zu Gunsten menschlicher Züge relativiert.<sup>387</sup> Zugleich nutzt Ovid an dieser Stelle die Gelegenheit, das traditionelle Motiv der Schlangenhaare auf kreative Weise mit unerwarteten Details auszuschnücken und somit die Vorstellungen der Hörer auf neue Bahnen zu lenken.

Weitere Parallelen zur irdischen Sphäre deckt Ovid in jener Passage auf, als er Tisiphones Vorkehrungen für ihren Aufbruch an die Oberwelt detailliert beschreibt. Bevor sie das Haus verlässt, muss sich die Furie entsprechend vorbereiten, „wie wenn sich eine römische Matrone zum Ausgang rüsten würde“<sup>388</sup>: *madefactam sanguine sumit / [...] facem fluidoque cruore rubentem / induitur pallam tortoque incingitur angue* (481–483).<sup>389</sup> Zwar handelt es sich hierbei nicht um typische Attribute einer Dame, wie Bernbeck zu Recht anmerkt, doch werden durchaus Assoziationen zum damenhaften Habitus geweckt.

Seinen Hang zur Ausmalung plastischer Bilder stellt der Dichter in einer weiteren Szene unter Beweis: Über volle vier Verse hinweg verweilt Ovid wie in einer statischen Momentaufnahme bei der Furie und beschreibt detailgetreu ihr äußeres Erscheinungsbild.<sup>390</sup> Die kontinuierliche Progression der Handlung gerät dabei in den Hintergrund, während die volle Aufmerksamkeit auf die anschauliche Vergegenwärtigung des Augenblicks gerichtet wird. Dies ist auch der Fall, als Tisiphone eindrucksvoll ihre Fackel schwenkt und dabei ein bedrohliches Feuerspektakel erzeugt.<sup>391</sup> Wie bereits in Kapitel V.2.1 erwähnt, leistet das Fackelschwingen keinen Beitrag zur Ausführung des Plans, da Ino und Athamas bereits vergiftet worden sind und der göttliche Auftrag demnach als abgeschlossen zu betrachten ist. Gleichwohl spielt Ovid unmissverständlich auf die entsprechende Passage in Vergils *Aeneis* an. Während die Fackel dort als ein unverzichtbares Element des Geschehens gilt,<sup>392</sup> dient sie Ovid zur theatralischen Steigerung der furchterregenden Atmosphäre, ohne einen sinnvollen Zweck für die Handlung zu erfüllen. Stattdessen unterstreicht sie die „distinctly non-Vergilian quality“ der Szene, wobei Ovids Liebe zur Ausmalung nebensächlicher Details besonders betont wird.

Die Darstellung der Unterwelt als Stadt ist dem Bestreben Ovids geschuldet, traditionelle Motive aus dem entfernten Mythenkosmos an die Lebenswelt seiner Hörerschaft anzupassen.

---

<sup>387</sup> Das zeitgenössische Publikum könnte laut Anderson (1997) in der theatralischen Geste der Furie auch eine geistreiche Adaption des typischen „flamboyant move of contemporary Roman speakers“ (S. 466) erkannt haben.

<sup>388</sup> Bernbeck (1967), S. 26.

<sup>389</sup> Auch Schöner (1956) betont an dieser Stelle die spielerische Facette des Furien-Bilds, vgl. S. 44.

<sup>390</sup> Vgl. *Ov. met.* 4,491–494.

<sup>391</sup> Vgl. ebd. 4,508–510.

<sup>392</sup> Vgl. *Verg. Aen.* 7,456–462: Allecto rammt Turnus die Fackel in die Brust, um wahnsinnigen Kriegseifer zu entflammen.

In dieser subjektiv gefärbten Verarbeitung eines der ältesten, bekanntesten und meist behandelten Stoffe antiker Literatur liegt eine wesentliche Besonderheit der ovidischen Darstellungsweise: Entgegen traditioneller Auffassung, wonach die Mythologie in objektiver, allgemeingültiger Weise Themenfelder des menschlichen Daseins entfaltet und zur Diskussion stellt, erzählt Ovid traditionelle Sagen aus einer neuartigen, persönlichen Perspektive, wobei er mittels cleverer Kunstgriffe gezielt die Distanz zwischen erzähltem Stoff und Hörer verringert „making the stories purely human and contemporary instead [...]“.<sup>393</sup> Die nachfolgenden Beispiele werden diese individuell geprägte, detailverliebte Seite der *Metamorphosen* noch intensiver beleuchten und dabei verdeutlichen, wie Ovid den Fokus von allgemeingültigen Feststellungen auf einzigartige Momente im Lebens eines Individuums<sup>394</sup> lenkt, um so dem Hörer eine Identifikations- und Projektionsfläche für eigene Erfahrungen zu bieten und ihn zugleich enger an die Geschichten zu binden.

### V.3.1.2 Darstellung der Flut

Die einzelnen Befunde aus der Analyse der Unterwelt-Passage lassen sich auf zahlreiche weitere Erzählungen der *Metamorphosen* übertragen. Im Folgenden sollen ausgewählte Textstellen die bisherigen Ergebnisse inhaltlich vertiefen und somit auf eine breitere Basis stellen. Ovids Vorliebe für eine detailverliebte, plastische Ausgestaltung einzelner Momente oder Szenenabschnitte innerhalb einer Erzählung manifestiert sich besonders anschaulich in der Darstellung der Flut im ersten Buch. Zweifelsohne darf diese als eine der lebendigsten und bilderreichsten Szenen der *Metamorphosen* gelten.

In Kapitel V.2.1 wurde die Flutpassage bereits unter dem Aspekt der Kohärenz untersucht. Ein Vergleich mit Vergil hat ergeben, dass dieser die einzelnen Szenen seiner vergleichbar angelegten Sturmpassage äußerst ereignisreich gestaltet, um die Haupthandlung kontinuierlich voranzutreiben. Ovid bevorzugt es hingegen, bei der Beschreibung statischer Momentaufnahmen zu verweilen, wobei er weniger an einer steten Progression des Geschehens interessiert ist. Demnach stellt Ovid den Sturm, der von Juppiter entfesselt wird, mittels anschaulicher Personifikationen des Südwindes und der Iris dar. Mit feuchten Flügeln

---

<sup>393</sup> Solodow (1988), S. 75.

<sup>394</sup> Anderson (1997) merkt treffend an, dass sich diese individuelle Seite nicht zuletzt in der Tatsache widerspiegelt, dass Tisiphone eine unschuldige Familie „of typically unheroic Ovidian victims“ (S. 466) ins Verderben stürzt, was dem traditionellen Opferbild bedeutsamer epischer Figuren wie Vergils Amata oder Turnus zuwiderläuft.

(264: *madidis [...] alis*) fliegt *Notus* aus seiner Höhle heraus, wobei sein furchtbares Gesicht mit pechschwarzem Nebel bedeckt ist (265: *terribilem picea tectus caligine vultum*). Sein Bart ist schwer von Regen (266: *barba gravis nimbis*), aus den grauen Haaren fließt Wasser (266: *canis fluit unda capillis*), an der Stirn halten sich Nebelschwaden auf (267: *fronte sedent nebulae*) und die Federn und das Gewand bilden Tautröpfchen (267: *rorant pennaque sinusque*). Mit seiner Hand presst er die am Himmel hängenden Wolken förmlich aus (268: *utque manu late pedentia nubila pressit*).<sup>395</sup> Von Iris, dem personifizierten Regenbogen, heißt es, dass sie in bunten Farben bekleidet (270: *varios induta colores*) Wasser aufsaugt (271: *concipit [...] aquas*) und den Wolken Nahrung herbeibringt (271: *alimentaque nubibus adfert*). Über volle acht Verse hinweg verweilt der Dichter wie in einer statischen Momentaufnahme bei der Beschreibung des Sturms und lässt vor dem inneren Auge seiner Hörer ein überaus facettenreiches Bild entstehen, das durch seine präzise Detailgenauigkeit und plastische Anschaulichkeit besticht. Treffend formuliert Anderson: „Ovid makes us linger over his humanizing details.“<sup>396</sup>

Volle zwei Verse verwendet Ovid im Anschluss zur Beschreibung ein und desselben Sachverhalts aus unterschiedlichen Blickwinkeln: Die Saat ist zu Boden gestreckt (272: *sternuntur segestes*), ebenso liegen die Gebete der Bauern als Verlorengegangene am Boden (272–273: *deplorata colonis / vota iacent*) und die Arbeit eines langen Jahres ist erfolglos zu Grunde gegangen (273: *longique perit labor inritus anni*). Erneut gerät die Erzählung ins Stocken, da die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der eigentlichen Folge – dem Verlust der Saat – abgelenkt wird. Plötzlich und unvermittelt werden das Leid der Bauern und deren vergebliche Mühe ins Blickfeld gerückt. Die Darstellung erhält durch die Betonung eines individuellen Schicksals – „the essence of farmers’ hopes“<sup>397</sup> – eine unerwartet persönliche Note.

Nachdem Neptun auf Jupiters Befehl die übrigen Flussgötter zusammengerufen hat, sorgen diese mit geballter Kraft dafür, dass die Flüsse über die Ufer treten und das gesamte Land überschwemmen.<sup>398</sup> Im Anschluss wandert das Auge des Dichters in einem beständig wechselnden Fokus völlig frei über die Folgen der Flut, wobei Ovid wie aus der Vogelperspektive die Ausmaße der Naturkatastrophe zu überblicken scheint. „The narrator

---

<sup>395</sup> Anderson (1997) betont in diesem Kontext das Höchstmaß an Anschaulichkeit. Bewusst bediene sich Ovid hier einer antiken naturwissenschaftlichen Vorstellung, wonach Winde Blitz und Donner verursachen, indem sie die Wolken zusammendrücken und gegeneinander reiben, vgl. S. 177.

<sup>396</sup> Ebd.

<sup>397</sup> Ebd., S. 178.

<sup>398</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,274–292.

seems fascinated by the metamorphosis of all things to an undifferentiated sheet of water,”<sup>399</sup> so dass er nicht zu wissen scheint, wohin er zuerst blicken soll.

Mittels zahlreicher Bildvignetten kontrastiert er den aktuellen mit dem früheren Zustand, in dem sich die Erde nach der Sintflut befindet. So heißt es beispielsweise: *cumba sedet alter adunca / et ducit remos illic, ubi nuper ararat* (293–294). Ovid wäre nicht Ovid, wenn er dabei nicht auch die paradoxen Folgen plastisch und detailliert veranschaulichen würde, die aus der Flut resultieren: Wo eben noch magere Ziegen Gras zupften (299: *modo qua graciles gramen carpsere capellae*), haben nun unförmige Seehunde ihre Körper abgelegt (300: *nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae*). Zeitgleich bewundern die Nereiden unter Wasser Haine, Städte und Häuser (301: *mirantur sub aqua lucos urbesque domosque*), während Delphine in Wäldern leben (302: *silvasque tenent delphines*), wobei sie gegen hohe Äste stoßen (302–303: *altis / incursant ramis*) und heftig gegen Eichenholz schlagen, das in Schwingungen versetzt wird (303: *agitataque robora pulsant*).

Abermals verschwindet der Erzählfaden hinter einem Kaleidoskop farbenfroher und lebendiger Momentaufnahmen. Detailgetreu zeichnet Ovid die sich ergebenden Paradoxien nach, wobei er die einzelnen Szenarien schlicht aneinanderreihet, ohne dabei eine logische Sequenz sich entfaltender Ereignisse im Sinn zu haben. Wie Anderson anmerkt, hat insbesondere die Passage *nat lupus inter oves* (304) die Kritik Senecas auf sich gezogen, der das spielerische Moment der Szene angesichts der Katastrophe als unangemessen bewertet.<sup>400</sup> Denn in der Vorstellung einer idealen Welt, wie sie beispielsweise in Vergils vierter Ekloge beschrieben wird, gibt es keine Feindschaft zwischen Tieren. Stattdessen herrscht harmonische Eintracht. Ovid macht sich diese Idee einer idyllischen Welt zu Nutze, indem er Wolf und Lamm derselben Aktivität nachgehen lässt. Doch handelt es sich bei diesem vermeintlich harmonischen Bild um alles andere als ein Symbol des Friedens und der Sicherheit. Im Gegenteil: Beide schwimmen um ihr Leben. Deutlich zum Ausdruck kommt in diesem Beispiel die Vorliebe des Dichters, sich von seinen Assoziationen leiten zu lassen und dabei traditionelle Motive abzuwandeln, „die in unerwartete, vom Standpunkt der mythischen Erzählung fremdartige Bereiche führen.“<sup>401</sup>

Die statische Qualität der ovidischen Beschreibung wird zusätzlich auf sprachlicher Ebene durch zahlreiche Antithesen unterstrichen: magere Ziegen gegenüber unförmigen Seehunden (299–300: *graciles [...] capellae, / [...] deformes [...] phocae*); ein schwimmender Wolf unter Schafen (304: *nat lupus inter oves*); Kräfte, die dem Eber nicht nützen, gegenüber einer

---

<sup>399</sup> Anderson (1997), S. 179.

<sup>400</sup> Vgl. ebd., S. 180.

<sup>401</sup> Bernbeck (1967), S. 42.

Schnelligkeit, von der der Hirsch nicht profitiert (305–306: *nec vires fulminis apro, / [...] nec [...] prosunt velocia cervo*). Diese Antithesen sind eher dekorativ-zeitloser als inhaltlich relevanter Natur und verlangsamen das Erzähltempo enorm. Insofern treten an die Stelle einer linear sich entfaltenden Handlung verstreute Schnappschüsse, die weniger auf rational-logische als vielmehr assoziativ-emotionale Weise verknüpft sind und den Rezipienten auf Grund ihrer plastischen Anschaulichkeit stark an die Erzählung binden. Letztlich illustrieren die zahllosen Bildvignetten ein und denselben Sachverhalt: Wo einst Land war, ist nun Wasser (291: *iamque mare et tellus nullum discrimen habebant: / omnia pontus erant, deerant quoque litora ponto*). Lediglich diese Tatsache zu erwähnen wäre Ovids Sinn für das ausschmückende, bisweilen nebensächlich anmutende Detail zuwider gelaufen und hätte die Darstellung ihrer unnachahmlichen Lebendigkeit, ihres geistreichen Witzes und ihrer filigranen gestalterischen Raffinesse beraubt.

### V.3.1.3 Aeneas' Besuch bei der Sibylle

Eine weitere Textpassage, deren Vorbild im sechsten Buch der *Aeneis* zu finden ist, als Aeneas in die Unterwelt hinabsteigt, soll Ovids Hang zur Individualisierung und Ausgestaltung von Einzelaspekten veranschaulichen und zugleich die gestalterischen Unterschiede zur vergilischen Vorlage hervorheben.

Zunächst orientiert sich Ovid im 14. Buch seiner *Metamorphosen* eng an der *Aeneis*, indem er die Sibylle getreu der vergilischen Version als *dea [...] gratissima* (123) charakterisiert, der Aeneas *templa* (128) erbauen und *turis honores* (128) erweisen möchte. Starke Unterschiede manifestieren sich jedoch in der Reaktion der göttlichen Seherin. Während Vergil sechs Verse auf die Beschreibung ihrer Ehrfurcht einflößenden Ausstrahlung verwendet und zugleich die unheimliche Atmosphäre der Unterwelt betont,<sup>402</sup> wirkt Ovids Sibylle weniger furchterregend. Im Gegenteil: Während sie nach der Begegnung mit Aeneas auf dessen ehrfurchtsvolles Gebärden lediglich mit einem schlichten, harmlos anmutenden Seufzer reagiert (129: *suspiratibus haustis*), weist sie die Vorstellung, wie eine Göttin verehrt zu werden, entschieden zurück: *„nec dea sum“ dixit, „nec sacri turis honore / humanum dignare caput* (130–131).

---

<sup>402</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 6,77–82.

Was sich in den folgenden 22 Versen anschließt, läuft der vergilischen Vorlage ebenfalls zuwider: „[...] instead of the pageant of the Roman future seen by Aeneas in Virgil’s poem, Aeneas hears from the Sibyl her retrospective tale of Apollo’s unsuccessful attempt to seduce her [...].“<sup>403</sup> Ovid unterbricht an dieser Stelle die Haupthandlung, um ein durchweg menschliches Bild der Seherin zu zeichnen, das von der traditionellen Vorstellung gänzlich abweicht. Stattdessen beleuchtet er in Form eines Rückblicks – „a move typical of his treatment of Virgilian and Homeric poems“<sup>404</sup> – jedes einzelne Detail ihres Schicksals, das vor 700 Jahren seinen Lauf nahm und von dem sie Aeneas bereitwillig erzählt.

Einst war sie eine schöne Jungfrau, die Apolls Liebe entfachte. Um sie für sich zu gewinnen, bestach er sie mit Geschenken (134: *praecorruptere donis*) und versprach ihr alles, *quid optes* (135). Sibylle wünschte sich so viele Jahre zu leben, wie es Sandkörner auf einem naheliegenden Hügel gab (137–138: *quot haberet corpora pulvis, / tot mihi natales contingere vana rogavi*). Doch sie vergaß hinzuzufügen, dass diese Jahre von Jugend geprägt sein sollten. Apoll versprach ihr die ewige Jugend nur dann, *si Venerem paterer* (141). Doch sie verschmähte ihn (141: *contempto munere Phoebi*) und ist seither von Männern unberührt geblieben (142: *innuba permaneo*).

Nach nunmehr 700 Jahren sind ihre glücklichen Jahre vorüber und das Alter nagt an ihrem Körper (143: *tremuloque gradu venit aegra senectus*). Weitere 300 Jahre stehen ihr noch bevor, bis ihre Jahre die Menge an Sandkörnern erreicht haben: *superest, numeros ut pulveris aequem, / ter centum messes* (145–146).<sup>405</sup> Inzwischen wird ihr Körper weiter in sich zusammenfallen, bis kaum noch etwas von ihr übrig ist (148–149: *consumptaque membra [...] / ad minimum redigentur*). Niemand wird es für möglich halten, dass sie einst die Liebe eines Gottes entflamnte (149–150: *nec amata videbor / nec placuisse deo*). Auch Apoll selbst wird sie nicht erkennen und seine einstige Liebe zu ihr leugnen (151: *non cognoscet [...] dilexisse negabit*). Schließlich wird sie sich in ein körperloses Wesen verwandelt haben (152: *mutata*), das niemand mehr sieht, da ihm das Schicksal einzig und allein seine Stimme gelassen hat (153: *vocem mihi fata relinquent*).

Ohne Zweifel könnte dieses Portrait der Sibylle nicht stärker von der vergilischen Vorlage abweichen, als es Ovid mit seiner vollkommen individualisierten Version demonstriert. Gleichwohl zieht er das Schicksal der Seherin nicht ins Lächerliche, sondern legt bewusst das ursprünglich menschliche Wesen (131: *humanum [...] caput*) der Sibylle frei, indem er

---

<sup>403</sup> Myers (2009), S. 16.

<sup>404</sup> Ebd., S. 83.

<sup>405</sup> Wie Myers (2009) treffend anmerkt, verkehrt Ovid bewusst das Sprichwort unzähliger Sandkörner, indem er eine konkrete Anzahl von 1000 Sandkörnern unterstellt und somit einem unbedeutenden Detail Aufmerksamkeit schenkt; vgl. S. 85.

ausführlich jede noch so kleine, belanglos erscheinende Einzelheit ihres Lebens nachzeichnet. Auf äußerst eindrucksvolle Weise gelingt es ihm, die Seherin aus einer individuell gefärbten Perspektive zu betrachten und sie in einem neuartigen, von der Tradition abweichenden Licht erscheinen zu lassen.<sup>406</sup> Der ursprüngliche Protagonist der Handlung, Aeneas, gerät dabei völlig in den Hintergrund, während das persönliche Schicksal einer Nebenfigur, der Sibylle, eine viel stärkere Gewichtung erfährt und die Erzählung über 22 Verse hinweg dominiert. Die harmonische Balance der einzelnen Teile in Bezug zum großen Ganzen wird dabei empfindlich gestört.<sup>407</sup> Zugleich verringert der Dichter die Distanz zwischen fiktiver und realer Welt, indem er auf affektiver Ebene durch die besondere Hervorhebung eines individuellen Schicksals starke Sympathien seitens des Publikums für das Leid der Seherin erzeugt. Im Umkehrschluss impliziert dieser persönliche Umgang mit dem mythologischen Stoff eine Distanzierung von der Inszenierung ruhmvoller Heldentaten, wie es im traditionellen Epos üblich ist. Fortan steht das Individuum mit allen Facetten menschlichen Leids im Fokus der Aufmerksamkeit.

#### **V.3.1.4 Anachronismen**

Ein weiteres äußerst effektives Mittel zur Bindung des Rezipienten an die Erzählung, das unweigerlich mit einer detailverliebten, anschaulichen Darstellungsweise einhergeht, ist die Aufhebung der räumlichen und zeitlichen Abstände zwischen der fiktiven Mythenwelt und dem Lebensbereich des Hörers. Indem Ovid die Geschichten aus der weit entlegenen Vergangenheit ins zeitgenössische Rom verlagert, erzählt er den traditionellen Mythos unter alltäglichen Vorzeichen neu und verleiht ihm somit ein vertrautes Erscheinungsbild.

##### *a) Götterversammlung*

Die Götterversammlung im ersten Buch der Metamorphosen, die zweifelsohne als eines der brilliantesten Beispiele ovidischer Anachronismen gilt, soll im Folgenden näher untersucht werden. Besonders scharf tritt Ovids Tendenz zur Romanisierung des tradierten Mythenstoffs in einem Direktvergleich mit Vergils Götterversammlung im zehnten Buch der *Aeneis* hervor.

---

<sup>406</sup> Bestätigt wird diese neuartige Behandlung des Mythenstoffs durch Ovid von Myers (2009): „The story is not attested before Ovid and may have been invented by him on the analogy of other similar myths [...]” (S. 83).

<sup>407</sup> Vgl. hierzu Kapitel V.2.1.



Unverändert übernimmt Ovid die einleitende Formulierung *conciliumque vocat*<sup>408</sup>, „which invites us to compare throughout the scene the egotistical [!] and domineering Jupiter of Ovid with the impersonal and judicious Jupiter of the *Aeneid*.“<sup>409</sup> Die Geladenen lassen nicht lange auf sich warten: *tenuit nulla mora vocatos* (167). Auf ihrem Weg zu Jupiters Wohnsitz (170–171: *ad magni tecta Tonantis / regalemque domum*) streifen sie die rechts und links des Pfades befindlichen *deorum / atria nobilium* (171–172). An dieser Stelle haben die Mächtigen des Himmels ihre eigenen Hausgötter aufgestellt (173–174: *hac parte potentes / caelicolae [...] suos posuere penates*),<sup>410</sup> während sich die *plebs* (173) an anderen Orten aufhält.

Bereits durch die Wahl seiner Terminologie in den Versen 170–174 steckt Ovid den Rahmen ab, innerhalb dessen sich seine Götterversammlung abspielen wird: Der königliche Palast, die Atrien, die in Klassen unterteilte Gesellschaft, die unterschiedlichen Wohnbezirke und nicht zuletzt die Hausgötter liefern unmissverständliche Hinweise auf das, was den Hörer in den folgenden Versen erwarten wird. Spätestens mit der expliziten Bemerkung seitens des Dichters *haud timeam magni dixisse Palatia caeli* (176) wird deutlich, welchen Bildbereich Ovid der gesamten Szene zu Grunde gelegt hat: Die Götterversammlung gleicht einer Senatsitzung auf dem Palatin im zeitgenössischen Rom „and with *nobilium* he [Ovid] humanizes the deities as Roman aristocrats living on the expensive Palatine Hill.“<sup>411</sup>

Während Ovid demnach explizit betont, dass es sich beim Ort der Götterversammlung um den Palatin des Himmels handelt, hüllt Vergil seine Beschreibung in eine vage Formulierung: *sideram in sedem* (10,3). Dort sitzen die Versammelten in einem *tectis bipatentibus* (10,5), das vermutlich keine Assoziationen zum zeitgenössischen Rom geweckt haben dürfte.<sup>412</sup> Geschickt verknüpft Ovid durch die Wahl seiner Ausdrücke zwei verschiedene Vorstellungsbereiche – die Sphäre der allmächtigen Götter und des politischen Roms – und lässt vor diesem Hintergrund Jupiters Rede als mustergültige Rede vor dem römischen Senat erscheinen.<sup>413</sup>

Respekt einflößend thront der Göttervater erhöht (178: *celsior ipse loco*) über den übrigen Versammelten „like a presiding consul at senate sessions“<sup>414</sup>, wobei er sich auf sein

---

<sup>408</sup> Verg. *Aen.* 10,2 und Ov. *met.* 1,167.

<sup>409</sup> Anderson (1997), S. 168. Auch an anderer prominenter Stelle entlarvt Ovid die Selbstzentriertheit des Göttervaters: *totoque libens mihi pectore grator* (9,244).

<sup>410</sup> Anderson (1997) macht zu Recht auf die Vermengung unterschiedlicher Vorstellungsbereiche aufmerksam. Geschickt bedient sich Ovid eines Begriffs aus der menschlichen Sphäre (*penates*) und überträgt die Verehrung der Penaten auf die Götter selbst, die gewöhnlich keine anderen Götter verehren; vgl. S. 169.

<sup>411</sup> Ebd., S. 169.

<sup>412</sup> Im Werk Vitruvs ist zwar die Rede von einem Tempel mit Türen an beiden Enden, doch befindet sich ein derartiges Bauwerk nicht in Rom selbst, vgl. hierzu Vitruv. 3,2,8.

<sup>413</sup> Vgl. Ov. *met.* 1,182–243. Anderson (1997) merkt hierzu treffend an: „Ovid assigns to Jupiter a neat rhetorical organization that echoes Roman politics“ (S. 171).

<sup>414</sup> Ebd., S. 170.

elfenbeinernes Zepter stützt (178: *sceptroque innixus eburno*) und sein furchterregendes Haar schüttelt (179–180: *terrificam capitis concussit terque quaterque / caesariem*). Ovid spielt hier unmissverständlich auf das traditionelle Zeus-Bild Homers<sup>415</sup> an: Dort nickt der olympische Göttervater mit seinem Respekt einflößenden Haupt, woraufhin sein Haar würdevoll nach hinten fällt und die Erde erzittert. Bewusst richtet Ovid am Versbeginn den Fokus auf etwas Furchterregendes (179: *terrificam*), was den Hörer in Erwartung des göttlichen Nickens versetzt. Mittels eines Enjambements hält der Dichter geschickt die Spannung aufrecht, um schließlich zu Beginn des neuen Verses preiszugeben, dass es sich lediglich um das göttliche Haar (180: *caesariem*) handelt. Die Wirkung trägt der Intention des Dichters Rechnung: „Ovid spoils the majesty of the scene.“<sup>416</sup>

In harschem Kontrast zum traditionellen Bild des Göttervaters steht zudem das aufbrausende, unkontrollierte Wesen des ovidischen Jupiters (181: *ora indignantia*), das weniger von göttlicher Erhabenheit als vielmehr von menschlichen Affekten geprägt ist.<sup>417</sup> Äußerst lebendige Züge erhält die Szene ferner durch empörte Zwischenrufe seitens der versammelten Götter (199: *confremuere omnes*), als diese von Lycaons Angriff auf Jupiter erfahren. Anderson weist darauf hin, dass Ovid das Verb *confremere* eigens für diese Szene erfunden hat und an keiner anderen Stelle im Werk gebraucht. Hinsichtlich der identischen metrischen Struktur könnte man die beiden Wörter auch als Anspielung auf Vergils *conticuere omnes* (1) im zweiten Buch der *Aeneis* verstehen. Vor dem Hintergrund des gespannten Schweigens, das Aeneas durch seine heldenhafte Ausstrahlungskraft unter seinen Zuhörern verursacht, erhält der „violent uproar, caused by the angry rhetoric of Jupiter“<sup>418</sup> eine negative Färbung und unterstreicht die Unbeherrschtheit der ovidischen Götter. Diese fordern mit *studiisque ardentibus* eine Bestrafung des Frevlers Lycaon, wobei die Wortwahl Ovids (200: *deposcut*) der politischen Fachterminologie entstammt und den „process of ‚depoeticizing‘“<sup>419</sup> des Göttervaters und seiner Zuhörerschaft stetig vorantreibt.

Seine zahlreichen Anspielungen auf das zeitgenössische Rom untermauert Ovid mit einem Vergleich, in dem er Jupiter mit Augustus<sup>420</sup> und Lycaon mit jener frevlerischen Schar (200: *manus inopia*) gleichsetzt, die einst mit Caesarenblut *Romanum* [...] *nomen* (1,201) aulöschen

---

<sup>415</sup> Vgl. Hom. *Il.* 1,528–530.

<sup>416</sup> Anderson (1997), S. 170.

<sup>417</sup> Vgl. hierzu auch *nondum dignamur honore* (Ov. *met.* 1,194). Anderson (1997) begreift die Diskriminierung unter den Göttern als weiteres Indiz für ihre menschlichen Verhaltensmuster; vgl. S. 171.

<sup>418</sup> Ebd., S. 172.

<sup>419</sup> Ebd.

<sup>420</sup> Vgl. Ov. *met.* 1,204–205. Die explizite Anrede *Auguste* (204) verdeutlicht die Parallelisierung zwischen himmlischer Götterversammlung und weltlichem Rom.

wollte. Die empörte Reaktion der versammelten Götter findet ihre Entsprechung im Entsetzen des damaligen Menschengeschlechts: *attonitum tanto subitae terrore ruinae* (202).

Durch *voce manuque* (205) bringt Juppiter die aufgebrachte Versammlung zum Schweigen. Hierfür besteht in Vergils Götterversammlung im zehnten Buch der *Aeneis* keine Notwendigkeit, da während und nach Jupiters Rede ehrfurchtsvolles Schweigen unter den Göttern herrscht.<sup>421</sup> Ovids Göttervater verleiht hingegen zunächst seinen eigenen Emotionen Ausdruck und bringt schließlich die Gemüter der übrigen Götter in Wallungen. Seiner finalen Geste zur Beendigung des Aufruhrs mangelt es angesichts seines temperamentvollen Auftritts an Größe: „He [Ovid] seems to combine the discordant qualities of Vergil’s savage Juno and the imperious qualities of his Jupiter.“<sup>422</sup>

Nachdem Juppiter seinen Lycaon-Bericht beendet und die Bestrafung des gesamten Menschengeschlechts angekündigt hat, wendet sich Ovid erneut der Reaktion der versammelten Götter zu. Diese entpuppen sich rasch als unreflektierte Ja-Sager: Die einen billigen die Worte Jupiters durch *voce* (244), wobei sie den wutschnaubenden Göttervater zusätzlich anspornen; die anderen bekunden ihren Eifer durch Zustimmung. Erwähnenswert ist in diesem Kontext die Übersetzung Lees, der den Ausdruck *partes [...] inplent* (245) im Sinne von *sie spielen ihre Rollen* übersetzt und somit den Göttern eine gewisse Manipulierbarkeit unterstellt.<sup>423</sup> Auch dem Göttervater selbst (244: *frementi*) zollt Ovid wenig Respekt. Vielmehr bleibt er der Vorstellung eines unbeherrschten, affektgeladenen Jupiters treu, indem er bewusst auf jene Wortfelder zurückgreift, die in der *Aeneis* mit *furor* und *impietas* konnotiert werden: *ora indignantia* (181) und *confremuere* (199).<sup>424</sup> Der vermeintliche Anflug göttlichen Mitleids mit dem Schicksal der Menschen (246–247: *est [...] dolori / omnibus*) entpuppt sich rasch als egoistische Sorge der Götter, *quis sit laturus in aras / tura* (248–249), was ihr Verhalten auf eine rein menschliche Ebene herabstuft.

Die gesamte Götterversammlung ist demnach von einem Netz an Assoziationen überzogen, das dem antiken Publikum augenscheinliche Parallelen zum zeitgenössischen Rom aufzeigt, wobei die Grenzen zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre zunehmend verschwimmen. Folglich wird die Distanz zwischen Publikum und weit entlegenem Mythenstoff stark verringert. Die Lebenswelt des Rezipienten spiegelt sich in der Erzählung wider, die einen vertrauten und alltäglichen Eindruck erweckt. Genau in diesem Punkt besteht ein wesentlicher

---

<sup>421</sup> Vgl. Verg. *Aen.* 10,6–15.

<sup>422</sup> Anderson (1997), S. 172.

<sup>423</sup> Vgl. ebd., S. 175.

<sup>424</sup> Vgl. ebd.

Unterschied zwischen Vergil und Ovid. Zwar zeichnen sich auch in der *Aeneis* bisweilen anachronistische Tendenzen ab, doch verfolgen beide Dichter divergierende Intentionen:

In general, then, Virgil's anachronisms either make the past seem a grand, venerable period, or they locate in it origins of the present. Those in the *Metamorphoses*, however, do not arouse wonder or admiration for mythology: they render it familiar.<sup>425</sup>

Während Vergil mittels moderat eingesetzter Anachronismen das heroische Zeitalter in ein fabelhaftes, großartiges Gewand hüllt, erweckt Ovid bewusst den Eindruck, als entstammen seine Erzählungen weniger der entlegenen Domäne des Mythos als vielmehr der Lebenswelt des zeitgenössischen Publikums. Hierzu bedarf es nicht grundsätzlich der Ausgestaltung einer gesamten Passage, wie es in der Götterversammlung der Fall ist. Oftmals genügen spezielle Ausdrücke oder geschickt gewählte Formulierungen, die für ein vertrautes Kolorit der entsprechenden Szene sorgen und den Hörer auf diese Weise an die Erzählung binden.

#### b) Weitere Beispiele

Als Achill im zwölften Buch der Göttin Athene eine Kuh opfert, heißt es: *inposuit prosecta calentibus aris* (152). Neben seiner ursprünglichen Grundbedeutung erfuhr der Begriff *prosecta* im Laufe der Zeit eine semantische Erweiterung und entwickelte sich zu einem Fachbegriff religiöser Riten und Bräuche.<sup>426</sup> Die Opferszene, deren Vorbild im homerischen Epos zu finden ist, erhält somit durch die Wahl der Terminologie eine zeitgenössische Färbung. Gleiches gilt für eine Passage im siebten Buch, als Medea Vorbereitungen für eine Opferhandlung zur Verjüngung des altersschwachen Aeson trifft. Die Formulierung *invergens liquidi carchesia vini* (7,246) entstammt dabei eindeutig dem Bereich römischer Trankopfer und sorgt für eine zeitgenössische Färbung der Szene.

Das Beispiel der badenden Göttin Diana<sup>427</sup> verdeutlicht, wie bereits die bewusste Zusammenstellung einzelner Details die Lebenswelt der Römer widerzuspiegeln vermag, ohne dass dabei auf eine bestimmte Fachterminologie zurückgegriffen werden muss. In dieser recht ausführlichen Passage malt Ovid ein vertrautes Bild häuslichen Lebens, in dessen Zentrum Diana „as an imperious Roman lady“<sup>428</sup> steht. Die sie umgebenden Nymphen fungieren dabei als Schar von Mägden, die der Göttin beim Ablegen ihrer Waffen und Kleider behilflich sind. Eine der Nymphen streckt „like a lady's maid“<sup>429</sup> ihren Arm aus, um das abgestreifte Gewand Dianas entgegenzunehmen. Besondere Aufmerksamkeit verdient die

<sup>425</sup> Solodow (1988), S. 81.

<sup>426</sup> In dieser religiösen Verwendung sind unter dem Begriff Teile von Tieren zu verstehen, die eigens für rituelle Opferhandlungen abgetrennt worden sind.

<sup>427</sup> Vgl. Ov. *met.* 3,165–172.

<sup>428</sup> Anderson (1997), S. 354.

<sup>429</sup> Ebd.

Sonderstellung der Nymphe Crocale, die *doctior illis* (168) die Haare der Göttin zu einem Knoten zusammenbindet. Offenbar ist das Privileg des Frisierens äußerst geschickten Dienerinnen vorbehalten, was eine Hierarchie unter den Bediensteten impliziert.<sup>430</sup> Unmissverständlich spielt Ovid hier auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in Rom an. Um die Vorstellung einer reichen römischen Matrone konsequent auszumalen, lässt Ovid die Göttin nicht einfach ins Wasser springen, wie es die traditionelle Mythosversion vorsieht.<sup>431</sup> Stattdessen gestaltet er den Badevorgang im „Augustan style“<sup>432</sup>, wonach Diener das kühle Nass schöpfen (171: *excipiunt laticem*) und aus *capacibus urnis* (172) über der stehenden Göttin ausgießen (172: *funduntque*).

Eine ähnlich vertraute Atmosphäre erzeugt Ovid im vierzehnten Buch, als die Hexe Circe inmitten ihrer Dienstmädchen sitzt, *quae vellera motis / nulla trahunt digitis nec fila sequentia ducunt* (264–265). Stattdessen sind sie mit der Zubereitung eines Zaubertranks beschäftigt, wie ausführlich beschrieben wird. Indem der Dichter explizit erwähnt, dass Circe und ihre Schar nicht den wesentlichen Haushaltspflichten des Spinnens und Webens nachkommen, wie es sich für tugendsame römische Frauen ziemt, betont er auf paradoxe Weise den häuslichen Charakter der Szene, der durch die Wortwahl *pensas [...] herbas* (270) unterstrichen wird. Zugleich werden Assoziationen zu einem geläufigen Ausdruck aus dem Bereich des Spinnens geweckt, der das Tagewerk, das *pensum*, an zu spinnender Wolle umschreibt. Erneut stellt Ovid seine Originalität unter Beweis, indem er auf spielerische Weise mittels einer raffinierten Wortwahl die magische Domäne Circes mit dem römischen Haushalt verknüpft. Weitere Details verstärken den Eindruck, als spiele sich die gesamte Szene im zeitgenössischen Rom und nicht in weit entfernten mythologischen Zeiten ab: Wie es für große römische Haushalte typisch ist, empfangen Diener die ankommenden Gäste und geleiten diese *perque atria marmore tecta / ad dominam* (260–261).

### V.3.1.5 Anthropomorphisierung des Götterapparats

Die bisherigen Beispiele haben verdeutlicht, wie Ovid durch Überwindung räumlicher und zeitlicher Grenzen die entlegenen Mythenstoffe in zeitgenössische Kontexte einbettet und somit in die Lebenswelt seines Publikums integriert. Eng hiermit verbunden ist die Neigung

---

<sup>430</sup> Vgl. hierzu Ov. *am.* 1,11,1–2 zur überlegenen Stellung des Friseurs gegenüber anderen Dienern.

<sup>431</sup> Vgl. Anderson (1997), S. 355.

<sup>432</sup> Ebd.

des Dichters zur Anthropomorphisierung des Götterapparats. Freilich ist dieses Phänomen keine Erfindung Ovids. Bereits Homer und auch Vergil haben den Allmächtigen menschliche Verhaltensmuster und Gefühlsreaktionen übertragen.

So wird beispielweise Artemis im Kampf der Götter von Hera ins Gesicht geschlagen, woraufhin sie sich weinend zu ihrem Vater Zeus flüchtet, um auf dessen Schoß Trost zu suchen.<sup>433</sup> An anderer Stelle bittet Thetis Hephaistos darum, Waffen für Achill zu schmieden. Zunächst wird die Göttin von Charis empfangen, die den Waffenschmied herbeiruft. Nachdem dieser sein Werkzeug weggelegt und sich die Hände gewaschen hat, streift er sich sein Unterkleid über.<sup>434</sup> Nach einem Gespräch mit Thetis kehrt Zeus in seinen Wohnsitz zurück, wo ihn die übrigen Götter voller Achtung empfangen, während ihm seine Ehefrau Hera vorwirft, Entscheidungen hinter ihrem Rücken zu treffen. Schroff weist er sie daraufhin ab.<sup>435</sup>

All diese Beispiele legen menschliche Wesenszüge der Götter frei, die wie Sterbliche agieren und empfinden – jedoch nur unter einer Bedingung: „[D]ie Ordnung ihres Zusammenlebens bleibt trotz aller Auflehnung einzelner unter ihnen letztlich unverändert.“<sup>436</sup> Dies impliziert, dass sich die menschlichen Eigenschaften der Allmächtigen ausschließlich innerhalb der göttlichen Sphäre manifestieren, nie aber in der Interaktion mit Sterblichen zu Tage treten.

Die folgenden Textstellen werden Ovids unkonventionellen Umgang mit der Götterwelt und zugleich seinen Hang zur Verringerung der Distanz zwischen fiktiver Mythenwelt und realer Lebenswelt seines Publikums intensiver beleuchten. Ein direkter Vergleich mit Vergil soll die wesentlichen Unterschiede hinsichtlich der Götterdarstellung in den Werken beider Epiker herausstellen.

Charakteristisch für die Götter in der *Aeneis* ist ihre enge Verknüpfung mit dem Schicksal. So erhält Aeneas vom Seher Helenus eine wichtige Prophezeiung, wonach die Irrfahrt der Trojaner dem Willen der Götter obliegt. Typische Phrasen wie *sic fata deum rex / sortitur* (3,375–376) unterstreichen die enorme Bedeutung der Götter, die als Garant für eine erfolgreiche Mission dafür Sorge tragen, dass die Trojaner Latium erreichen und schließlich römische Staatsbürger werden. Vor diesem Hintergrund erscheinen die mythologisch-historischen Abenteuer des Aeneas sowie die gesamtrömische Geschichte als integraler Bestandteil eines universellen göttlichen Plans von außerordentlicher Bedeutsamkeit.

---

<sup>433</sup> Vgl. Hom. *Il.* 21,505–508.

<sup>434</sup> Vgl. Hom. *Il.* 18,410–417.

<sup>435</sup> Vgl. Hom. *Il.* 1,540–550.

<sup>436</sup> Bernbeck (1967), S. 84.

Die entsprechende Stelle im fünfzehnten Buch der *Metamorphosen* mutet dagegen nüchtern und unspektakulär an: *donec Troiaequae tibi que / externum patrio contingat amicus arum* (442–443). Zudem ist der Bezug zur eigentlichen Aeneas-Handlung kaum erkennbar. Trotz ihrer zentralen Bedeutsamkeit ist diese Prophezeiung nicht, wie der mythologisch versierte Hörer erwarten würde, in Ovids *Aeneis*-Version sondern in die Rede des Pythagoras eingebettet. Insbesondere die Wortwahl *contingat* (443) schließt jegliche Verwobenheit göttlichen Einflusses mit dem Schicksal kategorisch aus. Dinge ereignen sich schlichtweg, ohne dabei von einer höheren Macht abhängig zu sein, während die Ereignisse in Vergils *Aeneis* als Teil eines göttlichen Masterplans ihren vorbestimmten Weg gehen.

Nicht nur der Geltungsbereich göttlichen Willens ist bei Ovid stark eingeschränkt. Eine weitere Besonderheit besteht in der Gleichsetzung göttlicher und sterblicher Wesen bzw. materieller Dinge. Folgende Beispiele verdeutlichen, wie Ovid die Sphäre der Göttlichkeit von jeglichem höheren Sinn befreit und die Allmächtigen von ihrem unantastbaren Thron herunterholt. In Buch 15 beklagt sich Venus darüber, dass ihr Sohn Aeneas *bellaque cum Turno gerere, aut, si vera fatemur, / cum Iunone magis* (773–774). Sowohl das *aut* als auch die Parenthese lassen den zweiten Teil der Aussage wie einen nachträglichen Gedanken erscheinen, der Venus zufällig noch in den Sinn gekommen ist und den sie beinahe beiläufig anfügt. Zwar orientiert sich Ovid an Vergils Vorlage, wenn er Juno als jene Gottheit darstellt, bei der alle Kriegsfäden im Kampf gegen die Trojaner zusammenlaufen. Neu dagegen und wider die traditionelle Darstellung ist die Gleichstellung göttlicher und irdischer Wesen, als seien sie unmittelbare Kontrahenten, die gegeneinander kämpfen. Während Vergil stets darauf bedacht ist, beide Sphären sauber voneinander zu trennen, um die hierarchischen Verhältnisse aufrechtzuerhalten, scheint bei Ovid die Grenze zwischen irdischem und göttlichem Bereich zunehmend zu verschwimmen.

Zur Zielscheibe ironischer Spielereien wird der Göttervater höchstpersönlich im Gesang des Orpheus im zehnten Buch. Während Orpheus die Saiten seiner Lyra schlägt, beginnt er zu singen: *Ab Iove, Musa parens, [...] / carmina nostra move* (148–149). Der Topos *ab Iove principium* ist in der klassischen Dichtung weit verbreitet und impliziert meist einen feierlichen Kontext.<sup>437</sup> Ovid selbst rekurriert in seinen *Fasti* auf ihn.<sup>438</sup> Während der Ausdruck gewöhnlich die Würde und Erhabenheit des Göttervaters unterstreicht, gebraucht Orpheus ihn im buchstäblichen Sinne, indem er eine Reihe homosexueller Liebesgeschichten

---

<sup>437</sup> Mit der Formulierung spielt Ovid auf eine bekannte Stelle in Vergils dritter Ekloge an: *ab Iove principium* (60). Zugleich bedient er sich jener erhabenen Formel, welche die Anfänge griechischer Dichtwerke und Hymnen markiert wie beispielsweise des Aratus (*Phaen.* 1) oder des Theokrit (17,1), vgl. hierzu Anderson (1972), S. 487.

<sup>438</sup> Vgl. *Ov. fast.* 5,111.

folgen lässt, die mit Ganymeds Vergewaltigung durch Juppiter ihren Anfang nimmt (155–156: *Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore / arsit*). Die ironische Wendung gibt unmissverständlich Aufschluss über Ovids veränderte Sichtweise auf die unantastbare Würde der Götter.<sup>439</sup> Juppiter wird nicht länger als der erhabene, allmächtige Göttervater sondern schlichtweg als verliebter Bursche dargestellt.

Einen weiteren Riss erhält seine würdevolle Fassade durch eine Äußerung der Byblis im neunten Buch. Verliebt in den eigenen Bruder sinniert sie über einen Traum, in dem sie sexuellen Kontakt mit diesem hatte, und fragt sich, inwiefern Träume tatsächlich Bestand haben. Erschrocken ruft sie zunächst *di melius!* (497) aus, um schließlich zu der Einsicht zu gelangen, dass selbst die Götter Inzest dulden: *di nempe suas habuere sorores. / sic Saturnus Opem iunctam sibi sanguine duxit, / Oceanus Tethyn, Iunonem rector Olympi* (497–499). Im nächsten Moment relativiert sie ihren Vergleich mit den Göttern wieder, da diese *sua iura* (500) haben und somit nicht als menschlicher Maßstab gelten dürfen. Gleichwohl ist die implizite Anklage des unmoralischen Verhaltens der Götter unüberhörbar.<sup>440</sup>

Während sich die Götter im letzten Beispiel lediglich innerhalb ihrer abgeschlossenen Götterwelt auf unmoralisches Terrain begeben, liefert Ovid darüber hinaus zahlreiche Beispiele, in denen sie gegenüber Sterblichen in zweifelhafte Lagen geraten. Insbesondere die Liebesabenteuer Jupiters und Apolls mit sterblichen Damen werden mit einer Mischung aus Impertinenz und Geringschätzung detailgetreu nachgezeichnet. „The gods, in all respects, are like mortals even among mortals, and are indistinguishable from the latter.“<sup>441</sup> So fällt beispielsweise Apoll der Lorbeerkrantz vom Haupt, als er von der Untreue der Coronis erfährt (2,600: *laurea delapsa est audito crimine amanti*). Den vorübergehenden Verlust des göttlichen Standardattributs erwähnt Ovid bewusst „at the expense of Apollo’s dignity and his inept pose as an elegiac lover.“<sup>442</sup> An anderer Stelle prahlt er vor Daphne wie ein eitler Pfau mit seinen Vorzügen, wobei er mittels eines Tricolons an Negationen betont, dass er kein einfacher Landbewohner sei. Diese konnotiert er mit wenig schmeichelhaften Attributen wie *horridus* (1,514), was ihn als vorurteilsbehafteten „citified snob“<sup>443</sup> ausweist.

Auch dem Göttervater höchstpersönlich zollt Ovid wenig Respekt, wie in der Untersuchung der Götterversammlung bereits angedeutet wurde. Jupiters Wollust lässt ihn enorm an göttlicher Autorität einbüßen und stuft ihn bisweilen auf die Ebene eines spitzbübischen

---

<sup>439</sup> Vgl. Anderson (1972), S. 487.

<sup>440</sup> Anderson (1972) weist in diesem Kontext darauf hin, dass das Motiv unmoralischer Götter bereits im Werk des Euripides auftaucht, vgl. S. 454. Ovid verarbeitet dieses auf raffinierte Weise in seinem Epos, indem er das Verhalten der Götter nicht selbst anklagt, sondern die kritische Äußerung einer Figur in den Mund legt.

<sup>441</sup> Galinsky (1975), S. 169.

<sup>442</sup> Anderson (1997), S. 306.

<sup>443</sup> Ebd., S. 196.



Leichtfußes herab, wenn er beispielsweise für einen Seitensprung mit Callisto die Schelte seiner Gattin in Kauf nimmt: *‚hoc certe furtum coniunx mea nesciet’ inquit, / ‚aut si rescierit, - sunt, o sunt iurgia tanti!’* (2,423–424). Der Zwischenruf *o* gibt die amourösen Bemühungen Jupiters endgültig der Lächerlichkeit preis.

Durchaus komödiantische Züge trägt eine Szene aus dem zweiten Buch, als das Herz des Göttervaters für Europa entbrennt. Auf geistreiche Weise konstruiert Ovid ein ethisches Dilemma für Jupiter (846–847: *non bene conveniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor*), das der Gott auf bewährte Weise „with priority given to his selfish erotic purposes“<sup>444</sup> zu lösen weiß. Von der abstrakten Ebene moralischer Reflexionen gelangt der Dichter rasch zu konkreten Details. Im wahrsten Sinne des Wortes legt er für dieses Liebesabenteuer abermals seine Würde in Form seines Szepters ab (2,847: *sceptri gravitate relict*), wobei das *sceptrum* gewöhnlich mit königlicher Herrschergewalt konnotiert wird. Die *gravitas* dient Ovid als physikalisches Synonym für den ethisch gefärbten Begriff *maiestas*. Wie in der Callisto-Erzählung legt sich Jupiter auch diesmal eine andere Gestalt zu, um Europa, das aktuelle Objekt seiner Begierde, zu täuschen. Während er sich zuvor als Diana verkleidet (2,425: *induitur faciem cultumque Dianae*) und sich somit innerhalb der göttlichen Sphäre bewegt hat, übertrifft er nun alle Erwartungen. Zunächst bedient sich Ovid der identischen Formulierung *induitur faciem* (2,850), doch der Genitiv *tauri* treibt das Verkleidungsspiel des Göttervaters auf die Spitze. „All that majesty has been forsaken for the fine physique of a bull.“<sup>445</sup>

Nachdem er sich in veränderter Gestalt unter die übrigen Rinder gemischt hat, lässt er Geräusche ertönen, wie es sich für einen echten Bullen ziemt: *mugit* (851). Als Glied einer ganzen Assoziationskette treibt das Muhen den Entwürdigungsprozess des Göttervaters stetig voran. Im Folgenden malt der Dichter die Vorstellung eines Bullen weiter aus, wenn er Jupiter anmutig durch die zarten Gräser spazieren lässt. In einem anderen Kontext könnte die Formulierung *formosus obambulat* (851) einen attraktiven jungen Mann beschreiben, der die Nähe eines Mädchens sucht. Anderson weist diesbezüglich auf das typische Vokabular der Liebeselegie hin, wo sowohl Männer als auch Frauen als schön gelten.<sup>446</sup> Ovid macht sich diese Terminologie auf geistreiche Weise zu Nutze, indem er sie auf einen gut gebauten Bullen überträgt, der um die Gunst Europas wirbt. Auch im weiteren Verlauf bleibt der Dichter seiner ironischen Linie treu und beschreibt ausführlich weitere Details des Bullen, dessen Farbe weiß wie Schnee ist, den *nec vestigia duri / calcavere pedis nec solvit aquaticus*

---

<sup>444</sup> Ebd., S. 334.

<sup>445</sup> Ebd., S. 335.

<sup>446</sup> Vgl. ebd.

*auster* (852–853). Auch Io wird nach ihrer Verwandlung in eine weiße Kuh als schön beschrieben.<sup>447</sup> Doch vor dem Hintergrund der unmoralischen Absichten Jupiters gewinnt die Vorstellung eines schönen Bullen, der rein und weiß ist wie frischer Schnee, einen herben Dämpfer. Wenngleich die *cornua parva* (855) das bedrohliche Wesen des Tieres zumindest rein äußerlich mindern (858: *pacem vultus habet*), ist dem Rezipienten eines klar: „[...] this ‚bull’ threatens rape, not attack.“<sup>448</sup>

Als wenn es nicht schon amüsant genug wäre, dass der Göttervater höchstpersönlich mit den übrigen Rindern zusammen muht und über die Wiese spaziert, unterstreicht Ovid die Geilheit des Allmächtigen zusätzlich, indem er dessen Reaktion auf die ihm dargereichten Blumen in aller Ausführlichkeit genüsslich nachzeichnet. Während Jupiter in heller Vorfreude auf die erhofften sexuellen Wonnen ist,<sup>449</sup> *oscula dat manibus* (863). Anderson merkt hierzu treffend an, dass die „slobbering kisses of the bull“<sup>450</sup> einen komischen Kontrast zu den leidenschaftlichen Küssen eines menschlichen Liebhabers bilden. Auch die zunehmende Ungeduld Jupiters (863: *vix iam, vix cetera differt*), endlich ans Ziel seiner Begierde zu gelangen, unterstreicht das Bild eines triebgesteuerten Bullen, das dem Göttervater das letzte Fünkchen Würde raubt.

Abschließend sollen drei weitere Beispiele die bisherigen Erkenntnisse untermauern und dabei die Grenzen der vermeintlichen göttlichen Allmacht aufzeigen. So erliegt Merkur letztlich seiner Eitelkeit, obwohl er größtes Selbstvertrauen in seine Schönheit besitzt: *tanta est fiducia formae. / quae quamquam iusta est, cura tamen adiuvat illam* (2,731–732). Mit einem scharfen Blick für das kleinste Detail zeichnet Ovid ausführlich nach, wie sich der Götterbote „with ideal, almost feminine courtliness“<sup>451</sup> für Herse zurechtmacht. Das Kämmen der Haare steht am Beginn einer dezidierten, „amusingly specific“<sup>452</sup> Aufzählung kosmetischer Vorkehrungen. Im weiteren Verlauf streicht Merkur seinen Mantel glatt, *ut pendeat apte / [...], ut limbus totumque appareat aurum* (733–734). Zudem trägt er dafür Sorge, *ut teres in dextra [...] / virga sit, ut tersis niteant talaria plantis* (735–736). Obgleich Merkur in der Szene menschliche Züge wie Eitelkeit offenbart, bleibt er an Hand seiner typischen Attribute – Stab und Flügelschuhe – klar als Gott erkennbar. „Ovid exploits this

---

<sup>447</sup> Vgl. *Ov. met.* 1,610–612.

<sup>448</sup> Anderson (1997), S. 335.

<sup>449</sup> Der Begriff *voluptas* ist bei Ovid gewöhnlich mit sexueller Begierde konnotiert; vgl. hierzu *Ov. met.* 3,321 und 4,327.

<sup>450</sup> Anderson (1997), S. 336.

<sup>451</sup> Ebd., S. 321. Die kosmetischen Vorkehrungen Merkurs stehen hier im Widerspruch zu *Ov. ars* 3,105, wo der Dichter lediglich dem weiblichen Geschlecht zur Schönheitspflege rät.

<sup>452</sup> Anderson (1997), S. 321.

incongruity further by having Mercury arrange these just as he arranged his hair and his coat.”<sup>453</sup> Pointiert resümiert Anderson: „He is quite a dandy.”<sup>454</sup>

Im zweiten Buch wird die Erde von einem Brand bedroht, den Phaeton durch die Fahrt mit dem Sonnenwagen seines Vaters Sol entfacht hat. Nun ist es an Jupiter, rettende Maßnahmen zu ergreifen. Zu diesem Zweck steigt er auf den höchsten Punkt seiner himmlischen Burg, *unde solet nubes latis inducere terris* (307). Explizit betont Ovid an dieser Stelle Jupiters Funktion als Wettergott, um nur zwei Verse später seine göttliche Allmacht einzuschränken: *sed neque, quas posset terris inducere, nubes / tunc habuit nec, quos caelo demitteret, imbres* (2,309–310). Auf raffinierte Weise spielt der Dichter hier mit den Erwartungen seines Publikums und hält die Spannung jeweils bis zum Versende aufrecht, indem er in beiden Versen die Relativsätze vor das jeweilige Bezugswort (309: *nubes*; 310: *imbres*) setzt. Der Grund für die Handlungsunfähigkeit des Göttervaters klingt nahezu banal und gibt seine vermeintliche Omnipotenz der Lächerlichkeit preis: Vorübergehend mangelt es ihm schlichtweg an Wolken und Regen. Zugleich dürften bei dem einen oder anderen Hörer Assoziationen zu einem militärischen Befehlshaber geweckt werden, dessen Versorgungslinie vorübergehend unterbrochen worden ist.

Das letzte Beispiel beleuchtet die eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit Dianas. Anhand tausender Anzeichen (452: *mille notis*) hätte die Göttin erkennen können, dass Callisto, eine ihrer Nymphen, schwanger ist, *nisi quod virgo est* (451). Im Gegensatz hierzu haben die übrigen Nymphen ein gewisses weibliches Gespür „like young ladies in the Roman court“<sup>455</sup> und durchschauen die Situation: *nymphae sensisse feruntur* (452).

Wenngleich die Tradition der anthropomorphen Götterdarstellung der griechisch-römischen Mythologie grundsätzlich ein gewisses Potential für derartige Entwicklungen in sich birgt und somit entsprechende Anreize schafft, bleibt insbesondere im Nationalepos der Römer die göttliche Erhabenheit und Würde – zuvorderst die des Göttervaters selbst – unangetastet. Ovid hingegen überschreitet jegliche Grenzen epischer Angemessenheit und treibt mit seinem hemmungslosen Spiel die Entwicklung ihrem vorläufigen Höhepunkt entgegen. „The border between divine and human spheres thus is virtually eliminated.”<sup>456</sup> Dabei werden die Götter der *Metamorphosen* ihrer Achtbarkeit und Würde beraubt und auf das Menschsein reduziert „without restoring the compensatory aspect of their majestic or ideal role.“<sup>457</sup> Hinsichtlich

---

<sup>453</sup> Galinsky (1975), S. 167.

<sup>454</sup> Anderson (1997), S. 321.

<sup>455</sup> Ebd., S. 284.

<sup>456</sup> Galinsky (1975), S. 169.

<sup>457</sup> Ebd., S. 168.

ihres Verhaltens lassen sie sich demnach nicht länger von den Sterblichen unterscheiden und werden zu einem integrativen Bestandteil der irdischen Lebenswelt.

### V.3.1.6 Zusammenfassung

Ovids Beschreibung des Tartarus, seine Darstellung der Flut, der Besuch des Aeneas bei der Sibylle sowie die zahlreichen Beispiele für Anachronismen und Anthropomorphisierungen tragen letztlich einer wesentlichen Intention Ovids Rechnung: Der einst entlegene Mythenkosmos wird zu einer unmittelbar erlebbaren Welt, „a veritable anthology of human conflicts“<sup>458</sup>, die ihren Rezipienten Identifikationsflächen für persönliche Erfahrungen des alltäglichen Lebens bietet. Das System Mythos fungiert bei Ovid nicht primär als Träger tiefeschürfender moralischer Wahrheiten, sondern liefert den Stoff für narrativ ausgeschmückte, bisweilen unterhaltsame und lebensnahe Geschichten, welche die gesamte Bandbreite „of human nature – love and hatred, fear and anxiety, [...], jealousy, shame, pride, and recklessness“<sup>459</sup> abdecken. Demnach dienen die zahlreichen Geschichten dem Dichter weniger zur Inszenierung großartiger Heldentaten oder zur Demonstration heroischer Ideale der menschlichen Lebensführung, als vielmehr zur Modernisierung des traditionellen Mythos durch Freilegung von Parallelen zur zeitgenössischen römischen Gesellschaft „giving familiar events a fresh perspective.“<sup>460</sup> Es ist diese erfrischende, befreiende Schöpferkraft Ovids, welche die Macht des Individuums in den Vordergrund rückt und dem Mythos neues Leben einhaucht.

Zugleich erhöht der Dichter durch Betonung der Nähe zur eigenen Zeit die innere Anteilnahme seiner Hörer. Insbesondere der Hang Ovids zur plastischen Ausmalung und detailverliebten, präzisen Veranschaulichung von Einzelvorstellungen oder ganzen Szenenabschnitten trägt maßgeblich zu einer Verlebendigung des traditionellen Mythenguts bei und verleiht den Erzählungen ihre schwebende Leichtigkeit.<sup>461</sup> Gleichzeitig setzt er mittels seiner subjektiven und unkonventionellen Interpretation traditioneller Mythen dynamische Entwicklungen in Gang, die dem Publikum neue, bisweilen unerwartete Facetten bereits

---

<sup>458</sup> Ebd., S. 45.

<sup>459</sup> Ebd.

<sup>460</sup> Myers (2009), S. 12.

<sup>461</sup> Es sei in diesem Kontext auf die darstellungstechnischen Parallelen zum Pantomimus hingewiesen, der ab ca. 22 v. Chr. den Platz der Tragödie zunehmend für sich beansprucht. Auch hier stehen ausgewählte Einzelszenen, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen worden sind, im Vordergrund und liefern dem Publikum eine bravouröse Darbietung, die sich vor allem durch ihre raffinierte Gewandtheit und visuelle Anziehungskraft auszeichnet.

bekannter Geschichten vor Augen führen. Dabei richtet er den Fokus weniger auf allgemeingültige Begebenheiten,<sup>462</sup> wie es die ursprüngliche Funktion und Bedeutung des griechisch-römischen Mythos vorsieht, sondern setzt neue belebende Akzente:

The units of Ovidian thought are the individual and the moment. [...] He sees only the particular. His interest is directed towards the individual person caught at a unique moment.<sup>463</sup>

Vor diesem Hintergrund erweist sich Vergils Nationalepos lediglich als Rahmenwerk „subordinate to Ovid’s privileged tales of love and metamorphosis [...]“<sup>464</sup>

### V.3.2 Spätphase des Zweiten Stils

Dieser dezidierte Hang zur Betonung individueller Besonderheiten und einzigartiger Momente bei gleichzeitiger Distanzierung von schweren pathetischen Inhalten findet im Bereich der Wandmalerei seine darstellungstechnische Entsprechung in der außergewöhnlichen Gestaltungsweise der funktional-strukturellen und dekorativen Motive. Die neue kleinteilige Ästhetik der Spätphase manifestiert sich einerseits in dem enormen Verlust an Massivität und Plastizität der tragenden Elemente, der in erster Linie aus einer zunehmenden Verjüngung und Verschlankeung der Säulen resultiert. Andererseits bezeugt die zunehmende Dominanz hybrider Mischwesen in Verbindung mit einer überwiegend pflanzlich-organischen Ornamentik die verstärkte Neigung zur filigranen Ausgestaltung einzelner Motive, die sich durch einen minutiös ausgefeilten Detailreichtum auszeichnen.

Bereits auf den Dekorationskomplexen der 40er Jahre v. Chr. zeichnen sich erste Spuren grundlegender stilistischer Veränderungen ab, die andeuten, in welche Richtung sich die Wandmalerei in den folgenden Jahrzehnten entwickeln wird. Die berühmte Frigidariumswand im Haus des Kryptoportikus in Pompeji (Abb. 22) hebt sich insofern von ihren Vorgängern ab, als die Mittelzone nicht mehr von einem pompösen Architekturprospekt wie in den Villen von Oplontis und Boscoreale dominiert wird, sondern einem großen Gemälde mit mythologischem Motiv Raum bietet. Zugleich scheint die Vorliebe für unendlich in die Tiefe gestaffelte Illusionsräume zu schwinden. Stattdessen sind die vormals großzügigen Durchblicke zu schmalen Scharten geschrumpft. Die einst massige Architekturkonstruktion mit imposanten Säulen, die sich als markantes Charakteristikum des hohen Zweiten Stils

---

<sup>462</sup> Vgl. hierzu Galinsky (1975): „[...] Ovid eliminates the traditional inner qualities of myth, such as its speculative and validator function, which prevail, e.g., in the *Aeneid* and in Greek tragedy” (S. 62).

<sup>463</sup> Solodow (1988), S. 108–109.

<sup>464</sup> Myers (2009), S. 12.

etabliert hat, büßt bereits im Frigidarium im Haus des Kryptoportikus an monumentaler Wirkung ein. Das Wandsystem wird von schlanken Pilastern und zierlichen Säulenstaffagen überlagert, die auf zurückhaltende Weise lediglich als Rahmen dienen, anstatt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich selbst zu lenken.

Diese Tendenz zur Verjüngung tragender Architekturglieder sowie zum Abbau perspektivischer Tiefenbezüge bei gleichzeitiger Reduktion der architektonischen Masse und Plastizität setzt sich in den Folgejahrzehnten auf den Dekorationskomplexen kampanischer und stadtrömischer Villen in gesteigertem Ausmaß bis hin zu den teils extremen Auswüchsen der Farnesinafresken fort, bevor sich der Charakter des Wandsystems um die Jahrtausendwende schließlich in völlig veränderter Manier präsentiert. In den Malereien der Villa von Boscotrecase (Abb. 24) scheint die exzessive, von Unruhe und Widersprüchen geprägte Ästhetik der 30er und 20er Jahre v. Chr. ein jähes Ende gefunden zu haben: „Anstatt nervöser organischer Fülle bietet sich dem Betrachter eine klar gegliederte, aus großen monochromen Kompartimenten zusammengesetzte Fläche.“<sup>465</sup> Im Fokus der Aufmerksamkeit soll jedoch die spielerisch-phantastische Übergangs- bzw. Spätphase des Zweiten Stils stehen, die ein breites Spektrum an stilistischen Variationsmöglichkeiten zulässt.<sup>466</sup>

### V.3.2.1 Verjüngung der Stützelemente

Ähnlich wie im Haus des Kryptoportikus hat sich auch auf den Wanddekorationen im Raum A der Villa Imperiale (Abb. 23), die um 20 v. Chr. zu datieren sind,<sup>467</sup> das Verhältnis von Wandfläche und Stützensystem tiefgreifend gewandelt. Die extrem verjüngten Säulen, welche die Ädikula an beiden Seiten flankieren, sind als solche kaum noch zu identifizieren und weisen zudem einen relativ großen Abstand voneinander auf. Der architektonische Formenvorrat ist auch hier bereits drastisch reduziert, wenngleich der Wandaufbau noch deutliche Parallelen zum hohen Architekturstil erkennen lässt.

Eine Steigerung dieser verfeinerten Ästhetik begegnet dem Betrachter auf einer etwa zeitgleichen Wand im Haus V 1, 14-15 in Pompeji (Abb. 15). Ähnlich wie in der Villa

---

<sup>465</sup> Grüner (2004), S. 117.

<sup>466</sup> Ob es sich bei den Dekorationskomplexen der Spätphase des Zweiten Stils und denen des Kandelaberstils des frühen Dritten Stils lediglich um motivische Varianten ein und derselben Stilphase handelt, ist für die vorliegende Untersuchung irrelevant. Vgl. hierzu ausführlich Ehrhardt (1987), S. 149–150. Zur besseren Übersichtlichkeit und Nachvollziehbarkeit soll im Folgenden die Bezeichnung „Übergangsstil“ bzw. „Spätphase“ in Anlehnung an die Phase II B nach Beyen (1960) beibehalten werden.

<sup>467</sup> Zur Datierung vgl. Ehrhardt (1987), S. 54.

Imperiale präsentiert sich dem Publikum ein hauchdünnes Säulensystem, das die im Zentrum der Wand befindliche Ädikula säumt und ein filigran gestaltetes, von Greifen besetztes Gebälk trägt. Eine zweite Raumbene, die die Ädikula vorgelagert ist und die an die Außenfassade eines Hauses mit Balkonen erinnert, wird von schlanken Pilastern seitlich begrenzt. Die gesamte Wandfläche wird ebenfalls von zwei Pilastern flankiert, die den zuvor erwähnten in ihrem Durchmesser entsprechen, jene jedoch an Höhe um etwa ein Drittel überragen. Die Seitenbereiche werden von filigranen Kandelabern vertikal rhythmisiert, die ihrerseits die zierlichen Säulchen der oberen Wandzone tragen. Somit wird das dominierende Motiv der schlanken Stützen in variiertem Ausmaß wiederholt. Grüner formuliert hierzu treffend: „Auf diese Weise durchdringt das Prinzip der Verfeinerung die gesamte Komposition. Die monumentalen Scheinpaläste des Zweiten Stils wurden abgelöst durch ein fragiles System hauchdünner Stützen“<sup>468</sup>. Diesen tiefgreifenden Wandel bezeugen auch die Dekorationskomplexe auf dem Palatin in Rom.

Das Haus des Augustus, datiert zwischen 36 und 27 v. Chr.,<sup>469</sup> bietet gute Einblicke in die generellen Verjüngungstendenzen. So wird der Betrachter im berühmten Maskenzimmer (Abb. 25) mit deutlich gestreckten Säulen und Pilastern konfrontiert, deren Funktion im Tragen des Ädikulagiebels bzw. im Stützen des Gebälks besteht. Die veränderte Proportion zwischen Säulenhöhe und Schaftumfang lässt die Stützenstellung wesentlich dünner wirken, als es vormals in den massiven Architekturprospekten der Fall gewesen ist. Zudem sorgt das Fehlen einer selbstständigen oberen Wandzone dafür, dass die gesamte Konstruktion an illusorischer Höhe und monumentaler Wucht einbüßt. Die Demonstration von Größe und Erhabenheit durch Schichtung mehrerer Stockwerke steht demnach in der Spätphase nicht mehr im Fokus der Aufmerksamkeit.

Ähnliche Tendenzen zur Verschlankung sind in der Aula Isiaca (Abb. 12), einem großen Gelage- bzw. Audienzraum desselben Gebäudekomplexes, zu verzeichnen, wobei die Stützelemente hier ihre Schlankheit einer gestalterischen Raffinesse zu verdanken haben, auf die bereits im Kontext assoziativer Verknüpfungen eingegangen worden ist. An Stelle massiver Säulen dominieren schlanke Lampenständer die Wanddekoration, die weniger eine stützende als vielmehr eine rahmende Funktion zur Inszenierung idyllischer Landschaftsprospekte mit frei darin agierenden Figuren übernehmen.

Der Kandelaber, ein ursprünglich aus dem sakralen Bereich stammender Kultgegenstand, erweist sich auch im Haus der Livia als äußerst beliebtes Motiv. Besonders hervorzuheben sind die seitlichen Stützelemente vor den durchgehend geschlossenen Scherwänden im

---

<sup>468</sup> Grüner (2004), S. 172.

<sup>469</sup> Zur Datierung vgl. Ehrhardt (1987), S. 2.

Triclinium (Abb. 26), die nicht länger der realen Architektur entlehnt sind, sondern die Form eines Lampenständers angenommen haben, der sich auf Grund seiner schlanken und filigranen Proportionen hervorragend als Säulensubstitut eignet.

Deutliche Spuren einer zunehmend verfeinerten Ästhetik bei der Gestaltung der Stützelemente lassen sich darüber hinaus auf den Dekorationskomplexen der Farnesina nachweisen. Im Korridor F (Abb. 14) dienen schlanke Lampenständer als Säulenersatz und untergliedern die mittlere Wandzone in vertikale Kompartimente, wobei sie das Verhältnis zwischen Stützelement und Wandfläche auch hier tiefgreifend verändert hat. Gleiches gilt für das Cubiculum E (Abb. 13), wo schmale Kandelaber den imposanten Eindruck einst massiv wirkender Architekturprospekte zunichte machen. Klar erkennbare Tendenzen zur ästhetischen Verfeinerung und Verwandlung ins Pflanzlich-Organische weisen zudem die rohrstängelartigen Säulen und zarten Pflanzenhalme im Triclinium C (Abb. 9) auf. Im Gegensatz zu den Pflanzensäulen des hohen Architekturstils ist der Grad an Vegetabilität hier deutlich höher. Zudem unterstreicht die gelenkartige Segmentierung des Rohrstängels, wie sie sich an Pflanzen in der Natur beobachten lässt, die organisch geprägte Beschaffenheit.

Allen hier untersuchten Dekorationen ist die Tatsache gemein, dass die Gestaltungsprinzipien, die maßgeblich zum Pathos und zur monumentalen Erhabenheit<sup>470</sup> des Zweiten Stils beigetragen haben, ab der zweiten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allmählich ihre Gültigkeit verlieren. Während die extrovertierte Illusionsarchitektur des hohen Zweiten Stils, deren Wände sich zu völlig geöffneten Kompositionen mit großzügigen Prospekten entwickelt haben, die volle Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich gezogen hat, scheinen die Architekturkonstruktionen auf den Wänden der Spätphase nicht mehr selbst Hauptakteur zu sein. Vielmehr spielen sie nunmehr eine rahmende Rolle und büßen dabei enorm an Masse, Plastizität und Tiefenräumlichkeit ein. Indem sie beinahe flächenhaften Charakter annehmen,<sup>471</sup> sind sie im Sinne Wesenbergs nicht mehr als illusorische Fortsetzung des Realraums sondern als verfestigtes Gegenüber des Betrachters zu verstehen. Fortan dienen sie als Grundlage kreativer Motivspielereien, während die Möglichkeit zur Staffelung unendlicher Tiefenebenen endgültig ihren Reiz verloren hat.

---

<sup>470</sup> Primäres Ziel der in die Höhe ragenden, imposanten Architekturkonstruktionen mit ihren unendlichen Tiefenstaffelungen war zum einen die Befriedigung des Repräsentationsbedürfnisses des Hausherrn. Zum anderen sollte das Publikum in *stupor* und *admiratio* versetzt werden. Zum Einfluss der Politik auf die Entwicklung der Ästhetik vgl. ausführlich Grüner (2004), S. 143–164.

<sup>471</sup> Vgl. Beyen II (1960), S. 11.



### V.3.2.2 Emanzipation der Mischwesen und der dekorativen Ornamentik

Die eigentliche Raffinesse liegt nunmehr im großen Detailreichtum der Wanddekorationen, das sich sowohl im filigran gestalteten, überwiegend pflanzlichen Ornament als auch in der hohen Frequenz figürlicher Mischwesen entfaltet.<sup>472</sup> Während in den imposanten Architekturprospekten von Oplontis das Hauptaugenmerk auf der Erzeugung einer räumlichen Illusion mit Hilfe malerischer Wanddurchbrüche, reliefartiger Verzierungen und plastisch geformter Architekturelemente lag, „sind die architektonischen Formen [im späten Zweiten Stil] von malerischen oder ornamentalen Nebenmotiven umwoben!“<sup>473</sup> Wenngleich das Thema Architektur in jener Phase noch Bestand hat, so sind dessen Elemente freier und weniger streng nach dem Prinzip der Linearperspektive ausgerichtet, wobei der Hang zu malerisch-dekorativen Effekten gegenüber den architektonisch-plastischen zum Dritten Stil hin stetig zunimmt. Nachfolgende Auswahl repräsentativer Dekorationskomplexe kampanischer und stadtrömischer Villen soll die zunehmende Dominanz hybrider Mischwesen, Trägerfiguren und pflanzlicher Ornamente veranschaulichen.

Die Malereien im Raum A der Villa Imperiale in Pompeji (Abb. 23) liefern zahlreiche Hinweise auf die gewachsene Bedeutung ornamentaler Verzierungen und dekorativer Motivelemente. Von besonders filigraner Ausarbeitung zeugen die beiden reich verzierten Säulenpaare, welche das Ädikulagebälk stützen. Weiterer Detailreichtum entfaltet sich in der Frieszone auf dem Gesims der Scherwand in Form von Klapptafelbildchen und winzigen Ädikula-Nachbildungen mit eingeschnürten Pflanzenkandelabern, die aus statischer Perspektive keinen Sinn ergeben. Erst bei intensiver Betrachtung entdeckt man in der Frieszone präzise ausgearbeitete, miniaturisierte Triglyphen und Metopen. Für eine Verlebendigung des Wanddekors sorgen kleine Karyatiden, die sich auf den Kapitellen der seitlichen, weit auseinander stehenden Säulen niedergelassen haben und Girlanden halten. Grüner weist in diesem Zusammenhang auf eine feine Differenzierung hin, die sich erst bei

---

<sup>472</sup> Vgl. hierzu ausführlich Yerkes (2000): In ihrer umfangreichen Studie zur langen ikonographischen Tradition von Pflanzensäulen und Mischwesen weist Yerkes auf den Ursprung dieser Motivik hin, der in der klassischen griechischen Skulpturentradition zu lokalisieren ist. Nachdem die Motivik nahezu unverändert die Hellenistische Phase überdauert hat, wurde sie schließlich fester Bestandteil eines standardisierten Repertoires in römischer Zeit. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, was den Architekten Vitruv, einen Vertreter des Klassizismus, konkret an den Pflanzensäulen und Mischwesen der Spätphase gestört haben mag, wenn sie doch seit jeher zum Standardinventar gehörten. Yerkes nennt als mögliche Gründe zum einen den rein quantitativen Aspekt, „the sudden preponderance of these motifs at some moment in the evolution of wall-painting“ (250). Zum anderen – hier liegt vermutlich der Kern der Vitruvschen Kritik – gewinnt das phantastische Moment im Verlaufe der Stilentwicklung zusehends an prononciertem Eigenwert. Dieser gebärdet sich insofern, als die traditionellen Motive auf spielerische Weise belebt werden und fortan ein Eigenleben auf den Wänden zu führen beginnen. Grüner (2004, S. 223) merkt in diesem Zusammenhang treffend an: „Die wichtigste Rolle spielt hierbei das Ornament. Ihm kommt ein völlig neuer Stellenwert zu: es emanzipiert sich von seinem Träger, [...]“

<sup>473</sup> Beyen II (1960), S. 14.

intensiver Betrachtung offenbart: Die Karyatide hält die Girlande nur mit einer Hand fest, da sie gleichzeitig noch mit dem Aufhängen beschäftigt ist. In einem Korb, der neben ihr auf der Scherwand steht, befindet sich die übrige Girlande, deren eines Ende bereits am Architrav fixiert worden ist.<sup>474</sup> Auf äußerst subtile Weise werden hier dynamische Impulse gesetzt, die der gesamten Wanddekoration eine Aura des Lebendigen und zugleich Einzigartigen verleihen.

Bereits in der Villa Imperiale kündigt sich eine Entwicklung an, als deren Vollendung sich die minimalistisch gestalteten Wände von Boscotrecase erweisen werden. Dort haben die Säulen keine stützende sondern nur noch eine trennende Funktion der großen, monochromen Farbflächen. Auch die kompliziert ausgestalteten Ornamentbänder, die in der Villa Imperiale als obere Begrenzung des Sockels, der Scherwand sowie der Oberwand fungieren, sorgen laut Mielsch für einen „neuen Akzent“<sup>475</sup> in der Wanddekoration, der sich in ausgereifter Form auf den Wänden des Dritten Stils wie in Boscotrecase fortsetzen wird.

Weitere Tendenzen zur Belebung der Wanddekorationen zeichnen sich auf der berühmten Frigidariumswand im Haus des Kryptoportikus in Pompeji (Abb. 22) ab. Dort werden die einst menschenleeren Durchblicke des hohen Zweiten Stils nun von Figuren bevölkert, die sich in den Ädikulen des Unter- und auf den Balkonen des Obergeschosses aufhalten, wobei sie den Anschein geschäftiger Tätigkeiten erwecken. Im Rahmen dieser „Verlebendigung der Architektur“<sup>476</sup> halten zudem diverse Mischwesen und Trägerfiguren Einzug ins Wandsystem, die sich auf dem vorkragenden Gebälk der rahmenden Architekturkonstruktion niederlassen. Besonders hervorzuheben sind in diesem Kontext die kleinen Vögelchen, welche auf einem Geländer vor den seitlichen Prospekten der unteren Wandzone Platz genommen haben und dort belebende Akzente setzen.

Das dekorative Motiv der Greifenfigur dominiert die Dekorationen im Haus des Obellius Firmus (Abb. 19) sowie im Haus V 1, 14-15 (Abb. 15) in Pompeji. Während es hier als Ersatz der einst massiven Piedestale dient, wobei die Greife organisch aus zarten Pflanzenranken hervorzusprießen scheinen, besetzt es dort in filigraner Ausführung das Gebälk. Deutlich kommt in beiden Beispielen die variable Verwendungsweise des Motivs zum Ausdruck: Einerseits kann es durchaus eine funktional-strukturierende Rolle im Architektursystem übernehmen, andererseits dient es weiterhin als rein dekoratives Element zur Belebung der Wandfläche.

---

<sup>474</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 204.

<sup>475</sup> Mielsch (2001), S. 69.

<sup>476</sup> Ebd., S. 116.

Der Vorliebe für eine kleinteilige, detailverliebte Ästhetik wird auch auf den Wänden stadtrömischer Villen Ausdruck verliehen. Die Dekorationen der Aula Isiaca (Abb. 21), eines großen Gelage- oder Audienzraums, der zum Komplex des Augustushauses auf dem Palatin gehört, zeichnen sich durch reichhaltige Verzierungen aus. Ägyptisierende Ornamente,<sup>477</sup> Kultgeräte und Herrschaftssymbole dominieren die gesamte Wanddekoration, während die logische Nachvollziehbarkeit der architektonischen Formen keine wesentliche Rolle mehr zu spielen scheint. Vielmehr büßen die stützenden Elemente ihre ursprünglich statische Funktion ein und dienen lediglich als Rahmen zur Inszenierung idyllischer Landschaftsprospekte mit frei darin agierenden Figuren. Insgesamt wirkt die Dekoration sehr belebt, wobei sie das Publikum bei intensiver Betrachtung immer neue Details wie auf einem Wimmelbild entdecken lässt.

Ähnliches trifft auf die Wände im oberen Cubiculum (Abb. 11) im Haus des Augustus zu. Alle Elemente der Architektur sind von Ornamenten übersät, wobei abermals ägyptisierende Motive wie Blattkelche um die Stützstellungen oder geflügelte Kronen ins Auge des Betrachters springen.<sup>478</sup> Besonders hervorzuheben ist in diesem Kontext der aus ineinander verschlungenen Pflanzenranken geformte Ädikulagiebel,<sup>479</sup> der außer seiner Dreiecksform keine erkennbaren Ähnlichkeiten mehr zum traditionellen architektonischen Giebelmotiv aufweist. Stattdessen dominiert ein rein organischer Charakter den Gesamteindruck der Dekoration.

Im Haus der Livia ist die wachsende Dominanz dekorativer Elemente ebenfalls nicht zu übersehen. So haben sich im Tablinum (Abb. 8) phantastische Kreaturen auf dem Ädikulagebälk niedergelassen, die erfrischende Akzente setzen. Für eine zusätzliche Belebung der Wandfläche sorgen geflügelte weibliche Figuren, die auf den Kandelabern Platz genommen haben. Auf dem waagerechten Gebälk der Schmalseite des Raums thront eine von vogelartigen Flügeln gerahmte Büste und blickt den Betrachter direkt an. Von filigraner Ausarbeitung zeugen zudem die zarten Blattkränze an den Säulenschäften. Im Triclinium (Abb. 26) fallen die aufwendig mit vegetabilen, ägyptisierenden Mustern verzierten Säulen des Ädikulagebälks sowie das minutiös gestaltete Friesdekor ins Auge.

Das Prinzip einer ästhetischen Verfeinerung spiegelt sich in besonders hohem Maße auf den Wanddekorationen der Farnesina wider. So haben sich auf den Kandelabern im Korridor F

---

<sup>477</sup> Im Hinblick auf die beinahe inflationäre Verwendung von Symbolen und Attributen des Isiskults vertritt Wesenberg (1985) die Meinung, dass diese nicht als Manifestation einer neuen religiösen Überzeugung sondern eher als Ausdruck des damaligen Modebewusstseins gedeutet werden sollten. Dies klingt insofern plausibel, als Octavian um 30 v. Chr. das Reich am Nil zur römischen Provinz machte. Zudem fügen sich die filigran gestalteten Motive harmonisch in das Gesamtbild einer kleinteiligen Ästhetik der Spätphase ein.

<sup>478</sup> Vgl. Mielsch (2001), S. 56–57.

<sup>479</sup> Vgl. Wesenberg (1985), S. 485.

(Abb. 14 und 33) grazil anmutende Mädchenfiguren niedergelassen, die auf ihren Köpfen miniaturisierte rohrstängelartige Pflanzensäulen balancieren. Diese wiederum schließen mit dem Deckengebälk ab. Auch hier scheint die Rolle der dekorativen Motive nicht mehr eindeutig bestimmbar zu sein. Während sie im hohen Zweiten Stil der dominierenden Architekturkonstruktion unmissverständlich untergeordnet ist, scheinen sich die ursprünglich rein schmückenden Elemente nun zusehends von ihrer subsidiären Rolle zu emanzipieren und übernehmen bisweilen funktional-strukturierende Aufgaben im Wandaufbau.

Darüber hinaus halten die Mädchenfiguren mit ihren Händen filigran gestaltete Blumengirlanden fest, die sich in horizontaler Ausdehnung über die Wandfläche erstrecken. Die liebevoll mit individuellen Zügen versehenen Girlandenträgerinnen erwecken einen lebendigen Eindruck und unterscheiden sich in Körperhaltung und Gewandart voneinander. Eine äußerst raffinierte Differenzierung manifestiert sich in einer subtilen Motivvariation: Ganz am Ende des Korridors hält eine der Trägerinnen die Girlande – im Gegensatz zu den übrigen – nur mit der linken Hand fest, wobei sie sich mit der rechten Hand das Haar zu richten scheint. Bei intensiver Betrachtung lassen sich weitere Details erkennen: Während eine Figur die Girlande etwas höher als die übrigen hält, hat eine andere die vorderen Arme mit einem Schleier verhüllt.<sup>480</sup>

Durch Betonung individueller Besonderheiten erhält die gesamte Dekoration eine persönlich-intime Note, welche die Girlandenträgerinnen nicht als „seriell produzierte Stützelemente“<sup>481</sup> ausweist, sondern ihre Einzigartigkeit unterstreicht. In den Hallen des Augustusforums hingegen untergliedern unzählige Karyatiden die Geschosse der Portiken. Dabei zitieren sie das Erechtheion in Athen als „klassisch-ehrwürdigen Bau und übertragen dessen Wichtigkeit und Würde auf das neue Forum.“<sup>482</sup> Als Geschöpfe der klassizistischen Staatskunst des Augustus repräsentieren die seriell erzeugten, klonähnlichen Karyatiden *dignitas* und *pondus*. Im Gegensatz hierzu verkörpern die individuell gestalteten Girlandenträgerinnen der Farnesina auf äußerst prononcierte Weise die ästhetischen Prinzipien *elegantia* und *urbanitas*, denen vor allem in der privaten Sphäre mit künstlerischen Mitteln Ausdruck verliehen wird.<sup>483</sup>

Das Cubiculum E (Abb. 13) vermittelt ebenfalls einen plastischen Eindruck vom großen Detailreichtum der Spätphase. Hier ersetzen Mischwesen die ursprünglich massiven Piedestale der Sockelzone. Zwei geflügelte Frauenfiguren scheinen dabei aus volutenartigen

---

<sup>480</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 203.

<sup>481</sup> Ebd.

<sup>482</sup> Zanker (1987), S. 11.

<sup>483</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 203.

Ranken hervorzusprießen und stützen mit ihren zarten Händen die schwere Sockelplatte von unten. Auf den seitlich vorkragenden Gebälken thronen weibliche Figuren, auf deren Köpfen die Architrave zweier symmetrisch angeordneter, miniaturisierter Säulenkonstruktionen des Obergeschosses lasten. Im Giebelbereich der Ädikula auf der rechtsseitigen Alkovenwand (Abb. 20) sorgen geflügelte Sphingen, die aus Krautstängeln herauswachsen, für ein lebhaftes Treiben auf der Wandfläche. Das ursprüngliche Mittelakroterion wird durch einen Dionysoskopf ersetzt, der den lebendigen Charakter des Giebels unterstreicht. Auf der Alkovenrückwand desselben Raumes (Abb. 13) lacht den Betrachter an jener Stelle ein fülliger Greis mit Füllhorn an. Die Funktionen der Schräggeisa und seitlichen Akrotere übernehmen rankenartige Gebilde und orientalische Figuren. Das Axiom einer kleinteiligen Ästhetik durchzieht die gesamte Dekoration wie ein roter Faden und sorgt für einen von Eleganz und Intimität geprägten Gesamteindruck. Auch im Vorraum (Abb. 18) dominieren hybride Mischwesen das einst architektonische Gesicht der Wanddekoration. Ein Flöte spielender Satyr sichert im Bereich der Sockelzone seinen Halt mit einer einzigen Greifkralle und balanciert auf seinem Kopf einen Kandelaber, wobei auch hier die Emanzipation des dekorativen Motivs deutlich zum Ausdruck kommt. Rechts daneben sitzt eine männliche Figur, die wie der Satyr mit ihrem individuell gestalteten Aussehen erfrischende Akzente setzt. Während sie sich lässig mit der rechten Hand auf dem Boden abstützt, hat sie die Beine wie im Schneidersitz verschränkt und neigt ihren Kopf leicht zur Seite. Sie erweckt dabei weniger den Eindruck eines leblosen dekorativen Motivs als vielmehr einer lebendigen Gestalt, die sich jeden Moment aufrichten und weggehen könnte. Im schwarz grundierten Triclinium C (Abb. 9) bestechen die auf dem verkröpften Gebälk ruhenden Figuren durch ihre filigrane und detailgetreue Gestaltungsweise, wobei sich jede einzelne Figur durch ein individuelles äußeres Erscheinungsbild auszeichnet.

Besonders deutlich tritt der Funktionsverlust der ehemals mächtigen Architekturillusionen in Verbindung mit einer wachsenden Dominanz einst subsidiärer dekorativer Motive im Cubiculum B (Abb. 16) zu Tage. Die Tendenzen zur Verlebendigung manifestieren sich vor allem im Giebelbereich, dessen organischer Charakter stark betont wird. Zwei dicke wulstartige Krautstängel verschlingen sich im Bereich des Mittelakroters ineinander und lösen sich in ein filigranes Geflecht aus zarten, schneckenförmigen Ranken auf, die in tellerartigen Blüten enden.

Dynamische Impulse setzen zudem kleine Panther, auf deren Rücken sich zierliche Knabenfiguren mit einem Arm lässig abstützen. Mit der anderen Hand halten sie sich an hauchdünnen, miniaturisierten Kandelabern fest. Über der gesamten phantastischen Szenerie

thront majestätisch eine überdimensionierte Frau in einem weich fließenden Gewand mit ausgebreiteten Flügeln, deren einziger Fuß mit einer Art Knospe verwachsen zu sein scheint. Flankiert wird diese zentral auf dem Giebel positionierte Karyatide von zwei symmetrisch in Nischen angeordneten Sirenen. Daneben bevölkern vier weitere weibliche Figuren die obere Wandzone. Zwei davon fungieren als Stützen eines Gebälks, das im Bereich des Ädikulagiebels unterbrochen ist. Individuelle Züge erhalten sie durch den unterschiedlichen Faltenwurf ihrer Gewänder, die darüber hinaus farbliche Abstufungen erkennen lassen. Die anderen beiden Figuren<sup>484</sup> werden von einer miniaturisierten Ädikula gerahmt, womit zugleich das Motiv der zentralen Ädikula in filigraner Ausführung wiederaufgegriffen wird. Als weiteres figürliches Pendant erweisen sich die zwei Karyatiden unter den weißgrundierten Tafelgemälden, die auf der Wandfläche über dem Podest rechts- und linksseitig der Ädikula zu hängen scheinen. Diese hybriden Mischwesen – zur einen Hälfte Frau, zur anderen Vogel – halten mit ihren zarten Ärmchen jeweils ein Tafelgemälde in die Höhe. Die detailverliebte Darstellung lässt die Karyatiden nicht als seriell produziertes dekoratives Element erscheinen, sondern sorgt durch minutiöse Herausarbeitung individueller Züge für eine überraschende Lebendigkeit. Diese zeichnet sich durch einen rosigen Teint, rotbraunes Haar, fedrige Flügel und ein in Falten gelegtes Gewand aus. Mit ihren zarten Händen umfassen sie die dekorative Zierleiste des Gemälderahmens so, als wollten sie ihren Griff stabilisieren, um das schwer auf ihnen lastende Tafelgemälde von unten zu stützen.

Stellt man die verschiedenen Dekorationen der Farnesina einander gegenüber, kommt der hohe Grad an motivischer Variation des dekorativen Formenvorrats erst zum Ausdruck: „The glory of these cubicula is that so many different forms and subjects are bound together in a unified decoration where the whole is as impressive as are all details.“<sup>485</sup>

### V.3.2.3 Zusammenfassung

Schon Mau und Beyen erkennen in ihren stilgeschichtlichen Abhandlungen zur Wandmalerei die wachsende Bedeutung des Ornaments im ausgehenden Zweiten Stil, die mit einer „Zurücknahme und Aufhebung der früheren, großartigen Architekturprospekte“<sup>486</sup> einhergeht. Ehrhardt fügt in diesem Kontext ergänzend hinzu, dass die dekorativen Motive zwar

---

<sup>484</sup> Vermutlich handelt es sich hierbei um Artemis-Figuren, vgl. Bragantini- de Vos (1982), S. 175.

<sup>485</sup> v. Blanckenhagen (1988), S. 357.

<sup>486</sup> Ehrhardt (1987), S. 30.

Vorläufer in den Malereien des hohen Architekturstils haben, doch „erhalten sie eine Selbständigkeit und ein Gewicht, das den Betrachter erst auf sie aufmerksam werden lässt.“<sup>487</sup>

Die bewusste Abkehr vom künstlerischen Anspruch der Hochphase, mit malerischen Mitteln in die Tiefe gestaffelte, illusorische Räume zu erzeugen, ebnet den Weg für eine Emanzipation des einstmals dem architekturzentrierten Darstellungsprinzip untergeordneten Ornaments bei gleichzeitiger Reduktion der architektonischen Masse. Nach buchstäblicher Sprengung des dominierenden Architekturkorsetts können die hybriden Mischwesen, die detailgetreu ausgestalteten Figuren und die minutiös ausgefeilte pflanzlich-organische Ornamentik ihre volle Plastizität und Körperlichkeit entfalten. Zugleich setzen sie erfrischende Akzente und sorgen mit ihrer individuellen Gestaltung für eine persönlich-intime Note. Die Bewegtheit der einzelnen Figuren und rankenden Pflanzen sorgt für dynamische Impulse, welche die gesamte Wanddekoration von Grund auf neu beleben, nachdem sie sich von der statischen, nahezu erdrückenden Last der einst massiven Architektur befreit hat. Letztlich gründet diese erfrischende Dynamik auf einem simplen aber zugleich genialen Gestaltungstrick: der Verschmelzung dekorativer und architektonischer Elemente in eine neue organische Einheit.

Die neu entdeckte Liebe zum ausschmückenden Detail sowie dessen filigrane, auf Präzision bedachte Ausgestaltung sind neben der Tendenz zur Verjüngung der Vordergrundarchitektur zwei grundlegende Aspekte des übergeordneten Prinzips der *elegantia*, das sich als charakteristisch für den ästhetischen Geschmack der damaligen Zeit erweist. An Stelle der massiven Architekturvisionen des hohen Zweiten Stils, deren Erhabenheit und Würde den Betrachter in Staunen versetzen sollen, liegt die Raffinesse nunmehr im Verborgenen: „[...] das Publikum der vierziger und dreißiger Jahre hatte gelernt, genauer hinzusehen.“<sup>488</sup> Je intensiver der Betrachter demnach in die Dekorationen eintaucht, umso mehr individuelle Details wird er entdecken. Erst diese verleihen der jeweiligen Wanddekoration ihr persönliches Gepräge, das sie zu etwas Einzigartigem werden lässt.

### V.3.3 Vergleichende Gegenüberstellung

Dieser scharfe Blick für einzelne Details – sowohl aus Sicht der Künstler als auch des Publikums – beeinflusst maßgeblich die Gestaltungsweise und Wirkungsabsicht der *Metamorphosen* und der Dekorationen der Spätphase. Ohne Zweifel bestehen frappierende

---

<sup>487</sup> Ebd., S. 30–31.

<sup>488</sup> Grüner (2004), S. 180.

Ähnlichkeiten zwischen Dichtung und Wandmalerei in der Betonung der Einzigartigkeit eines szenischen Moments bzw. dekorativen Motivs. Ovid und die Künstler der Spätphase zeigen sich bei der filigranen Ausgestaltung ausschmückender Details gegenüber konventionellen Ordnungsschemata vergleichbar unbeeindruckt. So wie sich Ovid innerlich von den traditionellen Gestaltungsprinzipien des Epos lossagt, befreien die Künstler der Spätphase die Wanddekorationen von der wuchtigen Masse und statischen Last einstiger Architekturillusionen. Die hieraus resultierenden Veränderungen spiegeln sich im Bereich der Wandmalerei offenkundig in den veränderten Proportionen zwischen Säulenhöhe und Schaftumfang wider, die zu einer extremen Verjüngung der einst massiv wirkenden Stützelemente führen. Im Bereich der Dichtung erfahren ausgewählte Szenenabschnitte oder Passagen durch Ausmalung und Ausschmückung von Einzelheiten bisweilen eine so starke Gewichtung, dass sie die harmonische Balance der narrativen Elemente in Bezug auf die übergeordnete Handlung empfindlich stören.

Wenngleich sowohl in Dichtung als auch Wandmalerei die rahmende Ordnung des Epos bzw. der Architektur zumindest äußerlich aufrechterhalten wird, entfaltet sich die eigentliche Raffinesse nunmehr im großen Detailreichtum einer kleinteiligen Ästhetik. Demnach findet Ovids Hang zur plastischen Ausmalung und detailverliebten, präzisen Veranschaulichung von Einzelvorstellungen oder ganzen Szenenabschnitten, was mit einem Mangel an τέλος-Orientierung einhergeht, seine Entsprechung in der Vorliebe für das fein ausdifferenzierte, sich allmählich emanzipierende figürlich-ornamentale Motiv. An Stelle von epischem Pathos und monumentaler Erhabenheit legen die Kunstschaffenden nun die individuell-persönlichen Facetten ihrer Kunstprodukte frei.

Was im traditionellen Epos und hohen Zweiten Stil als „entbehrliche Arabesken“<sup>489</sup>, vom großen Ganzen ablenkende Nebensächlichkeiten und phantastische Spielerei harsch kritisiert worden wäre, trägt nun zur Schaffung individueller Identifikations- und Projektionsflächen bei. Diese ermöglichen dem Rezipienten mittels ungewohnter Perspektiven und kühner Kompositionen ein völlig neuartiges Kunsterlebnis und binden ihn zugleich an das Kunstwerk. Dabei strahlen sowohl die *Metamorphosen* als auch die Wände der Spätphase eine belebende Frische und lockere Leichtigkeit aus, die auf den ästhetischen Grundprinzipien *elegantia* und *tenuitas* beruhen. Fortan stehen nicht mehr ruhmreiche Heldentaten und opulente Säulenstaffagen sondern detailgetreu nachgezeichnete Szenen und minutiös ausgefeilte Figuren im Fokus der Aufmerksamkeit.

---

<sup>489</sup> Bernbeck (1967), S. 77.



Das epische bzw. architektonische Gerüst, das zusehends an Gewicht und Einfluss einbüßt, wird nunmehr von einem farbenfroh schillernden Netz phantastischer Spielereien überzogen, die für belebende Impulse und erfrischende Akzente sorgen. Zugleich werden einst strenge hierarchische Ordnungen sowohl im Bereich der Dichtung als auch der Wandmalerei gesprengt, wodurch Freiräume für kreative Ideen des künstlerischen Schöpfertums geschaffen werden. Die einzelnen Erzählungen der *Metamorphosen* mit ihren individuellen, persönlichen Schwerpunkten stehen ebenso gleichberechtigt nebeneinander, wie sich die einst subsidiäre dekorative Motivik vom rahmenden Architekturkorsett emanzipiert und sich dem Betrachter mit ungeahntem Selbstbewusstsein präsentiert. In beiden Fällen wird unbedeutend anmutenden Details eine neue Selbstständigkeit zuteil, wobei sie eine enorme Aufwertung erfahren und ihre Daseinsberechtigung in erster Linie aus sich selbst schöpfen. Weder die *Metamorphosen* noch die Wanddekorationen der Spätphase dienen den Künstlern zur Artikulation monumentaler Erhabenheit und würdevoller Pracht, wie es in Vergils *Aeneis* bzw. in der Hochphase des Architekturstils der Fall gewesen ist. Vielmehr sind sie nun als „Träger einer intimen [...] Atmosphäre“<sup>490</sup> zu verstehen, die sich durch individuell gestaltete Details und einzigartige Besonderheiten auszeichnet.

#### **V.4 *dicacitas***

In seinem Traktat zur Wandmalerei wird Vitruv von der zentralen Frage geleitet, wie ein zarter, fragil wirkender Rohrstängel überhaupt in der Lage sein kann, ein massives Gebälk zu tragen. Dabei verkennt er jedoch die Tatsache, dass sich die Künstler der Spätphase anderen Regeln als denen der realen Baukunst verschrieben haben. Im Rahmen dieser *ratio falsa* macht Grüner auf die Schlüsselrolle der Begriffe *lepidus* und *urbanus* aufmerksam.<sup>491</sup> Catull verwende diese Ausdrücke synonym zu *elegans*<sup>492</sup>, das die ästhetische Grundlage in Kapitel V.3 bildet. Doch neben der semantischen Dimension des Niedlichen und Zierlichen (*lepidus*) bzw. des Feinen und Gebildeten nach Art eines Großstädtlers (*urbanus*) beinhalten die

---

<sup>490</sup> Grüner (2004), S. 215. Diese persönlich-intime Atmosphäre spiegelt sich darüber hinaus in der erotisch gefärbten Motivik der zentralen Adikula-Gemälde wider, die jedoch nicht Gegenstand der Untersuchung ist; vgl. hierzu ausführlich Grüner (2004), S. 211–218.

<sup>491</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 170; S. 184–185.

<sup>492</sup> Catull. 6,1–2: Flavi, delicias tuas Catullo, / ni sint inlepidae atque inelegantes; Catull. 39,7–8: hunc habet morbum, / neque elegantem, ut arbitror, neque urbanum.

Begriffe eine weitere gemeinsame Bedeutungsfacette und zwar die des geistreichen Witzes, der sog. *dicacitas* oder auch *urbanitas*.

Demnach werden die rationalen Prinzipien des Architekten nicht nur ignoriert, sondern bewusst auf hoch intellektuelle, teils ironische, teils sogar provokative Weise demontiert. Das Stilmittel des feinsinnig-geistreichen Humors führt sowohl auf dichterischer als auch auf künstlerischer Ebene zu einem Bruch der narrativen bzw. räumlichen Illusion und erzeugt dabei, so die vierte These, eine gewisse Distanz zwischen Publikum und Kunstobjekt. Diese schafft ihrerseits Raum für kritische Reflexionen.

#### V.4.1 Ovids *Metamorphosen*

In den Kapiteln V.2.1 und V.3.1 wurde zum einen ausführlich dargelegt, inwiefern eine andersartige Auffassung von Einheit und Kohärenz für einen von Überraschungsmomenten und assoziativen Verknüpfungen geprägten, bisweilen sprunghaften und windungsreichen Geschehensablauf sorgt, der seine Buntheit und Lebendigkeit nicht zuletzt der Abkehr von den rigiden Strukturen des traditionellen Epos verdankt. Von den hieraus resultierenden gestalterischen Freiräumen profitiert Ovids Vorliebe für eine detailverliebte, kleinteilige Ästhetik und Individualisierung des traditionellen Mythenstoffs. Als ein wesentlicher Effekt hat sich die Verringerung der Distanz zwischen dem entlegenen Mythenkosmos einerseits und der Lebenswelt des zeitgenössischen Publikums andererseits erwiesen.

Gleichwohl darf diese intensive Bindung des Hörers an das Geschehen nicht als einzige Konsequenz aus den neu gewonnenen gestalterischen Freiräumen verstanden werden. Im Gegenteil: So paradox es klingen mag, spielt die Erzeugung einer ironischen Distanz im Zuge einer Brechung der narrativen Illusion eine ebenso bedeutsame Rolle im darstellungstechnischen Repertoire Ovids. Vor diesem Hintergrund wird sich der Standpunkt des Erzählers in Verbindung mit einem gezielten Einsatz sprachlicher Mittel als zentrale gestalterische Schaltstelle entpuppen.

Zwar liegt den *Metamorphosen* keine einheitliche narrative Linie im herkömmlichen Sinne zu Grunde, an dem sich das Geschehen fortlaufend orientiert, indem es einem einzigen übergeordneten Zielpunkt entgegenstrebt, doch bemerkt Solodow völlig zu Recht:

Yet all is not utter chaos either; the world of the poem does not altogether lack a point of focus.<sup>493</sup>

---

<sup>493</sup> Solodow (1988), S. 37.

Seine Kohärenz verdankt das Werk einem anderen Mechanismus, der im Hintergrund die Fäden zieht und gleichzeitig zusammenhält, wobei er maßgeblich für die Gestaltung der Übergänge zwischen den Erzählungen und die Verknüpfung einzelner Szenen verantwortlich ist: „One thing does stand out, dominating and informing the whole: the narrator himself, the poet Ovid.“<sup>494</sup> Diese Stimme hinter dem Gedicht, die in der folgenden Analyse mit dem Dichter Ovid gleichgesetzt werden soll,<sup>495</sup> artikuliert sich auf mannigfaltige Weise. Dabei kann sie sich bisweilen zurückhaltend, kaum wahrnehmbar im Hintergrund aufhalten, während der Geschehensfluss ungehindert vorwärtsströmt. An anderer Stelle wiederum manifestiert sie sich eindringlich und unüberhörbar, wobei sie unter Einsatz diverser Mittel der Erzähler-Fokussierung eine vorläufige Unterbrechung der Narrative bewirkt.

Diese phasenweise lebhaftige Präsenz des Erzählers wird vor allem eines verdeutlichen: Gewisse Kommentare oder Bemerkungen sind ausschließlich aus seiner Perspektive möglich. Zugleich wird der Rezipient regelmäßig an die Stimme hinter der Erzählung erinnert, so dass das Konstrukt einer narrativen Illusion auf tönernen Füßen steht. Folglich kann er sich nie vorbehaltlos zu hundert Prozent auf die Erzählung einlassen, da er sich stets der Distanz zwischen sich und dem Erzählten bewusst ist. Im Folgenden soll eine repräsentative Auswahl geeigneter Textstellen Einblicke in das breite Spektrum an Interventionsmöglichkeiten bieten.

#### V.4.1.1 Wortspiele

Als ein äußerst beliebtes und zugleich effektives Mittel zur Erzeugung von Distanz zwischen Hörer und Erzählung dienen dem Dichter epigrammatische Ausdrücke.<sup>496</sup> Im Sinne einer geistreichen Witzelei, der sog. *dicacitas*<sup>497</sup>, die laut Cicero *peracutum et breve*<sup>498</sup> sein muss, beutet Ovid die im Mythenstoff schlummernden Potentiale geschickt aus und lenkt somit den Fokus auf sein persönliches *ingenium*. Meist rein ornamentaler Natur bewirken Epigramme grundsätzlich eine Verlangsamung, bisweilen sogar eine Stagnation des Geschehensflusses

---

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Im Hinblick auf die Frage nach der Anzahl der tatsächlichen Erzähler kommt Solodow zu dem Schluss, dass „there is basically a single narrator throughout, who is Ovid himself“ (S. 38). Als überzeugendes Argument führt er an, „that the variation [in tone] is constant and not linked to change in speakers“ (S. 39). Diese Auffassung soll der vorliegenden Arbeit zu Grunde gelegt werden.

<sup>496</sup> Unter epigrammatischen Ausdrücken sollen im weitesten Sinne jene sprachlichen Wendungen subsumiert werden, die sich einerseits durch Kürze (*breve*) und eine geschickte, treffsichere Wortwahl (*acutum*), andererseits durch rhetorische Stilmittel wie Antithesen, Wiederholungen, Paradoxa u. ä. auszeichnen.

<sup>497</sup> Cic. *De orat.* 2,218.

<sup>498</sup> Ebd.

und lenken dabei vom Kern der Haupthandlung ab.<sup>499</sup> Häufig untergraben sie das ursprüngliche Pathos einer bestimmten Szene, wobei sie mitunter humorvolle Töne anklingen lassen. Letztlich tragen die einzelnen Effekte einer generellen Wirkungsabsicht Ovids Rechnung: Mittels kunstvoller Bündigkeit und verbaler Treffsicherheit richtet der Dichter den Fokus der Aufmerksamkeit zunächst auf das Wortspiel *per se*, das seinerseits – über die rein verbale Ebene hinausweisend – den Blick auf die kreative Schöpfernatur seines Erfinders freigibt.

Folglich tragen verbale Spielereien maßgeblich dazu bei „to put a distance between the reader and the events and call attention to the *raconteur* rather than lead to sympathetic immersion into a story.“<sup>500</sup> Zwar ist dies kein Alleinstellungsmerkmal der ovidischen Besonderheiten, doch divergieren Vergil und Ovid hinsichtlich Intensität und Wirkungsabsicht ihrer epigrammatischen Ausdrücke beträchtlich: „First, Virgil may sometimes merely imply a contrast. [...] Moreover, when Virgil does employ an antithesis, it is rarely decorative or otiose.“<sup>501</sup> Darüber hinaus ist Vergil stets bemüht, die narrative Illusion aufrechtzuerhalten, indem er den Geschehensfluss kontinuierlich vorantreibt.<sup>502</sup> Mit den Worten Senecas lässt sich Ovids gegenteilige Intention pointiert zusammenfassen: *scribit non ut vincat sed ut placeat.*<sup>503</sup>

#### a) Pointierte Darstellung ungewöhnlicher und paradoxer Situationen

Ovid verwendet epigrammatische Ausdrücke gern zur pointierten Darstellung ungewöhnlicher oder paradoxer Situationen, derer es in den *Metamorphosen* reichlich gibt und mittels derer er den linearen Handlungsverlauf bewusst unterbricht.

So würde Peneus gern dem Wunsch seiner Tochter Daphnis nach ewiger Jungfräulichkeit nachkommen, doch macht er ihr gleichzeitig bewusst: *votoque tuo tua forma repugnat* (1,489). Mittels der geschickten Gegenüberstellung *tuo tua* spitzt Ovid die paradoxe Situation zu: „Daphne’s own beauty (or form) frustrates conscious plans and efforts.“<sup>504</sup> Und Apoll, den Gott des Orakels höchstpersönlich, der in Liebe zu Daphnis entbrennt, *suaque [...] oracula fallunt* (1,491). Bewusst unterstreicht der Dichter hier durch seine gezielte Wortwahl den

---

<sup>499</sup> Zugleich unterbrechen Epigramme den linearen Geschehensfluss und tragen der Vorliebe für eine kleinteilige Ästhetik Rechnung, vgl. hierzu ausführlich Kap. V.2.1 und V.3.1. Hierin besteht ein wesentlicher Unterschied zu Vergils Verwendungsweise epigrammatischer Ausdrücke.

<sup>500</sup> Galinsky (1975), S. 195.

<sup>501</sup> Solodow (1988), S. 51.

<sup>502</sup> Treffend bemerkt Solodow (1988): „The form of expression does not deviate from the line of narrative, but is only an extension of it [...]. Although contrary to fact, it still belongs intimately to the story“ (S. 58).

<sup>503</sup> Sen. *contr.* 9, praef.1.

<sup>504</sup> Anderson (1997), S. 194.

Widerspruch in der verzweifelten Lage des Apolls. Schließlich muss er sich selbst, dem Gott der Heilkünste, eingestehen: *nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes* (1,524).<sup>505</sup>

Seiner eigenen Genialität unterliegt beinahe auch Daedalus, der Baumeister des Labyrinths. Mit all seinen Irrwegen ist das Bauwerk so trügerisch, dass *vixque ipse [= Daedalus] reverti / ad limen potuit* (8,167–168). „Ovid makes Daedalus a paradoxical witness of his own ingenuity.”<sup>506</sup> Mittels eines plastischen Vergleichs mit der verschlungenen Form des Maeander-Flusses, der in zweideutigem Lauf hin- und herfließt, macht Ovid die in sich widersprüchliche Konstruktion des Labyrinths zum Objekt eines scharfsinnigen Wortspiels: *occurensque sibi venturas adspicit undas / et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum / incertas exercet aquas* (8,164–166).

Nachdem Juno vergeblich nach ihrem Gatten Juppiter, der sich unterdessen auf Erden mit Io vergnügt, im Himmel gesucht hat, durchschaut sie plötzlich die Situation: *,aut ego fallor / aut ego laedor* (1,607–608).<sup>507</sup> Um seinen Sohn Phaeton von der Fahrt mit dem Sonnenwagen abzubringen, weist der Sonnengott ihn auf einen elementaren Widerspruch hin: *sors tua mortalis: non est mortale quod optas* (2,56). Und wenig später heißt es: *poenam, Phaeton, pro munere poscis* (99). Als Sols Hoffnung auf einen Sinneswandel bei Phaeton allmählich schwindet, unternimmt er einen letzten Versuch: *si mutabile pectus / est tibi, consiliis, non curribus utere nostris* (145–146). Besondere Betonung erfährt der scharfe Kontrast zwischen väterlichem Rat (146: *consiliis*) und väterlichem Sonnenwagen (146: *curribus*), der letztlich über Leben und Tod entscheidet, durch eine Alliteration. Wieder einmal kommt Ovids Vorliebe deutlich zum Ausdruck: „Ovid likes to manipulate pairs of opposing terms.“<sup>508</sup> Als die Katastrophe schließlich ihren Lauf nimmt und die Erde in Flammen steht, wird das Gras grau, der Baum brennt samt seinen Blättern *materiamque suo praebet seges arida damno* (213). Ungeachtet der dramatischen Situation kitzelt der Dichter auch hier mittels verbaler Spielereien „by using reflexive pronouns and adjectives“<sup>509</sup> das paradoxe Moment heraus und setzt den Ernst der Szene durch humorvolle Untertöne herab.

Gleiches gilt für die Beschreibung einer weiteren Katastrophe im siebten Buch, als die Pest auf der Insel Aegina wütet. Detailgetreu zeichnet der Dichter das ganze Ausmaß des Leidens nach, wobei er unter anderem auf die Machtlosigkeit der Ärzte zu sprechen kommt: Obwohl

---

<sup>505</sup> Anderson (1997) entlarvt das spielerische Moment der Formulierung: „Ovid plays with a rhetorical commonplace that can be used with tragic overtones, as in Thucydides’ [...] account of plagues, where self-sacrificing doctors are caught up in the contagion and perish” (S. 197).

<sup>506</sup> Anderson (1972), S. 349.

<sup>507</sup> Anderson (1997) betont an dieser Stelle Ovids metrische Genialität: „The exactly equal rhythmical quality of the two clauses invites appreciation of Ovid’s wit” (S. 208).

<sup>508</sup> Ebd., S. 245.

<sup>509</sup> Ebd., S. 251.

sie als Fachkundige den Kranken zur Hilfe eilen, *obsuntque auctoribus artes* (562).<sup>510</sup> In ihrer Verzweiflung wissen sich die Kranken nicht mehr anders zu helfen, als *mortisque timorem / morte* (604–605) zu vertreiben. Trotz der dramatischen Lage erlaubt sich Ovid einen zynischen Kommentar zu ihrem Verhalten „to seize his rhetorical opportunity“<sup>511</sup>: *ultraque vocant venientia fata* (605).

Im zweiten Buch lobpreist Callisto die Göttin Diana auf Jupiters Kosten, wobei es ihr gleichgültig ist, ob der Allmächtige ihre Worte hört: *,audiat ipse licet, maius Iove.’ ridet et audit* (429). Jupiters Reaktion auf die unbedachte Äußerung Callistos „immensely enjoying himself and relishing the irony of this self-comparison“<sup>512</sup> unterstreicht das paradoxe Moment der Situation. Durch die raffinierte Wortstellung spitzt der Dichter die Darstellung pointiert zu und sorgt so für eine humorvolle Wirkung. Auf geistreich-amüsante Weise macht sich Ovid einige Verse später die Mehrdeutigkeit des Wortes *superum* zu Nutze, wobei er die Ausweglosigkeit der Lage Callistos mittels eines Aphorismus äußerst plastisch beschreibt: *sed quem superare puella / quisve Iovem poterat superum?* (436–437).<sup>513</sup> Wen könnte ein Mädchen oder wer könnte den göttlichen Jupiter (in übertragener Bedeutung) bzw. den (im Geschlechtsakt) oben liegenden Jupiter (konkrete Bedeutung) überwältigen?

Auch in den nächsten Beispielen entlarvt Ovid die widersprüchlichen Aspekte einer Situation mittels konziser verbaler Gewandtheit. Meleager erblickt das Gesicht der jungfräulichen Jägerin Atalanta, *quam dicere vere / virgineam in puero, puerilem in virgine possis* (8,322–323). Die chiastische Wortstellung in Vers 323 zeugt von der hohen rhetorischen Effektivität Ovids.<sup>514</sup> Vor dem Hintergrund seiner Parallelstelle in Homers *Odyssee* erhält der Ausruf des Meleager eine ironische Färbung: *,o felix, siquem dignabitur’, inquit / ,ista virum!’* (326–327).<sup>515</sup>

Auch die Zwittergestalt des Hermaphroditus im vierten Buch veranlasst den Dichter zu einer paradoxen Bemerkung: *nec femina dici / nec puer ut possit, nec utrumque et utrumque videtur* (4,378–379). Der Sonnengott Sol, der für gewöhnlich alle Länder mit seinem Feuer verbrennt, *ureris igne novo* (4,195), nachdem er von seiner Liebe zu Leucothoe entflammt wurde.

---

<sup>510</sup> Ovid spielt hier unmissverständlich auf eine Stelle in Vergils *Georgica* an, wo jegliche Heilungsversuche der Ärzte die Situation der Tiere verschlimmern: *quaesitaeque nocent artes* (3,549). Hierzu Anderson (1972): „Ovid changes it [...] to mean that their very skills were fatal to the doctors” (S. 303).

<sup>511</sup> Ebd., S. 306.

<sup>512</sup> Anderson (1997), S. 282.

<sup>513</sup> Im kritischen Apparat der Oxford-Ausgabe setzt Jahn das Fragezeichen erst hinter *superum*. Nur so ergibt das Spiel mit der Mehrdeutigkeit einen Sinn. Jahns Interpunktion erhielt jedoch wenig Zuspruch, da Jupiter an keiner anderen Stelle mit dem Beiwort *superus* in Erscheinung tritt; vgl. hierzu Anderson (1997), S. 283.

<sup>514</sup> Vgl. Anderson (1972), S. 364.

<sup>515</sup> Vgl. Hom. *Od.* 6,158–160. Ovid spielt hier mit dem epischen Motiv des vergeblichen Wunsches des Liebenden, vgl. ebd.

Mittels einer Antithese entlarvt der Dichter einen Widerspruch: Sol, *quique omnia cernere debes* (195), heftet seinen Blick zugleich auf *virgine [...] una* (196).

Die Häutung des Marsyas im sechsten Buch bietet dem Dichter ebenfalls eine willkommene Grundlage für ein raffiniertes Wortspiel, das seiner scharfsinnigen Beobachtungsgabe geschuldet ist. Auf plastische, geradezu drastische Weise fragt der Satyr den Sohn Latonas „talking with most unlikely sophistication“<sup>516</sup>: *quid me mihi detrahis?* (385). Im Kampfgeschehen zwischen Perseus und Phineus zu Beginn des fünften Buches entkommt Letzterer nur knapp der Lanze des Perseus, indem er sich hinter einen Altar duckt. Selbst in dieser Passage tumultartiger Gefechte deckt Ovid ein paradoxes Moment auf, indem er treffsicher anmerkt: *scelerato profuit ara* (37).

Im Bestreben, ihren hochbetagten Vater Pelias verjüngen zu lassen, vertrauen die Peliaden auf die Zauberkünste der Medea und folgen blind deren Anweisungen, indem sie der Reihe nach auf ihren Vater mit dem Schwert einstechen. Als sei eine derartige Situation nicht ungeheuerlich genug, hebt der Dichter die absurde Intention hinter ihrem Verhalten explizit hervor und enthüllt dabei einen grundlegenden Widerspruch: *ne sit scelerata, facit scelus* (7,340). Ähnlich paradoxe Situationen werden im achten (477: *impietate pia est*) und im neunten Buch (408: *natus erit factus pius et sceleratus eodem*) mittels scharfer Antithesen entlarvt.

Nachdem Philomela entsetzt realisiert hat, dass Tereus, der Gatte ihrer Schwester Procne, sie ihrer Jungfräulichkeit berauben will, fasst sie die neuen Verhältnisse pointiert zusammen: Während sie zur Nebenbuhlerin ihrer eigenen Schwester gemacht worden ist, *tu [= Tereus] geminus coniunx* (6,538). Aus Rache für diese Freveltat tischen Procne und Philomela dem Tereus dessen eigenen Sohn Itys als Mahl auf, der unwissend *inque suam sua viscera congerit alvum* (651). Trotz der Grausamkeit des Vorgangs – oder gerade deretwegen – entschärft der Dichter abermals die Tragik der Situation, indem er das Essen des eigenen Fleisch und Bluts pointiert mit einem hohen Maß an visueller Suggestivkraft hervorhebt.<sup>517</sup> Als Tereus nach seinem Sohn ruft, entgegnet ihm Procne sarkastisch: *intus habes, quem poscis* (655). Anderson merkt zu Recht an, dass Procnes kurze Rede unter dramatischen Gesichtspunkten eher unwahrscheinlich sei. „[I]t rather represents Ovid’s effort to state his paradox in another manner.“<sup>518</sup> Nachdem Tereus seines schrecklichen Vergehens gewahr worden ist, bezeichnet

---

<sup>516</sup> Ebd., S. 202.

<sup>517</sup> Hierzu ergänzend Anderson (1972): „Ovid seeks out the paradox of self acting on self in this moment of pathos“ (S. 234).

<sup>518</sup> Ebd.

er sich selbst als *bustum miserabile nati* (665), womit der Höhepunkt des verbalen Feuerwerks erreicht ist.

In den beiden folgenden Szenen ergibt sich die plastische Formulierung beinahe logisch aus dem mythologischen Material selbst. Als Wächter über Io scheint der hundertäugige Argus bestens geeignet zu sein, denn Ovid bemerkt treffsicher: *constiterat quocumque modo, spectabat ad Io: / ante oculos Io, quamvis aversus, habebat* (1,628–629). Wie auch immer Argus sich positioniert, hat er Io stets im Blick – selbst dann, wenn er ihr den Rücken zukehrt.<sup>519</sup> Doch selbst hundertäugige Riesen werden irgendwann einmal müde, wenngleich nicht alle Augen gleichzeitig zufallen. Plastisch formuliert der Dichter: *quamvis sopor est oculorum parte receptus, / parte tamen vigilat* (686–687).

Auch Myrrha, die ihren eigenen Vater liebt, wird zum Objekt einer feinsinnigen Bemerkung Ovids, die er kunstvoll mittels einer Klimax in chiasmischer Wortstellung präsentiert: *scelus est odisse parentem; / hic amor est odio maius scelus* (10,314–315). Hinsichtlich ihrer Schar an Verehrern heißt es epigrammatisch: *ex omnibus unum / elige, Myrrha, virum: dum ne sit in omnibus unus* (317–318). Abermals durchbricht Ovid hier die narrative Illusion, um die Aufmerksamkeit auf sich selbst zu lenken. Anderson merkt hierzu richtig an: „The narrator intrudes [...] with another apostrophe to Myrrha and a clever verbal play in the last two feet of 317 and 318.”<sup>520</sup>

Während des Kampfes zwischen Lapithen und Centauren erweist sich Caeneus, der als Frau geboren und erst kürzlich in einen Mann verwandelt worden ist, auf Seite der Lapithen als äußerst standhafter und zuverlässiger Krieger. Als Monychus, einer der Centauren, des verheerenden Schadens, den Caeneus unter den Centauren angerichtet hat, gewahr wird, schreit er laut: *populus superamur ab uno / vixque viro! quamquam ille vir est, nos segnibus actis, / quod fuit ille, sumus* (12,499–501). Während sich die einzelnen Epigramme wie Perlen auf eine Schnur reihen und dabei logisch auseinander hervorzugehen scheinen, legt der Dichter mittels der geschickt konstruierten Sequenz antithetischer Wendungen allmählich das paradoxe Moment der Szenerie frei.

Ein wahres Feuerwerk epigrammatischer Ausdrücke lässt Ovid im achten Buch in der Erzählung des Erysichthon steigen, die ihm zahlreiche Möglichkeiten zur Aufdeckung paradoxer Momente bietet. Nachdem dieser von Fames mit unendlichem Hunger infiziert worden ist, sitzt er am gedeckten Tisch, während er über Hunger klagt *inque epulis epulas quaerit* (832). Sein Hunger nimmt dabei unermessliche Dimensionen an: Was gewöhnlich

---

<sup>519</sup> Auch Anderson (1997) betont die humorvolle Facette: „Ovid plays with the incredible situation [...]” (S. 210).

<sup>520</sup> Anderson (1972), S. 504.



einer Stadt oder einem Volk genügt, *non sufficit uni* (833). Die scharfe Antithese verleiht der Darstellung ein Höchstmaß an Anschaulichkeit. Zugleich entlarvt der Dichter mittels raffinierter Formulierungen weitere paradoxe Facetten der absurden Situation: *plusque cupit, quo plura suam demittit in alvum* (834). Zwei geschickt gewählte Vergleiche heben die tragisch-groteske Lage des Erysichthon plastisch hervor (835–839), wobei sich Ovid traditioneller Bilder unbeherrschbarer Naturgewalten bedient:<sup>521</sup> Wie das Meer die Flüsse von der ganzen Erde aufnimmt und nie von den Gewässern gesättigt wird, sondern fremde Ströme austrinkt, und wie das raffgierige Feuer niemals Nahrung verweigert und unzählige Holzscheite verbrennt, wobei es umso mehr angreift und durch die Menge noch gefräßiger wird, je mehr Zündstoff ihm gegeben wird, so nimmt der Mund des unseligen Erysichthon alle Speisen auf und verlangt zugleich nach mehr. Mittels einer geschickten Verwendung der Adverbs *simul* und einer Umkehr der üblichen Wortfolge (841: *accipiunt poscuntque simul*) deckt Ovid hier ein weiteres Paradoxon der Situation auf. „Then Ovid’s wit seizes two other opportunities to vary the paradox:“<sup>522</sup> *cibus omnis in illo / causa cibi est semperque locus fit inanis edendo* (841–842). Ganze 13 Verse widmet der Dichter der ausführlichen Beschreibung des maßlosen Hungers mit all seinen Details, wobei letztlich ein und dasselbe Phänomen auf mannigfaltige Weise zur Schau gestellt wird. Während die eigentliche Handlung stagniert, lenkt Ovid mittels sprachlicher Raffinesse und geistreichen Witzes den Fokus auf seine kreative Schöpfernatur und durchbricht abermals die narrative Illusion.

Die von Widersprüchen geprägte Situation des Narziss im dritten Buch scheint für die Schöpfung epigrammatischer Ausdrücke geradezu prädestiniert zu sein. Bereits die Antwort des Sehers Tiresias auf die Frage der Mutter Liriope, ob ihrem Kind ein langes Leben beschieden sei, veranlasst Ovid zu folgender Formulierung: *si se non noverit* (348) – wenn er sich selbst nicht kennt. Auf Grund seiner Schönheit wird er von Frauen und Männern gleichermaßen begehrt, doch wohnt in der zarten Gestalt ein hartherziger Stolz. Mittels einer scharfen Antithese betont Ovid den Widerspruch zwischen äußerer Erscheinung und Charakter des Narziss: *fuit in tenera tam dura superbia forma* (354).

Auch die stimmbegabte Nymphe Echo, *quae nec reticere loquenti / nec prius ipsa loqui didicit* (357–358), verschmäht der schöne Jüngling. Gern würde sie sich ihm mit liebevollen Worten nähern und ihn durch Bitten erweichen, doch ihr Wesen hindert sie daran, als Erste zu sprechen: *natura repugnat / nec sinit, incipiat* (376–377). In ihrem tiefen Schmerz über die Zurückweisung durch Narziss zieht sie sich schließlich in die Wälder zurück. Dort wird sie

---

<sup>521</sup> Vgl. ebd., S. 410.

<sup>522</sup> Ebd. S. 411.

zwar von niemandem gesehen, aber von allen gehört, während in ihr selbst nur noch der Klang lebt (400: *nulloque [...] videtur, / omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa*).

Nach der Darstellung des Schicksals der Echo wendet sich Ovid der tragischen Schicksalserfüllung des Narziss zu. Während dieser seinen Durst an einer Quelle zu stillen wünscht, wächst in ihm einer anderer Durst heran (415: *dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit*). Schließlich erblickt er das Spiegelbild seiner eigenen Schönheit, wobei er das für einen Körper hält, was nur eine Welle ist (417: *corpus putat esse, quod unda est*), und alles bewundert, was ihn selbst bewundernswert macht (424: *cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse*). Die Tatsache, dass Narziss zugleich Subjekt und Objekt seiner Leidenschaft ist, „makes the mirror effect and the paradoxical experience of Narcissus graphic.“<sup>523</sup>

Auf widersprüchliche Weise begehrt er nichts ahnend sich selbst (425: *se cupit inprudens*), empfindet und erregt zugleich Wohlgefallen (425: *qui probat, ipse probatur*), wirbt und wird umworben (426: *dumque petit, petitur*), entfacht Liebe und steht gleichzeitig in Flammen (426: *pariterque accendit et ardet*). Ovid bedient sich hier dreier verschiedener grammatikalischer Strukturen, um ein und denselben Sachverhalt – den paradoxen Effekt der Spiegelung – aus unterschiedlicher Perspektive zu erhellen: Verb und Reflexivum, Aktiv- und Passivformen desselben Verbs sowie aktive und intransitive Formen synonymen Verben. Bewusst lässt der Dichter die Handlung an dieser Stelle stagnieren und lenkt mittels verbaler Spielereien den Fokus auf die Stimme hinter der Erzählung „with no sympathy with Narcissus.“<sup>524</sup> Verstärkt wird die ironische Distanz durch Verwendung einer Alliteration in Vers 426, die weniger den tragischen Inhalt als vielmehr das rhetorische Geschick des Dichters betont.

Pointiert bringt der Dichter schließlich die missliche Lage des Knaben, der sich unwissentlich in sein eigenes Spiegelbild verliebt hat, mit wenigen Worten auf den Punkt: *oculos idem, qui decipit, incitat error* (431). Derselbe Irrtum, der seine Augen in die Irre führt, erregt diese zugleich. Gewaltig ist der Trug, der den Liebenden gefangen hält. Mittels einer chiastischen Wortstellung spitzt Ovid die tragische Situation des Narziss zu: *et placet et video, sed, quod videoque placetque, / non tamen invenio* (446–447). Wenig später, nachdem Narziss sich seines fatalen Irrtums bewusst geworden ist, schreit er auf: *quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit* (466). Was er begehrt, trägt er bei sich; doch ausgerechnet dieser Reichtum lässt ihn verarmen. Geschickt beutet Ovid hier die verwandtschaftliche Etymologie von Adjektiv (*inopem*) und Nomen (*copia*) aus, wobei sich Letzteres auf die archaische Form *co-*

---

<sup>523</sup> Anderson (1997), S. 381.

<sup>524</sup> Ebd., S. 381.

*ops* im Sinne von *im Überfluss vorhanden* zurückführen lässt.<sup>525</sup> Schließlich resümiert er das Schicksal des Jünglings mit folgenden Worten: *nunc duo concordēs anima moriemur in una* (473). Beide Herzen, die in ihm schlagen, werden in einer einzigen Seele zu Grunde gehen.

Bedenkt man, dass die oben genannten Paradoxa der traditionellen Narziss-Version fremd sind, obgleich das Potential hierfür durchaus dem Material selbst innewohnt, tritt Ovids Scharfsinn beim Aufspüren jener Momente, die seiner Vorliebe für sprachlichen Witz Vorschub leisten, umso deutlicher zu Tage. Für ihn scheint das Epigramm in erster Linie ein willkommenes Mittel zur Entlarvung jener Augenblicke im Leben eines Individuums zu sein, die eine bestimmte Situation einzigartig machen.<sup>526</sup>

#### *b) Personifizierte Naturgewalten und allegorische Figuren*

Weitere potentielle Angriffsflächen für die Aufdeckung paradoxer oder außergewöhnlicher Facetten bietet das ambivalente Wesen personifizierter Naturgewalten und allegorischer Figuren. Die explizite Betonung des dualen Aspekts ein und derselben Gottheit – einerseits Person, andererseits Naturgewalt – führt dabei bisweilen zu humorvollen Bemerkungen.

So zieht beispielsweise die Erde den Kopf in sich selbst zurück, da sie die Hitze nicht länger ertragen kann (2,302–303: *suūque / rettulit os in se*).<sup>527</sup> Während der Flussgott Inachus weint, trägt er gleichzeitig zur Wassermenge des Flusses Inachus bei (1,584: *fletibus aquas auget*). Die Quelle Arethusa verstummt, als die Nymphe Arethusa mit dem Erzählen ihrer Geschichte beginnt (5,574–575: *conticuere undae, quarum dea sustulit alto / fonte caput*).<sup>528</sup> Midas vermennt den Weingott Bacchus, den Spender der Gabe, mit Wasser (11,125: *miscuerat puris auctorem muneris undis*). Der Gott des Schlafs wird beinahe vom Schlaf überwältigt, bis er sich schließlich von sich selbst abschüttelt (11,621: *excussit tandem sibi se*).

Von brilliantem Scharfsinn zeugt ferner eine epigrammatische Bemerkung über *Invidia*. Während die Figur des Neids über die reiche, florierende Stadt Athen fliegt, *vixque tenet lacrimas, quia nil lacrimabile cernit* (2,796). Da sie nichts Beweinenswertes erblickt, kann sie ihre Tränen kaum zurückhalten. Misserfolge, nach deren Anblick sie sich verzehrt, erfreuen ihr Herz, wobei sie andere und sich selbst zerfleischt und dabei *suppliciumque suū est* (782).

---

<sup>525</sup> Vgl. ebd., S. 385.

<sup>526</sup> Vgl. hierzu ausführlich Kap. V.3.1.

<sup>527</sup> Hierzu Anderson (1997): „[T]his seems to be the first instance in the poem of a practice that becomes notable, the playful double view of something as simultaneously an anthropomorphic being and an inanimate physical entity, and the verbalization of this view by reflexives to produce a paradox” (S. 261).

<sup>528</sup> Anderson (1997) entlarvt zudem die Anspielung auf Vergils Formulierung *conticuere omnes* am Beginn des zweiten Buches der *Aeneis*: „[A]s the fountain nymph prepares to launch into her minor tale, Calliope reaches for epic emphasis [...]. The difference between the audience and genuinely serious account of Aeneas and this erotic story of Arethusa with its idle audience makes Calliope’s pomposity silly” (S. 558).

Auf ähnlich geniale Weise beschreibt Ovid die äußere Erscheinung des personifizierten Hungers. Die Formulierung könnte kaum treffender sein, wenn es anschaulich heißt: *ventris erat pro ventre locus* (8,805).

Formulierungen dieser Art sind zahlreich und durchziehen die *Metamorphosen* wie ein roter Faden, der den Hörer stets an die geistvolle Schöpfernatur hinter der eigentlichen Erzählung erinnert. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die sich ergebenden Widersprüche dem Mythenstoff durchaus immanent sind, wenngleich sie erst durch Ovids Scharfsinn freigelegt werden und somit eine besondere Gewichtung erhalten. Geschickt beutet er den Kontrast zwischen den Figuren als Personen und als personifizierte Naturgewalten aus, während der destruktiv ironische Unterton kaum zu überhören ist. „Er [= Ovid] tut nichts anderes, als die logischen Folgerungen aus der Mehrschichtigkeit der Vorstellungen zu ziehen und in zugespitzter Form gegenüberzustellen.“<sup>529</sup>

### c) Widersprüche zwischen Daseinszuständen

Das Metamorphose-Sujet *per se* bietet dem Dichter darüber hinaus zahlreiche Anknüpfungspunkte zur Entwicklung spielerischer Gedankengänge, „da Ovid nicht nur die äußerlichen Veränderungen beschreibt, sondern vor allem auf die inneren Widersprüche zwischen den beiden Daseinszuständen eingeht.“<sup>530</sup> So sind es zum einen die Verwandlungsprozesse an sich, zum anderen deren Resultate, denen ein großes Potential an paradoxen oder außergewöhnlichen Momenten innewohnt. Ovid wäre nicht Ovid, wenn er dieses nicht entlarvte und sich für seine dichterischen Intentionen zu Nutze machte.

Nachdem Neptun beispielsweise Mestra in einen Mann verwandelt hat, fragt sie ihr früherer Herr, ob sie ein junges Mädchen gesehen habe, woraufhin sie sich darüber freut, nach sich selbst gefragt zu werden: *a se / se quaeri gaudens* (8,862–863). „Ovid enjoys pointing out the paradoxes produced by metamorphosis.“<sup>531</sup> Besondere Betonung erfährt der inhaltliche Widerspruch auf formaler Ebene mit Hilfe eines Enjambements, das die beiden Reflexiva scharf voneinander trennt. Ähnlich erheitert reagiert Juppiter, als Callisto ihn in Gestalt der Göttin Diana als *maius Iove* (2,429) bezeichnet und er somit sich selbst vorgezogen wird (430: *sibi praeferrī se gaudet*). Erneut spielt der Dichter mit dem paradoxen Effekt der Verwandlung, den er unter Einsatz der Reflexivpronomen verstärkt. Als Herse in verwandelter Gestalt die Wortbrüchigkeit des gierigen Battus entlarvt und dadurch an sich selbst verraten wird, fragt der Gott spöttisch: *me mihi, perfide, prodīs?* (2,704). Die

---

<sup>529</sup> Bernbeck (1967), S. 113.

<sup>530</sup> Ebd., S. 100.

<sup>531</sup> Anderson (1972), S. 413.

Alliteration hebt das Spiel mit den Reflexiva zusätzlich hervor und lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers von der inhaltlichen auf die sprachlich-formale Ebene.

Gern betont der Dichter die inneren Gegensätze zwischen alter und neuer Daseinsform. Nach ihrer Verwandlung in einen Lorbeerbaum stimmt Daphne den Versprechungen des Apoll zu, indem sie *factis modo laurea ramis / adnuit utque caput visa est agitasse cacumen* (1,566–567). Hingegen ist Io unglücklich über ihren neuen Daseinszustand. „This is the first of many times when he [Ovid] will describe the frustration of the human desire to supplicate help that emerges in a metamorphosed creature who lacks human hands.”<sup>532</sup> Als sie Argus flehentlich ihre Arme entgegenstrecken will, *non habuit, quae brachia tenderet Argo* (1,636). Beim Versuch, der Klage über ihre Unbeholfenheit Ausdruck zu verleihen, *mugitus edidit ore / pertimuitque sonos* (637). Als sie schließlich ihr eigenes Spiegelbild im Fluss entdeckt, *pertimuit seque exsternata refugit* (641). Nachdem sich Inachus der neuen Gestalt seiner Tochter bewusst geworden ist, zieht er daraus logische Konsequenzen: *de grege nunc tibi vir et de grege natus habendus* (660). Zugleich verspottet der Dichter hier „Inachus’ social prejudices.“<sup>533</sup> Am liebsten würde er sich aus Kummer über das Schicksal seiner Tochter das Leben nehmen, doch ist es ihm als Gott nicht erlaubt, was ihn zu der bitteren Erkenntnis führt: *nocet esse deum* (662).

Auch Callisto kann sich nur schwer mit ihrem neuen Ich als Bärin identifizieren, was dem Dichter Gelegenheit zur Entlarvung weiterer paradoxer Momente „in this new ‚animal’'s relationships“<sup>534</sup> bietet: Als Jägerin flieht sie aus Angst vor den Jägern (2,492: *venatrixque metu venantum territa fugit*). Dabei vergisst sie, *quid esset* (493), so dass sie als Bärin beim Anblick anderer Bären in Schrecken versetzt wird (494: *ursaue conspectos [...] horruit ursos*).

Die Krähe wiederum brüstet sich vor dem Raben mit ihrer früheren Persönlichkeit als *regia virgo* (2,570), die von *divitibusque procis* (571) umworben wurde. Kurz nach ihrer Verwandlung in eine Krähe ergeht es ihr ähnlich wie Callisto. Genau in dem Moment, wo der Hörer sich die entblößte Brust der Coronis vorzustellen beginnt, wird er mit dem Ergebnis der Metamorphose konfrontiert: *sed neque iam palmas nec pectora nuda gerebam* (585). Anderson weist darauf hin, dass Ovid regelmäßig Alliterationen mit *p* verwendet, um das Schlagen der Brust lautmalerisch zu unterstreichen, „but the effect on the audience seems often to be humorous.“<sup>535</sup> Ocyroes Metamorphose in eine Stute ist kaum abgeschlossen, da

---

<sup>532</sup> Anderson (1997), S. 211.

<sup>533</sup> Ebd., S. 212.

<sup>534</sup> Ebd., S. 291.

<sup>535</sup> Ebd., S. 304.

findet sie schon Gefallen am Grasfressen (2,662: *iam cibus herba placet*) und verspürt den Drang, *latis currere campis* (662). Der humorvolle Unterton ist auch hier nicht zu überhören. Ebenso bietet die Erzählung des Actaeon, der die Göttin Diana aus Versehen nackt beim Baden erblickt und zur Strafe in einen Hirsch verwandelt wird, reichlich Potential zur Freilegung paradoxer Momente. Dem natürlichen Fluchtreflex eines Hirsches nachgebend wundert sich Actaeon, dem sein altes Bewusstsein geblieben ist, über seine eigene Schnelligkeit im Lauf (3,199: *se tam celerem cursu miratur in ipso*). Nachdem die Jagdhunde des Actaeon dessen Fährte aufgenommen haben, hetzen sie ihren ehemaligen Herrn durch den Wald. Mittels einer Alliteration unterstreicht Ovid die widersprüchliche Situation des Actaeon: *famulos fugit ipse suos* (229).

Im weiteren Verlauf gewinnt das paradoxe Moment zusätzliche Betonung. Während Actaeons menschliches Bewusstsein noch intakt ist und den eigenen Namen rufen will, entlarvt Ovid eine Ironie des Schicksals: *verba animo desunt* (231). Unterdessen rufen seine Jagdgenossen ahnungslos nach Actaeon und bedauern es, dass er das Schauspiel des Fangens nicht selbst mitansieht. Hingegen wünscht sich Actaeon in seiner Todesangst nichts sehnlicher als tatsächlich abwesend zu sein (247: *vellet abesse quidem*). Mittels einer Antithese betont der Dichter unmittelbar darauf die grausame Realität: *sed adest* (247). Selbst die ausweglose Situation des Actaeon, für den es kein Entrinnen mehr gibt, hält den Dichter nicht von scharfsinnigen Bemerkungen ab, welche die Tragik der Szene entschärfen. Derweil richtet er den Fokus unter Einsatz geschickt gewählter Antithesen auf die Widersprüche zwischen neuer und alter Daseinsform: *velletque videre, / non etiam sentire canum fera facta suorum* (247–248).

Die oben genannten Verwandlungsakte veranlassen Ovid dazu, den Bereich des in der fiktiven Mythenwelt Vorstellbaren endgültig zu verlassen, und leisten zugleich seiner Vorliebe für das ausschmückende Detail<sup>536</sup> Vorschub. Durch explizite Hervorhebung der Doppelnatur<sup>537</sup> der verwandelten Figuren führt er dem Rezipienten die sich ergebenden Paradoxa und Ungeheuerlichkeiten plastisch vor Augen und durchbricht unterdessen die narrative Illusion seiner eigenen Erzählung.

---

<sup>536</sup> Vgl. hierzu ausführlich Kapitel V.3.1.

<sup>537</sup> Während sich die äußere Gestalt im Zuge der Metamorphose verändert, bleibt das menschlich empfindende Wesen der entsprechenden Figur erhalten, was nicht selten zu widersprüchlichen Situationen führt. Mitunter wird der Erhalt des früheren Bewusstseins explizit betont; vgl. hierzu *Ov. met.* 2,485 und 3,203.

d) Nüchterne Betrachtungsweise und Unterhöhlung des pathetischen Ernsts

Ovids Hang zu geistreichen Spielen auf verbaler Ebene geht nicht selten mit einer sachlich-nüchternen, wenig empathischen Betrachtungsweise einher, die insbesondere im Kontext tragischer Momente unangemessen, bisweilen komisch wirkt. Die folgenden Textpassagen verdeutlichen, wie das ursprüngliche Pathos einer Szene dabei untergraben wird, während die Aufmerksamkeit von der Erzählebene auf die Stimme dahinter gelenkt wird.

Als die Erde nach der misslungenen Fahrt Phaetons auf dem Sonnenwagen in Flammen steht und droht, erneut ins alte Chaos gestürzt zu werden, interveniert der Göttervater höchstpersönlich, um weiteren Schaden von der Welt abzuwenden. Zu diesem Zweck besteigt er den höchsten Punkt seiner himmlischen Burg, von wo aus er gewöhnlich die weiten Länder mit Wolken überzieht. Weniger göttlich-erhaben als vielmehr sachlich-logisch klingt die Begründung für Jupiters Donnerrollen und Blitzeschleudern: *sed neque, quas posset terris inducere, nubes / tunc habuit nec, quos caelo dimitteret, imbres* (2,309–310). Wenngleich Ovid hier durchaus schlüssig und plausibel „with witty precision“<sup>538</sup> argumentiert, wirkt die rationale Erklärung vor dem Hintergrund der tragischen Situation unangemessen und zerstört die narrative Illusion durch Fokussierung auf die Stimme hinter der Erzählung. Zugleich zögert er die Pointen seiner geistvollen Bemerkungen geschickt hinaus „by placing his relative purpose clause before the ‚antecedent‘“.<sup>539</sup>

Vergleichbar emotionslos und nüchtern werden die Folgen für die Erde beschrieben, nachdem der Sonnengott in Trauer um seinen toten Sohn sein Anlitz verhüllt hat. Ein Tag ist zwar ohne Sonne vergangen, doch wenigstens ist der durch Phaeton ausgelöste Weltenbrand zu etwas nütze: *incendia lumen / praebebant* (2,331–332). Ebenfalls keine Spur von Empathie offenbart der Dichter, wenn er Daedalus nach dem Verlust seines Sohnes Ikarus zynisch als *pater infelix, nec iam pater* (8,231) betitelt.<sup>540</sup> Gleiches gilt für eine Passage im dritten Buch, wo Actaeon von seinen eigenen Jagdhunden zerfleischt wird. Sachlich heißt es daraufhin: *iam loca vulneribus desunt* (237).

Eine Steigerung ins Makabere in Kombination mit einem Höchstmaß an visueller Suggestivkraft ist in jener Szene zu verzeichnen, als Pentheus von seiner Mutter und seinen Tanten im Zuge bacchantischer Raserei buchstäblich zerrissen wird. Nachdem Autonoe ihm den rechten Arm abgerissen und Ino seinen linken mit einem heftigen Ruck zerfetzt hat, *non habet infelix, quae matri bracchia tendat* (3,723). Stattdessen zeigt er ihr nur die

---

<sup>538</sup> Anderson (1997), S. 262.

<sup>539</sup> Ebd.

<sup>540</sup> Anderson (1972) weist auf den identischen Vers *pater infelix* in Ovids *Ars amatoria* (2,93) hin: „The witticism of *nec iam pater* suggests how often Ovid likes to play with pathos in both his elegiac works and the *Metamorphoses*“ (S. 354).

verstümmelten Wunden, die ihm von seinen Armen übriggeblieben sind. Zweifelsohne ist die Grausamkeit der vorliegenden Situation kaum zu überbieten. Zugleich untergräbt die drastisch-plastische Vorstellung eines wild mit den Armstummeln herumrudernden Pentheus, dessen Glieder bereits abgerissen am Boden liegen, die eigentliche Tragik der Situation. Was der eine als geschmacklos verurteilt, dürfte bei einem anderen den Nerv schwarzen Humors treffen.

Eine vergleichbar drastische Situation findet sich in der tragisch endenden Liebesgeschichte von Priamus und Thisbe. Im Irrglauben, seine Geliebte sei einer Löwin zum Opfer gefallen, beschließt der verzweifelte Priamus, seinem Leben ein Ende zu setzen, indem er sich sein Schwert in den Leib stößt. Was hierauf folgt, gleicht eher der Beschreibung eines Wasserrohrbruchs als der eines sterbenden Menschen: Das Blut springt nicht anders hervor, *quam cum vitiato fistula plumbo / scinditur et tenui stridente foramine longas / eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit* (4,122–124). Durchaus plausibel erscheint Andersons Vermutung bezüglich der Intention Ovids: „I believe that he [Ovid] is intruding the anachronism and the technical unpoetic details as a way of sabotaging the Minyeid's naive narrative.“<sup>541</sup>

Dieser bewusste Bruch der narrativen Illusion untermauert die Vorstellung, wonach Ovid als unsichtbare Stimme hinter der Erzählung die Wirkung auf den Hörer geschickt steuert. Deutlich tritt in den Passagen das dichterische Gespür für die Entlarvung von Situationen zu Tage, die ein gewisses Potential für scharfsinnige Wortspiele in sich bergen. Das einstige Pathos und der traurige Ernst der Szenen fallen dabei häufig der humorvollen Wirkung zum Opfer.

#### e) Neuartige Kombination mythologischer Motive

Ovids rhetorische Finesse und sein Hang zu verbalen Spielereien offenbaren sich darüber hinaus in einer bisweilen kühnen Kombination mythologischer Motive,<sup>542</sup> deren immanenter Bezug zueinander in der traditionellen Darstellungsweise unberücksichtigt bleibt. Erst durch den Scharfsinn des Dichters sowie seinen unkonventionellen Blickwinkel auf das sich ihm bietende Geschehen entstehen neuartige Querverbindungen und kreative Verknüpfungen.

So ist Circe zum einen die Tochter des Sonnengottes Sol, zum anderen besitzt sie als Zauberin die Macht, mittels magischer Beschwörungen den Lauf der Natur zu beeinflussen. Beide

---

<sup>541</sup> Anderson (1997), S. 425.

<sup>542</sup> Wenngleich die Freilegung innermythischer Referenzen kein Alleinstellungsmerkmal ovidischer Dichtung ist, so charakterisiert Solodow (1988) Ovids Umgang mit mythologischen Motiven zu Recht als „more self-conscious, more arch, and more humorous“ (S. 100) als Vergils Vorgehensweise.



Teilaspekte fügt Ovid auf kreative Weise zusammen: Circe war es demnach gewohnt, das Gesicht des Mondes zu verfinstern und *patrio capiti bibulas subtexere nubes* (14,368).

Als Juppiter im zweiten Buch seinem Sohn Merkur einen Auftrag erteilt, nennt er den Ort der Mission, die phönizische Stadt Sidon, zunächst nicht beim Namen, sondern umschreibt die umliegende Gegend wie folgt: *quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra / suspicit* (839–840). Wenngleich dieser Paraphrase insofern einwandfreie Logik zu Grunde liegt, als es sich bei Merkurs Mutter Maia, einer der Pleiaden, tatsächlich um ein Sternbild der südlichen Hemisphäre handelt, entlarvt der Dichter in dieser Passage gezielt das selbstreferentielle Potential des Mythos.

Eine weitere bemerkenswerte Kombination zweier mythologischer Motive gelingt Ovid im neunten Buch. Dort sieht Herkules, wie Nessus gerade im Begriff ist, seine Ehefrau zu vergewaltigen. Um die Freveltat zu verhindern, erinnert Herkules Nessus an das Schicksal seines Vaters Ixion, der für seinen Vergewaltigungsversuch Junos zur Strafe an ein ewig sich drehendes Rad in der Unterwelt gefesselt wurde: *si te nulla mei reverentia movit, at orbes / concubitus vetitos poterant inhibere paterni* (123–124). Die bewusste Sperrstellung von *orbes* und dem Bezugswort *paterne* trägt einem raffinierten Spiel mit dem Wissen des Publikums „by a difficult allusion to Ixion“<sup>543</sup> Rechnung.

Beim Aufeinandertreffen von Achill und Cygnus verlässt sich Ovid abermals auf die fundierten Mythenkenntnisse seines Publikums, wonach Achill als nahezu unverwundbar gilt. Bewusst hält er diese Information zurück, um den Worten des Cygnus, der seinerseits selbst unverwundbar ist, besonderes Gewicht zu verleihen, als er Achill fragt: *quid a nobis vulnus miraris abesse?* / (*mirabitur enim*) (12,87–88). Der verdutzte Gesichtsausdruck des Achill bedarf keines weiteren Erzählerkommentars, da er sich angesichts der pointierten Darstellungsweise unweigerlich von selbst vor dem inneren Auge des Publikums entfalten dürfte.

Im siebten Buch verspricht Jason der Medea, der Enkelin des Sonnengottes, sie zu heiraten, wobei er sein Versprechen durch einen Schwur *perque patrem soceri cernentem cuncta futuri* (96) bekräftigt. Mag diese Umschreibung auch kompliziert und weitschweifig anmuten, so entlarvt sie zweifelsohne auf gewitzte Weise ein mythologisches Verwandtschaftsverhältnis, das aus diesem Blickwinkel noch nie zuvor betrachtet wurde.

Ähnliches gilt für die folgenden Szenen: Der Meergott Neptun drängt seinen Neffen Apoll zur Tötung des Achill. Dieser stimmt bereitwillig zu, *animo pariter patruique suoque / [...]* *indulgens* (12,597–598). Neptuns Sohn wiederum, der Riese Polyphem, versucht, durch

---

<sup>543</sup> Anderson (1972), S. 425.

Betonung seiner verwandtschaftlichen Beziehung zum Meeresherrn seine angebetete Galatea für sich zu gewinnen: *in vestro genitor meus aequore regnat: / hunc tibi do socerum* (13,854–855). Der ertrinkende Ceyx ruft in seiner Not zwei Naturgewalten an, die ihm letzte Hoffnung auf Rettung beschieren: *socerumque patremque / invocat* (11,561–562): Zum einen den Vater seiner Ehefrau, Aelous, der zugleich Gott der Winde ist, zum anderen seinen eigenen Vater, den Licht bringenden Lucifer. Die Macht ihrer magischen Fähigkeiten betont Medea, indem sie einen verwandtschaftlichen Bezug zum Sonnengott herstellt: *currus quoque carmine nostro / pallet avi* (7,208–209). Cygnus hingegen brüstet sich vor Achill, dem Sohn der Nereide Thetis, unter dem Deckmantel vermeintlicher Bescheidenheit mit seiner Abstammung von Neptun: *est aliquid non esse satum Nereide, sed qui / Nereaque et natas et totum temperat aequor* (12,93–94).

Als entschiedener Gegner einer moralisch und pathetisch aufgeladenen Betrachtungsweise traditioneller Mythenstoffe gelingt es Ovid, durch Zusammenführung unterschiedlicher Aspekte neuartige und überraschende Perspektiven auf seine Erzählungen zu schaffen. Folglich dient das System *Mythos* dem Dichter als „kind of game in which the player is to draw as many connecting lines as possible between the given ‚facts‘.“<sup>544</sup> Vor diesem Hintergrund erweisen sich die Mythenstoffe als lehmartige Masse, die sich in den Händen des Dichters zu allen nur denkbaren Formen modellieren lässt.

#### **V.4.1.2 Weiterentwicklung bekannter Motive und visuelle Überdeutlichkeit**

Neben diesem ausgeprägten Hang zu geistreichen Spielen auf verbaler Ebene greift Ovid auf weitere Mittel der gezielten Hörerlenkung zur Betonung seiner eigenen Schöpfernatur zurück. Im Folgenden soll deshalb die Neigung des Dichters zur konsequenten Weiterentwicklung bekannter mythologischer Motive sowie die damit eng verbundene visuelle Überdeutlichkeit in den Blick genommen werden.

Wie das Metamorphose-Thema selbst birgt zweifelsohne auch die Beschreibung der hiermit verknüpften Verwandlungsvorgänge die Gefahr der Monotonie. Demnach werden im Zuge einer Metamorphose von Mensch zu Tier die Arme gewöhnlich zu Vorderbeinen, der Körper wird von Fell überzogen, der Mund wird zur Schnauze, die Zehen und Finger werden zu

---

<sup>544</sup> Solodow (1988), S. 98.

Hufen oder Klauen, das Haar wird zur Mähne.<sup>545</sup> Dies hält Ovid nicht davon ab, sich mit größter Ausführlichkeit der Darstellung von Verwandlungsprozessen zu widmen, so dass sich jede einzelne Veränderung schrittweise vor dem inneren Auge des Rezipienten vollzieht. Die Metamorphose wird infolge dieses Höchstmaßes an Anschaulichkeit zu einem unmittelbaren visuellen Erlebnis, das die Ungeheuerlichkeit des Vorgangs *per se* zusätzlich unterstreicht. Zugleich sorgt der Dichter durch Hinzufügung außergewöhnlicher Details für abwechslungsreiche Buntheit, bisweilen sogar für leisen Spott.

Die einzelnen Schritte der Metamorphose der Ocyroe in eine Stute orientieren sich zunächst streng am gewöhnlichen Verwandlungsschema. Insbesondere der Umformung ihrer Finger und Zehen in Hufe lässt Ovid ein hohes Maß an Aufmerksamkeit zuteil werden: *tum digiti coeunt et quinos adligat ungues / perpetuo cornu levis ungula* (2,670). Hingegen scheint die Entstehung ihres Schweifs eine originelle Erfindung des Dichters zu sein, wenngleich er diese auf logisch nachvollziehbare Weise präsentiert: *longae pars maxima pallae / cauda fit* (2,672–673). Doch sind es gerade die übertriebene Detailgenauigkeit und die hieraus resultierende Plausibilität, die den gesamten Verwandlungsprozess letztendlich der Lächerlichkeit preisgeben.

Von ebensolcher Kreativität zeugt die Verwandlung des Tereus in einen Wiedehopf. Während die Entstehung des Kamms aus dem Scheitel dem konventionellen Muster entspricht (6,672: *cui stant in vertice cristae*), dürfte es sich bei der Bildung des Schnabels aus der langen Schwertspitze um eine konsequente Weiterentwicklung des bekannten Verwandlungsmotivs handeln (673: *prominet inmodicum pro longa cuspidē rostrum*). Auf raffinierte Weise schafft der Dichter zwischen der langen, spitzen Schnabelform des Wiedehopfs und derjenigen eines Schwerts eine plausible Analogie.

Ein weiteres Beispiel, das den Hang Ovids zu übertriebener visueller Deutlichkeit (5,429: *videres*) unterstreicht, ist die buchstäbliche Auflösung der Cyane in einen Teich, dessen Wächterin sie einst als Nymphe gewesen ist. Mit Sinn für das kleinste Detail zeichnet der Dichter akribisch nach, wie ihre Glieder weich werden (429: *molliri membra videres*), die Knochen sich biegen lassen (430: *ossa pati flexus*) und die Nägel ihre Härte verlieren (430: *ungues posuisse rigorem*). Dabei lösen sich zuerst die zartesten Teile ihrer Gestalt auf: *caerulei crines digitique et crura pedesque* (432). Spätestens bei Erwähnung ihrer Beine und Füße dürfte der Hörer realisiert haben, dass er an dieser Stelle vom Dichter vorgeführt wird. Als wenn Ovid die empörte Reaktion seines Publikums angesichts der Ungeheuerlichkeit seiner Darstellung antizipiert, fügt er im nächsten Vers wie selbstverständlich hinzu: *nam*

---

<sup>545</sup> Vgl. hierzu die Diskussion bei L. Winniczuk: *Le metamorfosi nelle Metamorfosi*, *Eos* 57 (1967-68), S. 117–129.

*brevis in gelidas membris exilibus undas / transitus est* (433–434). Die Logik seiner Argumentation ist ebenso fadenscheinig wie trügerisch, so dass die Glaubwürdigkeit des gesamten Verwandlungsvorgangs, der zunächst plausibel begonnen hat, in Frage gestellt und somit die narrative Illusion durchbrochen wird.

In einer ähnlich expliziten und vermeintlich logischen Weise verfährt der Dichter bei der stufenweise skizzierten Verwandlung der Iphis in einen Jüngling. Diese folgt ihrer Mutter *maiore gradu* (9,787) als üblich. Auch die einst weiße Gesichtsfarbe bleibt ihr nicht erhalten (787–788: *nec candor in ore / permanet*), wobei ihre Kräfte wachsen (788: *vires augentur*) und der Gesichtsausdruck sich verhärtet (788–789: *acrior ipse est / vultus*). Zugleich wird das ungeschmückte Haar kürzer (789: *incomptis brevior mensura capillis*). Plötzlich ist in ihrem ganzen Erscheinungsbild *plusque vigoris* (790), denn sie, die eine *femina nuper* (791) war, ist nun ein *puer* (791). Letztlich führt Ovid auch hier mittels einer übertriebenen visuellen Suggestivkraft, mit der er jedes einzelne Detail der Verwandlung nachzeichnet, den gesamten Vorgang *ad absurdum* und hinterfragt zugleich den Wahrheitsgehalt seiner Darstellung.

Das paradoxe Moment der Metamorphose manifestiert sich nicht nur im minutiös skizzierten Verwandlungsakt selbst, sondern wird auch im Benehmen anderer Personen in Gegenwart des Verwandelten sichtbar. Dieses rückt der Dichter in den Fokus der Aufmerksamkeit, wobei die ursprünglich „schmerzliche Stimmung durch groteske Übertreibungen spielerisch durchbrochen [wird].“<sup>546</sup> So umschlingt Apoll mit seinen Armen die Äste des Lorbeerbaums, als seien es Glieder, und *oscula dat ligno* (1,556). Ähnlich reagiert Inachus, als er nach langer Suche seine Tochter Io in einer Kuh wiedererkennt: *cornibus et niveae pendens cervice iuvencae* (1,652). An Stelle seiner Geliebten, der Nymphe Syrinx, hält Pan plötzlich nur noch Sumpfschilf in den Händen (1,706: *corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres*). Bei der Verwandlung ihrer Töchter in Bäume versucht die Mutter der Heliaden voller Verzweiflung, *truncis avellere corpora* (2,358). Nachdem Cadmus in eine Schlange verwandelt worden ist, schlängelt er sich um den Hals seiner Gattin Harmonia, die wiederum *lubrica permulcet cristati colla draconis* (4,599).

Bewusst hebt Ovid in den genannten Beispielen jenen Aspekt der Doppelnatur der verwandelten Person hervor, der in scharfem Kontrast zur ursprünglich ernsten Stimmung der jeweiligen Situation<sup>547</sup> steht und dieser eine groteske Färbung verleiht. Gleichzeitig wird der erhabene Ton des Epos untergraben, wobei die Aufmerksamkeit des Publikums auf die sich ergebenden Absurditäten gelenkt wird. Deutlich bekundet Ovid dabei sein starkes Interesse an

---

<sup>546</sup> Bernbeck (1967), S. 104.

<sup>547</sup> Häufig handelt sich hierbei um Klage- oder Trauerszenen, die im traditionellen Epos eine würdevolle, pathetische Ausdrucksweise erwarten lassen.

einer konsequenten Weiterentwicklung bekannter mythologischer Motive: „The poet accepts the conventions of mythology as premises and takes them a step further to arrive at novel conclusions.“<sup>548</sup> Meist beginnt er seine Beschreibung mit einwandfreier Logik und Glaubwürdigkeit, bis er jenen Punkt erreicht, wo seine Darstellung unvereinbar mit der vorliegenden Situation erscheint und die Logik seiner Argumentation als unglaubwürdig entlarvt wird. Gleichzeitig tendiert er bei der Beschreibung der Verwandlungsprozesse zu einer übertriebenen visuellen Suggestivkraft, die sich durch eine akribische Detailgenauigkeit hinsichtlich der einzelnen Verwandlungsstufen auszeichnet und den gesamten Vorgang der Lächerlichkeit preisgibt. Darüber hinaus wird die Glaubwürdigkeit des ungeheuerlichen Vorgangs bewusst in Frage gestellt. Die besondere Darstellungsart Ovids ergibt sich demnach nicht nur aus dem Metamorphose-Sujet *per se*, sondern ist insbesondere der persönlichen Vorliebe des Dichters geschuldet. „Beide Komponenten stehen miteinander in Wechselwirkung“<sup>549</sup> und sorgen so für die unnachahmliche Einzigartigkeit der *Metamorphosen*.

#### V.4.1.3 Unmittelbare Intervention ins Geschehen

Wie oben bereits angedeutet stellt Ovid die Glaubwürdigkeit seiner eigenen Erzählungen bisweilen in Frage. Dies kann einerseits auf mittelbare, subtile Weise in Form verbaler Spielereien, visueller Überzeichnungen oder einer vermeintlich konsequenten Weiterentwicklung bekannter Motive geschehen, wie die bisherigen Beispiele verdeutlicht haben. Andererseits bietet sich dem Dichter die Möglichkeit einer unmittelbaren Intervention ins erzählte Geschehen. Dabei macht er den Hörer nicht nur auf die Stimme hinter der Erzählung aufmerksam, sondern schärft zudem dessen Bewusstsein hinsichtlich des vermeintlichen Wahrheitsgehalts der erzählten Geschichten. Dieser Mut zum Zweifel an der Glaubwürdigkeit der eigenen Erzählungen setzt ein hohes Maß an Selbstironie voraus:

His skepticism is linked to his artistic self-consciousness: aware of his own role in manipulating the story, he is bound to be aware of others' [role] as well, and correspondingly distrustful of them.<sup>550</sup>

---

<sup>548</sup> Solodow (1988), S. 107–108.

<sup>549</sup> Bernbeck (1967), S. 100.

<sup>550</sup> Solodow (1988), S. 64,

Nur derjenige, der ein großes Selbstbewusstsein im Hinblick auf die persönlichen dichterischen Fähigkeiten besitzt, kann es sich erlauben, sich von der eigenen Dichtung inhaltlich zu distanzieren und deren Wahrheitsgehalt bewusst in Frage zu stellen.<sup>551</sup> Selbst wenn Ovid einem bekannten Mythenstoff durch seine individuelle Erzählkunst neues Leben einhaucht, scheint er im nächsten Moment seine eigene Autorität zu untergraben, indem er den Rezipienten das Erzählte aus einer distanzierten Perspektive betrachten lässt und somit die narrative Illusion empfindlich stört. Die Palette an Möglichkeiten zur Schaffung von Distanz zwischen Publikum und fiktivem Stoff ist breit.

Zum Zwecke der Übersichtlichkeit und Transparenz werden im Folgenden zwei Arten der unmittelbaren Intervention unterschieden, wobei der Effekt jener Maßnahmen letztlich derselbe ist. Zunächst werden Kommentare des Dichters in den Blick genommen, die der Forderung nach epischer Vollständigkeit und Objektivität zuwiderlaufen und stattdessen bewusst auf Ungenauigkeiten und Lücken im Erzählerwissen aufmerksam machen. Danach wird der Fokus auf Äußerungen des Zweifels an der Glaubwürdigkeit der erzählten Geschichten gerichtet, die sich entweder direkt oder indirekt manifestieren, „when instead of the narrator himself one of his characters expresses similar notions.“<sup>552</sup>

Im Rahmen dieser unmittelbaren Intervention ins Geschehen bedient sich der Dichter oft typischer Phrasen, die eine kritische Distanz zum Mythenstoff erzeugen und zugleich die narrative Illusion durchbrechen. Zwar ist dies kein Alleinstellungsmerkmal der besonderen Darstellungsweise Ovids,<sup>553</sup> doch überschreitet der Dichter die Grenzen des bisher Dagewesenen:

[...] Ovid differs markedly from his predecessors in the extent and the intensity of his use, [...] he much more strongly suggests the conventional, and suspect, nature of mythology.<sup>554</sup>

#### a) Unvollständigkeit und Lücken im Erzählerwissen

Einen direkten Einblick in seinen persönlichen Umgang mit dem zur Verfügung stehenden mythologischen Material gewährt der Dichter im 13. Buch, wenn er zu Hekuba anmerkt: *plura quidem, sed et haec laniato pectore dixit* (493). Die Worte der Hekuba werden demnach nur auszugsweise in Form eines lückenhaften Berichts wiedergegeben.

Unvollständig ist auch die Aufzählung im Rahmen des berühmten Hundekatalogs im dritten Buch. Nachdem der Dichter ausführlichst über 19 Verse (206–224) hinweg sämtliche Namen

---

<sup>551</sup> Galinsky (1975) sieht hier eine Parallele zu jener Art von Ironie, die die Werke Thomas Manns durchzieht: „[...] a fine irony which does not at all mean the contrary of what is said, but merely serves to call it slightly into question“ (S. 174).

<sup>552</sup> Solodow (1988), S. 70.

<sup>553</sup> Die Schaffung von Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem gilt zudem als ein wesentliches Merkmal alexandrinischer Dichtung.

<sup>554</sup> Solodow (1988), S. 68.

der Verfolger des Actaeon aufgelistet hat, sprengt die Erwähnung der übrigen Hunde den Rahmen, so dass es am Ende nur noch knapp heißt: *quosque referre mora est* (225), „though in fact he intends to list three more in 232–233.“<sup>555</sup> Bewusst bricht Ovid hier die Illusion epischer Vollständigkeit und Objektivität, wobei die Begründung in saloppem Tonfall erfolgt. „Ovid impudently smiles and says he will not waste time [...]“<sup>556</sup> Die nachträgliche Aufzählung dreier weiterer Namen lässt die Vorgehensweise des Dichters inkonsequent und planlos erscheinen.

Gleiches gilt für eine knappe Bemerkung im fünften Buch, als die verzweifelnde Ceres den Erdkreis nach ihrer verschwundenen Tochter Proserpina durchkämmt. In welchen Ländern und Meeren die Göttin umherirrt, spart der Dichter mit folgender Begründung bewusst aus: *dicere longa mora est* (463). Wäre diese Aussparung tatsächlich einer ökonomischen Erzählweise geschuldet, widerspricht sich Ovid spätestens selbst, als er weitschweifig die Folgen der Unfruchtbarkeit für Siziliens Ackerbau darstellt.<sup>557</sup>

Seinen Mut zur Lücke stellt der Dichter erneut unter Beweis, als er die schmeichelnden Worte des Pan übergeht, der soeben Syrinx erblickt hat. Beiläufig heißt es nur: *talia verba refert* (1,700).<sup>558</sup> Besondere Beachtung verdient eine Randbemerkung Ovids im sechsten Buch: Nachdem die Worte des Windgottes Boreas ausführlich über 15 Verse (6,687–701) hinweg in direkter Rede wiedergegeben worden sind, wodurch ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit suggeriert wird, zieht der Dichter im Nachgang den genauen Wortlaut sofort wieder in Zweifel: *Haec Boreas aut his non inferiora locutus* (702).<sup>559</sup>

Hinweise auf Lücken im Erzählerwissen und eine gewisse Gleichgültigkeit im Umgang mit dem mythologischen Material, die nicht geleugnet, sondern explizit hervorgehoben werden, treten auch im Kontext der Weltentstehung aus dem Urchaos zu Tage. Hinsichtlich der göttlichen Urheberschaft ist es fraglich, *quisquis fuit ille deorum* (1,32). „[W]hereas at 21 the poet had implied the anonymity of the creator-god with his unqualified *deus*, now he flaunts his ignorance and/or indifference to the god’s identity.“<sup>560</sup>

Mit der Formulierung *sive [...] sive* (1,78–80) liefert er verschiedene Erklärungsansätze auf die Frage, warum die Menschen mit höheren mentalen und moralischen Fähigkeiten ausgestattet worden sind als die übrigen Lebewesen. Auf identische Weise (10,80–81: *seu*

---

<sup>555</sup> Anderson (1997), S. 360.

<sup>556</sup> Ebd.

<sup>557</sup> Vgl. Ov. *met.* 5,482–486; vgl. auch Anderson (1997), S. 546.

<sup>558</sup> Hierzu Anderson (1997): „Mercury uses an obvious formula for introducing a speech, which Ovid surprisingly interrupts“ (S. 216).

<sup>559</sup> „Ovid’s qualification [...] sophisticatedly distances us from the braggadocio of Boreas [...]“, Anderson (1972), S. 240.

<sup>560</sup> Anderson (1997), S. 156.

[...] *sive*) versucht er, die körperliche Enthaltbarkeit des Orpheus zu erklären. In beiden Fällen kommt er zu keinem eindeutigen Schluss, so dass unweigerlich Zweifel an seiner Autorität als Erzähler aufkommen, welche ihrerseits die narrative Illusion empfindlich stören. Nachdem Cadmus im dritten Buch den Python erlegt hat und den besiegten Feind der Länge nach betrachtet, ertönt plötzlich eine Stimme, über deren Herkunft Ungewissheit herrscht: *neque erat cognoscere promptum, / unde* (95–96). Vergleichbar unverbindlich wirkt Ovids Bemerkung im elften Buch, als er das Vorwärtskommen des Ceyx auf hoher See beschreibt: *aut minus aut certe medium non amplius aequor / puppe secabatur* (478–479). Welche Strecke Ceyx konkret zurückgelegt hat, darüber herrscht vorübergehende Unsicherheit. An Stelle epischer Genauigkeit verliert sich Ovid hier in vagen Schätzungen, wobei er dem Publikum zwei Möglichkeiten zur Auswahl anbietet, die ihrerseits recht unpräzise formuliert werden. Die Trivialität des Inhalts sorgt an dieser Stelle abermals für eine Verlagerung des Schwerpunkts auf die Präsenz der Erzählerstimme und die damit verbundene Selektivität hinsichtlich des mythologischen Stoffes.

Nach der Metamorphose von Ceyx und Alcyone in Eisvögel lässt der Dichter eine anonyme Person (11,749: *aliquis senior*) zu Wort kommen, welche die Liebe der beiden zueinander lobpreist. In direkter Rede schließt sich ein Vergleich der beiden Liebenden mit einem Vogel an, der zuvor Aesacus gewesen ist, womit die Überleitung zur nächsten Erzählung vollzogen ist. Der Erzähler ist sich jedoch unsicher, wer genau den Vergleich gezogen hat: *proximus, aut idem, si fors tulit, [...] dixit* (751). Obgleich sich diese Frage vor dem Hintergrund des weiteren Geschehensverlaufs als vollkommen bedeutungslos und irrelevant erweist, lenkt Ovid durch explizite Bekundung seiner Unsicherheit die Aufmerksamkeit erneut auf sich selbst.

Ungewiss bleibt auch, ob dem Erechtheus, der nach dem Tod des Pandion die Macht in Athen übernommen hat, auf Grund von *iustitia [...] validisne [...] armis* (6,678) mehr Stärke zuteil wird. Geschickt konfrontiert der Dichter hier zwei gegensätzliche Herrscherqualitäten, ohne sich dabei auf eine festzulegen. Die Intention ist offensichtlich: Es gibt keine eindeutige Antwort, denn letztendlich ist alles eine Frage der Perspektive.

Im Hinblick auf die Höhle, zu der sich Thetis nackt auf einem Delphin reitend oft begibt, bleibt offen, *natura factus an arte, / ambiguum, magis arte tamen* (11,235–236). Aus welchem Grund der Dichter eher zur künstlichen Beschaffenheit tendiert, wird nicht näher erläutert. Vermutlich ist es der Tatsache geschuldet, dass diese Information keine Relevanz für das eigentliche Geschehen besitzt. Doch anstatt das Ganze galant zu übergehen, richtet Ovid gezielt den Fokus auf seine Unschlüssigkeit.



Im Unklaren bleiben auch die Motive der Clymene, warum sie ihren Sohn Phaeton über die Identität seines Vaters letztlich in Kenntnis setzt, wenn es heißt: *ambiguum [...] precibus Phaetontis an ira / mota magis* (1,765–766). Ähnlich verhält es sich im vierten Buch, als Ino und ihr Gatte Athamas von Tisiphone mit Wahnsinn geschlagen werden. Während in Vers 500 von *liquididi [...] monstra veneni* die Rede ist, welches die Furie zur Ausführung ihres Auftrags mitgebracht hat, herrscht wenig später plötzlich Ungewissheit über die Ursache der Raserei Inos, nachdem Athamas den gemeinsamen Sohn Learchus durch die Luft gewirbelt und dessen Kopf zerschmettert hat: *seu dolor hoc fecit, seu sparsi causa veneni* (4,520). Indirekt stellt der Dichter hier das Wundermittel Gift in Frage und führt einen anderen möglichen Grund für Inos Wahnsinn ins Feld: den mütterlichen Schmerz über den Verlust des eigenen Kindes, der im Gegensatz zur ungeheuerlichen Wirkung des Gifts logisch nachvollziehbar und rational begründbar erscheint. Auf subtile Weise appelliert Ovid hier an die Vernunft seines Publikums, die vom Mythos tradierte Wahrheit nicht kommentarlos hinzunehmen, sondern kritisch zu reflektieren.

#### *b) Zweifel an Glaubwürdigkeit*

Als Ausgangspunkt soll ein kurzer Vergleich mit Vergil dienen, da auch die *Aeneis* bisweilen Äußerungen des Zweifels enthält. Inwiefern sich Ovid von seinem Vorgänger unterscheidet, möge die folgende Gegenüberstellung verdeutlichen.

Im zweiten Buch der *Aeneis* drängt Thymoetes als Erster darauf, das hölzerne Pferd hinter Trojas Mauern zu führen, wobei es heißt: *sive dolo seu iam Troiae sic fata ferebant* (34). Unmissverständlich ist es hier der Protagonist Aeneas, der als Erzähler einer Binnengeschichte innerhalb der Rahmenhandlung fungiert und Überlegungen bezüglich der Motivation des Thymoetes anstellt. Zudem werden durch die Äußerung zwei plausible Motive – List und Schicksal – miteinander verknüpft. So ist es durchaus denkbar, dass beide Faktoren Einfluss auf das Wirken des Thymoetes haben und in eine Art Wechselwirkung treten. Die narrative Illusion wird keineswegs beeinträchtigt, da die Überlegung innerhalb der Erzählung angestellt wird und nicht zur Reflexion auf einer Metaebene anregt.

Ähnlich verhält es sich im sechsten Buch der *Aeneis*, als Aeneas während seines Besuchs in der Unterwelt einen Blick auf Dido zu erhaschen glaubt, *obscuram, qualem primo qui surgere mense / aut videt aut vidisse putat per nubila lunam* (453–454). Auch hier wird das Erlebte zweifelsfrei aus Sicht des Aeneas geschildert, dessen optischer Sinn auf Grund der dämmerigen Lichtverhältnisse in der Unterwelt getrübt ist. Das Motiv der Unsicherheit und Sinnestäuschung fügt sich demnach als glaubwürdiger narrativer Baustein harmonisch ins

Geschehen ein, da es die Grenzen der narrativen Illusion nicht überschreitet und eindeutig dem Protagonisten zugeordnet werden kann.

Völlig konträre Intentionen hegt Ovid, wenn er beispielsweise im Zuge der Kampfbeschreibung des Herkules mit dem Flussgott Achelous das Augenmerk auf die Disparität zwischen Schein und Sein legt: *crura micantia captat, / aut captare putes* (9,37–38). Zwar ist der vom Kampf berichtende Achelous – ähnlich wie Aeneas – integrativer Bestandteil der Erzählung. Doch gerade aus diesem Grund müsste er zweifelsfrei wissen, ob Herkules seine schnellen Schenkel tatsächlich gepackt hat oder nicht. Vor diesem Hintergrund wirkt die Äußerung *aut captare putes* (38) sinnlos und überflüssig. Gleichwohl führt sie dem Hörer lebhaft vor Augen, wie übereilt man bisweilen trügerischen Erscheinungen Glauben schenkt, und regt gleichzeitig zu einer kritischen Reflexion des erzählten Stoffes auf einer Metaebene an.<sup>561</sup>

Die nachfolgenden Beispiele sollen noch tiefere Einblicke in Ovids subtile Mechanismen zur Erzeugung von Distanz mittels der Figurenrede gewähren. Eine der bekanntesten Passagen ist gewiss die flehentliche Rede des Orpheus vor Pluto und Proserpina im zehnten Buch. Während er um die Rückkehr seiner geliebten Eurydike bittet, führt er ein unschlagbares Argument ins Feld, wonach die Liebe offensichtlich auch keinen Halt vor der Unterwelt macht: *famaque si veteris non est mentita rapinae, / vos quoque iunxit Amor* (28–29). Auf geniale Weise werden Pluto und Proserpina selbst zu Zeugen des alten Raubs.<sup>562</sup> Wenngleich die Formulierung des Orpheus weniger seiner Skepsis gegenüber der Wahrhaftigkeit der Entführung Proserpinas als vielmehr dem Bemühen um eine höfliche Ausdrucksweise geschuldet sein dürfte, so beleuchtet die Aufdeckung dieser innermythischen Referenz zugleich „the poet’s freedom of movement within mythology.“<sup>563</sup> Letztlich wird die Aufmerksamkeit von der narrativen Ebene auf die Stimme hinter der Erzählung gelenkt. Diese hält einerseits alle Erzählfäden zusammen, andererseits nimmt sie sich die Freiheit, unterschiedliche „Fakten“ des Mythos, die gewöhnlich in keinem direkten Zusammenhang stehen, auf neuartige und zugleich unerwartete Weise nach Belieben zu kombinieren.<sup>564</sup>

In der Mitte des achten Buchs gelingt es dem Dichter, zum einen Misstrauen gegenüber der Wahrscheinlichkeit einer Metamorphose zu schüren, zum anderen die Glaubwürdigkeit der erzählenden Instanz, die den Mythos tradiert, anzuzweifeln. Eine Schar von Leuten hat sich in der Höhle des Flussgottes Achelous versammelt und diskutiert die Plausibilität einer

---

<sup>561</sup> Anderson (1972) interpretiert die Äußerung hingegen als Einladung an das Publikum „to imagine the scene as if it were taking place now before their eyes“ (S. 420).

<sup>562</sup> Gemeint ist der Raub der Proserpina durch Pluto, vgl. *Ov. met.* 5,391–408.

<sup>563</sup> Solodow (1988), S. 99–100.

<sup>564</sup> Ergänzend hierzu Anderson (1972): „Ovid plays with his audience“ (S. 477). Vgl. außerdem Kapitel V.4.1.1.

Verwandlung, nachdem Lelex die Geschichte von Philemon und Baucis erzählt hat. Dieser ist bestrebt, seine Zuhörer davon zu überzeugen, dass die Metamorphose des alten Ehepaars in heilige Bäume tatsächlich stattgefunden hat, indem er bekräftigend hinzufügt:

*haec mihi non vani (neque erat, cur fallere vellent)  
narravere senes; equidem pendentia vidi  
serta super ramos [...].*<sup>565</sup>

Allein die Tatsache, dass Lelex das Wort *fallere* erwähnt, obgleich er es negiert, schärft das Bewusstsein für die theoretische Möglichkeit einer Täuschung. Vor diesem Hintergrund wirkt die Bekräftigung des Lelex, er habe mit eigenen Augen Blumenkränze an den Ästen hängen sehen, beinahe wie eine Rechtfertigung. Zudem erweckt die Litotes *non vani* (721) in diesem Kontext einen weniger bekräftigenden als vielmehr verteidigenden Eindruck. Gleiches gilt für die einleitenden Worte des Lelex, bevor er mit seiner Erzählung beginnt: *quoque minus dubites* (620). Der Effekt ist derselbe wie zuvor: Die Negation potentieller Zweifel verstärkt diese umso mehr.

Trotz ihrer Ungeheuerlichkeit unterstreicht auch Acoetes die Glaubwürdigkeit seiner eigenen Erzählung, als er von der wundersamen Verwandlung der tyrrhenischen Schiffer in Delphine berichtet. Beim Gott des Meeres schwört er feierlich: *tam me tibi vera referre / quam veri maiora fide* (3,659–660). Während durch den Schwur zunächst Vertrauen in die Wahrhaftigkeit der Metamorphose geweckt wird, gelingt es Ovid im nächsten Moment, durch die geschickt eingefädelt Korrelation *tam – quam* Zweifel am Wahrheitsgehalt zu säen: Wenn eine Geschichte ebenso wahr ist, wie sie zugleich unwahrscheinlich klingt, ist dies zumindest keine eindeutige Positionierung. Letztlich bleibt es dem Hörer überlassen, wie er die Glaubwürdigkeit der Erzählung einstuft.

Die Geschichte von den Eisvögeln aus dem elften Buch gewährt ebenfalls tiefe Einblicke in die bisweilen komplexen Mechanismen zur Schaffung von Distanz bei gleichzeitiger Brechung der narrativen Illusion. Nachdem Ceyx Schiffbruch erlitten hat und sein Leichnam an die Küste gespült worden ist, fliegt seine Gattin Alcyone – bereits in einen Eisvogel verwandelt – zu ihm hin und küsst seine kalten Lippen mit ihrem harten Schnabel. Danach heißt es: *senserit hoc Ceyx an vultum motibus undae / tollere visus est, populus dubitabat; at ille / senserat* (11,739–741). Zunächst präsentiert der Dichter mittels einer Beobachterinstanz (740: *populus dubitabat*) zwei mögliche Erklärungen – eine übernatürliche und eine rationale – für das Phänomen, wobei er sich der außergewöhnlichen Sichtweise anschließt (740–741: *at ille / senserat*). Weniger die Tatsache, dass er die irrationale Begründung bevorzugt, sondern

---

<sup>565</sup> Ov. met. 8,721–723.

vielmehr, dass er eine rationale Ursache als plausible Alternative in Erwägung zieht, diese jedoch sogleich wieder verwirft, dürfte beim Hörer Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Inhalts und der Verlässlichkeit der Überlieferung säen.

Ähnliches gilt für nachfolgendes Beispiel: Nachdem Leuconoe, eine der Minyastöchter, ihre Erzählung von der Verwandlung der Clytie in eine veilchenartige Blume beendet hat, sind ihre Zuhörer von der wundersamen Begebenheit gebannt. Im nächsten Vers macht Ovid jedoch auf die geteilte Meinung im Volk aufmerksam: Während ein Teil von der Allmacht der Götter überzeugt ist, *pars fieri potuisse negant* (4,272). Deutlich tritt das Bestreben des Dichters zu Tage, mehrere Perspektiven auf das Geschehen zu eröffnen, um den absoluten Wahrheitsanspruch des Mythos auf subtile Weise in Frage zu stellen. Identisch verfährt Ovid am Ende der Actaeon-Erzählung im dritten Buch, als er auf das gespaltene Echo unter der Bevölkerung aufmerksam macht, um sich selbst einer eindeutigen Positionierung zu entziehen: *Rumor in ambiguo est [...] pars invenit utraque causas* (253–255).

In anderen Fällen ist es die explizite Betonung der vermeintlichen Großartigkeit eines Ereignisses, die es letztlich seiner Glaubwürdigkeit beraubt. So ruft beispielsweise Nestor über die Taten des Herkules angesichts ihrer Ungeheuerlichkeit aus: *ille quidem maiora fide quoque gessit* (12,545). Und dem Anius erscheint jene unglaubliche Gabe, die Bacchus seinen Töchtern zuteil werden ließ, als *voto maiora fideque / munera* (13,651–652). In beiden Fällen dürfte Ovid angesichts der wundersamen Begebenheiten dem Publikum direkt aus der Seele sprechen, wobei er auf subtile Weise die Berechtigung potentieller Zweifel bestätigt.

Nicht die Glaubwürdigkeit einer einzelnen Begebenheit sondern des gesamten Dichterstands wird im 15. Buch mittels Pythagoras in Zweifel gezogen. Als die ungeheuerlich anmutende Ursache für die schlechte Wasserqualität des Flusses Anigrus zur Sprache kommt (283–284: *illic lavere bimembres / vulnera*), fügt er skeptisch hinzu: *nisi vatibus omnis / eripienda fides* (282–283).

Während die Äußerungen des Zweifels in den oben genannten Beispielen einer bestimmten Figur innerhalb der Erzählung in den Mund gelegt werden, liegt der Schwerpunkt im Folgenden auf jenen Passagen, in denen der Erzähler bzw. Dichter persönlich das Wort ergreift. Ein Direktvergleich mit Vergil möge abermals als Ausgangspunkt dienen. Wenngleich sich Vergils Präsenz in seinen eigenen Erzählungen auf ein Minimum beschränkt,<sup>566</sup> sind diese wenigen Momente, in denen er selbst das Wort ergreift, insofern von herausragendem Interesse, als sie einen wichtigen Beitrag zur schärferen Abgrenzung der außerordentlichen Erzählerqualitäten Ovids leisten.

---

<sup>566</sup> Zum persönlichen Eingriff Vergils ins erzählte Geschehen vgl. Heinze (1957), S. 370–374.

Im dritten Buch berichtet Ovid von der ungewöhnlichen Austragungsart des Bacchus, der in den Oberschenkel seines Vaters Zeus eingenäht wird, *si credere dignum est* (3,311). Denselben Ausdruck verwendet Vergil, als er von Misenus, dem Trompeter des Aeneas, erzählt, der auf Grund seiner Hybris getötet worden ist: *aemulus exceptum Triton, si credere dignum est, / inter saxa virum spumosa immerserat unda* (6,173–174). Während sich Vergil der Formulierung *si credere dignum est* lediglich bedient, um den mythologischen Erklärungsansatz an Stelle einer rationalen Begründung zu entschuldigen,<sup>567</sup> maßt Ovid es sich an, den Wahrheitsgehalt einer bekannten mythologischen Begebenheit *per se* in Frage zu stellen, und erschüttert somit die Grundfeste des Mythos. Laut Anderson handelt es sich hierbei um „one of many passages in which Ovid calls our attention to the incredible aspects of his stories while affecting to bypass our doubts.“<sup>568</sup>

Folgende Passage aus dem zehnten Buch der *Aeneis* möge den Kontrast zwischen beiden Dichtern zusätzlich hervorheben: Als Lausus gerade im Begriff ist, in den Armen des Aeneas zu sterben, würdigt Vergil die herausragenden Taten des heldenhaften jungen Mannes mit folgenden Worten: *si qua fidem tanto est operi latura vetustas* (792). Gesonderte Aufmerksamkeit verdient der Begriff *vetustas*, der es Vergil ermöglicht, die an seine Rolle als Dichter geknüpften Verpflichtungen zu reflektieren „speaking only of the power of his own poetry to survive and so to commemorate the heroic young man.“<sup>569</sup>

Im Kontext jener ungeheuerlichen Begebenheit der Verwandlung lebloser Steine in lebendige Gestalten nimmt auch Ovid Bezug auf die *vetustas*. Auf Geheiß eines Orakelspruchs werfen Deucalion und Pyrrha Steine hinter sich, was den Dichter zu der Frage veranlasst: *quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?* (1,400). Indem er das hohe Alter der Sage vordergründig als vermeintlich zuverlässigen Zeugen für ihre Glaubwürdigkeit ins Feld führt, schürt er damit zugleich berechtigte Zweifel beim Hörer, ob bzw. inwiefern ein Abstraktum einen konkreten Augenzeugen ersetzen kann. Anderson betont in diesem Zusammenhang den großen Respekt der Römer gegenüber der *vetustas*, was er als „venerable tradition“<sup>570</sup> bezeichnet. Doch was auf den ersten Blick als Bestätigung des Wahrheitsgehalts erscheint, entpuppt sich im nächsten Moment als deren genaues Gegenteil: „Ovid’s query undermines such credulity.“<sup>571</sup> Ovid definiert die Funktion des Erzählers insofern neu, als er sich nicht tiefgreifenden

---

<sup>567</sup> Vgl. hierzu Anderson (1997), S. 368.

<sup>568</sup> Ebd., S. 367–368.

<sup>569</sup> Solodow (1988), S. 71.

<sup>570</sup> Anderson (1997), S. 186.

<sup>571</sup> Ebd.

Reflexionen seiner eigenen Dichtung widmet, „but instead allows himself even to criticize the very material that he is offering.“<sup>572</sup>

Die nachfolgenden Textstellen werden das dichterische Selbstbewusstsein Ovids im Umgang mit seinen Erzählungen noch intensiver beleuchten. Eine glanzvolle Passage ovidischer Ironie ist seine Skepsis gegenüber der Scylla-Erzählung im 13. Buch, wenn es heißt: *virginis ora gerens et, si non omnia vates / ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore virgo* (733–734). Sein Misstrauen gegenüber der Glaubwürdigkeit des Dichterstands im Allgemeinen erhält eine selbstironische Note, als Ovid selbst sich weniger später als einer der *vates* entpuppt, der die Geschichte von Scyllas Verwandlung erzählt. Offenkundiger könnte ein Dichter kaum seine eigene Autorität untergraben.

Eine weitere humoristische Facette der Passage offenbart sich vor dem Hintergrund ihres literarischen Echos: Fast identisch klingt Vergils Beschreibung der Venus im ersten Buch der *Aeneis*, nachdem diese das Aussehen einer Jägerin angenommen hat: *virginis os habitumque gerens* (315). Im Gegensatz zu Ovid zieht Vergil das jungfräuliche Aussehen der Venus nicht in Zweifel. Galinsky weist darauf hin, dass es sich bei Ovids Infragestellung dichterischer Glaubwürdigkeit um eine spielerische Abwandlung eines traditionellen Topos handelt, dessen Ursprung in der Hellenistischen Dichtung zu lokalisieren ist. Gleichwohl besteht ein wesentlicher Unterschied zu Ovid: „But the reservations and protests of these poets are always directed against a specific version of a myth and do not serve to mock the poetic profession. Their purpose is as serious as can be.“<sup>573</sup>

Als der Sonnengott Sol im zweiten Buch um seinen Sohn Phaeton trauert, unterbricht Ovid seine Erzählung für einen Moment, um einen persönlichen Kommentar einzufügen, der den Hörer auf eine unglaubliche Begebenheit vorbereiten soll: *si modo credimus, unum / isse diem sine sole ferunt* (330–331). Im Vergleich zu Äußerungen wie *credunt* (2,90) oder *creditur* (1,749) erzielt die „distancing technique“<sup>574</sup> im vorliegenden Beispiel eine wesentlich stärkere Wirkung als jene Äußerungen, die lediglich die Meinung Dritter markieren.

Angesichts der unvorstellbaren Grausamkeit des Tereus, der seine Schwägerin Philomela nach ihrer Verstümmelung noch mehrfach missbraucht haben soll, hegt Ovid berechtigte Zweifel am Wahrheitsgehalt dieser schrecklichen Tat, wenn er parenthetisch anmerkt: *vix ausim credere* (6,561). Zugleich drängt er dem Hörer seine Sichtweise auf „interrupting and interpreting simultaneously.“<sup>575</sup>

---

<sup>572</sup> Solodow (1988), S. 72.

<sup>573</sup> Galinsky (1975), S. 176. Zur Verdeutlichung liefert Galinsky anschauliche Beispiele aus den Werken des Apollonius und des Aratus.

<sup>574</sup> Anderson (1997), S. 263.

<sup>575</sup> Anderson (1972), S. 225.

Als ein Ereignis *fide maius* (3,106) bezeichnet Ovid unverblümt das Aussäen der Drachenzähne durch Cadmus und die daraus entstandene *seges clipeata virorum* (110). Die unfassbare Großartigkeit dieser Begebenheit ist zugleich unmittelbare Quelle des Zweifels und veranlasst den Dichter zu einer abrupten Unterbrechung des Erzählflusses, der sich auf formaler Ebene im parenthetischen Einschub widerspiegelt.<sup>576</sup> Auch die Verwandlung der Webstühle der Minyastöchter in Weinreben stellt der Dichter als *resque fide maior* (4,394) dar und betont somit den wundersamen Vorgang. Als *mirabile* (3,326) bezeichnet er die unglaubliche Begebenheit, dass der Seher Tiresias mittels eines Stockhiebs auf das Schlangenpaar sein Geschlecht wechseln kann und in eine Frau verwandelt wird. Die parenthetische Stellung unterstreicht die Intervention Ovids zusätzlich auf formaler Ebene. Wie in der Scylla-Erzählung stellt Ovid am Ende seines Epos die Glaubwürdigkeit des gesamten Dichterstands erneut in Frage. Jedoch nimmt er dabei nicht Bezug auf eine mythologische Figur innerhalb der Erzählung, sondern durchbricht die narrative Illusion mittels einer selbstreferentiellen Bemerkung im Hinblick auf sein persönliches Fortleben. Seine unsterblichen Werke mögen ihm demnach über den Tod hinaus Ruhm bescheren, *siquid habent veri vatum praesagia* (15,879). Der vermeintliche Anflug von dichterischer Bescheidenheit im letzten Vers wird durch die zuvor artikulierte Überheblichkeit (875–876: *super alta perennis [...] / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum*) nivelliert. Tatsächlich zweifelt er den Wahrheitsgehalt dichterischer Prophezeiungen an und regt den Hörer somit indirekt zu einer kritischen Betrachtung tradierter Mythenstoffe an.

#### V.4.1.4 Zusammenfassung

Die Anregung zur Reflexion auf einer Metaebene stellt einen wesentlichen Unterschied zwischen Vergil und Ovid hinsichtlich ihrer persönlichen Wirkungsabsicht dar. Wenngleich beide Dichter die Doktrin des Aristoteles, wonach ein Dichter so wenig wie möglich das Wort ergreifen soll,<sup>577</sup> verletzen, geschieht dies unter divergierenden Vorzeichen. Während Vergil als Erzähler der *Aeneis* persönlich Anteil am Schicksal seiner Charaktere nimmt und demnach emotional involviert zu sein scheint, „Ovid, by contrast, [...] tends to be withdrawn from the narrative, not plunged into it.“<sup>578</sup>

<sup>576</sup> Vgl. Anderson (1997), S. 347.

<sup>577</sup> Aristot. *poet.* 1460a,7: αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν.

<sup>578</sup> Solodow (1988), S. 72.

Doch ist es gerade diese distanzierte, unbeteiligte Haltung gegenüber dem Erzählten, die Ovids besondere Rolle als Erzähler auszeichnet. Ihm geht es weniger um persönliche Anteilnahme als vielmehr um die Anzweiflung mythologischer Wahrheitsgehalte. Zugleich wird das Publikum permanent an die Stimme hinter der Erzählung erinnert: „[T]he consciousness that it reaches us only through him [Ovid].“<sup>579</sup> Der hieraus resultierende Spalt zwischen Publikum und Erzählung versetzt den Hörer in eine überlegene Position, die ihn erkennen lässt, dass der Mythos als ein über Jahrhunderte von Menschen tradiertes System empfänglich für Veränderungen ist und folglich nie einen absoluten Wahrheitsanspruch hegen darf. „For Ovid, unlike Vergil, the traditional verity of myth did not exist. [...] To Ovid, the verity of myth lay, above all, in its narrative qualities [...]“<sup>580</sup> Vor diesem Hintergrund stellt Ovid seine Rolle als vermeintlich autoritativer Erzähler bewusst in Frage, indem er durch regelmäßige Unterbrechung der narrativen Illusion den Fokus auf die „controlling presence of the poet“<sup>581</sup> hinter der Erzählung lenkt und somit das Bewusstsein für Willkür und Unzuverlässigkeit im Kontext der Mythen tradition schärft.

Dieses stete Oszillieren zwischen narrativer Illusion und kritischer Distanz bildet auch die Grundlage der Don Quichote-Erzählung von Cervantes, wie Spitzer treffend formuliert:

[...] the hero is Cervantes, the artist himself, who combines a critical and illusionistic art according to his free will.<sup>582</sup>

Entsprechend facettenreich ist auch die Rolle Ovids in den *Metamorphosen*, wobei er sich zwischen zwei Extrema völlig frei hin- und herbewegt: Einerseits fungiert er als zentrales Bindeglied zur Erzeugung von Kohärenz und schafft mittels gezielter Maßnahmen subjektive Identifikationsflächen zum Zwecke der Hörerbindung; andererseits durchbricht er regelmäßig die narrative Illusion seiner eigenen Erzählungen, indem er bisweilen selbstironisch eine kritische Distanz zum Wahrheitsgehalt mythologischer Geschichten erzeugt. „Most importantly, this self-irony serves to remind us that the fictive world of the *Metamorphoses* is the product of *homo ludens* rather than *homo faber*.“<sup>583</sup>

---

<sup>579</sup> Ebd.

<sup>580</sup> Galinsky (1975), S. 16.

<sup>581</sup> Ebd., S. 21.

<sup>582</sup> Spitzer (1948), S. 69.

<sup>583</sup> Galinsky (1975), S. 175.



## V.4.2 Spätphase des Zweiten Stils

Die Erzeugung einer kritischen Distanz spielt auch im Bereich der Wandmalerei eine maßgebliche Rolle bei der Gestaltungsweise der Dekorationskomplexe. Während der große Detailreichtum mit Betonung individueller Facetten den Betrachter einerseits dazu einlädt, förmlich in das Kunstwerk einzutauchen, indem er ihm subjektive Identifikationsflächen bietet und den Malereien eine persönlich-intime Note verleiht, sind zugleich subtile Mechanismen aktiv, die den Betrachter auf eine Metaebene versetzen und zu einer kritischen Reflexion des Gesehenen anregen.

Die harsche Kritik Vitruvs an den Malereien der Spätphase soll als Ausgangspunkt der nachfolgenden Analyse dienen. Neben der Tatsache, dass die Künstler des späten Zweiten Stils die architektonischen Elemente ihres massiven steinernen Charakters berauben, um sie in einen organisch-vegetabilen Zustand zu überführen, tadelt der Architekt die sich hieraus ergebende Konsequenz:

*quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii [...]*<sup>584</sup>

Denn an Stelle einer korrekten Statik mit einem ausgewogenen Verhältnis tragender und lastender Bauelemente<sup>585</sup> begegnet dem Publikum auf den Wänden der vierziger und dreißiger Jahren des letzten vorchristlichen Jahrhunderts ein labil anmutendes Konstrukt *sine ratione*<sup>586</sup> aus extrem verjüngten Säulen, fragilen Rohrstängeln, schlanken Kandelabern und hauchdünnen Pflanzenstielen. Eben dieses hinterfragt ironisch die einst monumentale Erhabenheit der prachtvollen Architekturillusionen von Oplontis und Boscoreale und erweckt beim Betrachter den Eindruck eines bizarr anmutenden Schwebezustands des Architekturgerüsts. In diesem Kontext spielt es keine Rolle, ob die vegetabilen Elemente und kleinen Figürchen echte Pflanzenranken bzw. Lebewesen verkörpern sollen oder ob sie eher als hölzerne oder metallische Ornamentverzierungen aufzufassen sind. Vitruv nimmt in seinem Malerei-Exkurs diesbezüglich keine Differenzierung vor. Ihn dürfte in erster Linie die labil-fragile Gesamtwirkung auf den Betrachter gestört haben, welche die gesamte Statik schließlich *ad absurdum* führt.

Die folgenden Beispiele aus dem Denkmalbestand mögen veranschaulichen, wie die einst prachtvollen Architekturkonstruktionen des hohen Zweiten Stils peu à peu der Lächerlichkeit preisgegeben werden und ihre Bedeutungslosigkeit auf subtile Weise ironisch demaskiert

---

<sup>584</sup> Vitr. 7,5,4.

<sup>585</sup> Wenngleich es sich lediglich um ein malerisches Abbild realer Bauwerke handelt, legt Vitruv der Wandmalerei architektonische Prinzipien zu Grunde.

<sup>586</sup> Vitr. 7,5,4.

wird. Insbesondere die willkürliche Austauschbarkeit architektonischer Motive sowie deren extreme Verjüngung und Verwandlung ins Pflanzlich-Organische spielen eine wesentliche Rolle bei der Schaffung von Distanz zwischen Betrachter und Kunstwerk.

#### V.4.2.1 Verlust der statischen Logik

Zwar handelt es sich bei der Pflanzensäule um ein seit der Klassik bekanntes und häufig verwendetes Motiv, doch dient sie den Künstlern der Spätphase lediglich als Grundlage für ein phantastisches Spiel mit unterschiedlichsten Formen, Farben und Materialien, das alles bisher Dagewesene überbietet. Das Verwandlungspotential ist mit der Umgestaltung des einst massiven Säulenschafts in labile Rohrstängel noch nicht ausgeschöpft. Als spielerische Variante auf abstraktem Niveau wirken die beiden äußeren, graphisch segmentierten Säulenschäfte auf der rechten Seitenwand der Aula Isiaca (Abb. 12): „This elaboration can be seen as a permutation of the natural interchangeability of the motif column / stalk.”<sup>587</sup> An Stelle knotenartiger Gelenke ist der Schaft hier durch Bänder untergliedert, deren geometrische Verzierungen ihn seines organischen Charakters berauben. Es ist diese geringe, aber zugleich äußerst raffinierte Variation eines bereits verfremdeten Motivs, welche die Ambiguität des Stützelements besonders unterstreicht, das in einem nicht eindeutig definierbaren Zustand zwischen Säule und Stängel oszilliert. Deutlich zu Tage tritt hier die kreative, selbstbewusste Schöpfernatur des Künstlers hinter dem eigentlichen Kunstwerk, der mittels raffinierter Veränderungen und subtiler Parodien die Aufmerksamkeit auf seine eigene Person lenkt.

Von großer Experimentierfreude bei der Ausreizung des phantastischen Potentials der Stützelemente zeugt ein weiteres Beispiel auf der Tricliniumswand im Haus der Livia (Abb. 26). Seiner Form nach zu urteilen erinnert das winzige Kapitell einer üppig belaubten Säule an ein *thymiaterion*. In seiner ursprünglichen Funktion als schüsselartiges Gefäß eines antiken Räuchergestells für Öl oder Weihrauch ist es gewöhnlich mit einem hohen Fuß aus Bronze, Stein oder Ton verbunden, dessen Silhouette deutliche Parallelen zum Kandelaber erkennen lässt. Doch der organisch beschaffene Säulenschaft mit dem üppigen Blätterkleid deutet eher in die Richtung einer Pflanzensäule. Dem aufmerksamen Betrachter wird schnell bewusst: Das phantasievolle Konstrukt lässt sich nicht eindeutig definieren, da es markante

---

<sup>587</sup> Yerkes (2000), S. 239.

Charakteristika des *thymiaterion*, des Kandelabers und der Pflanzensäule auf wundersame Weise in sich zu vereinen scheint: „[...] the motifs have become completely interchangeable.“<sup>588</sup> Auch Thomas weist in ihrem Werk auf den hybriden Charakter der Lampenständer hin. Demnach seien die Zierstangen des späten Zweiten Stils weder eindeutig als Säule noch als Kandelaber identifizierbar, denn sie „scheinen Elemente von beiden zu enthalten.“<sup>589</sup>

Fortan spielt es keine Rolle mehr, eindeutig identifizierbare, der Realität entlehnte Säulen abzubilden. Vielmehr ist den Künstlern des letzten vorchristlichen Jahrhunderts daran gelegen, aus dem vorhandenen Motivpool zu schöpfen und mit dessen Elementen völlig frei, beliebig und auf spielerische Weise umzugehen. Trotz bewusster Verfremdungen bleibt eines erhalten, was den Wiedererkennungswert beim Betrachter garantiert: der Kontur der einst massiven Säule und ihrer einzelnen Bestandteile wie Basis und Kapitell. Gleichzeitig artikuliert sich hier deutlich das große Selbstbewusstsein, mit dem die Künstler den Fokus auf ihr persönliches *ingenium* lenken.

Einen bizarren Eindruck vermittelt neben den Dekorationskomplexen in Rom die bereits in anderen Kontexten diskutierte Wandansicht im Haus V 1, 14-15 in Pompeji (Abb. 15). Die gesamte Vordergrundarchitektur ist so extrem verjüngt und ausgedünnt, dass sie jeden Moment wie ein Streichholz einzuknicken droht. Die einstige Massivität und Plastizität der Stützelemente, die durch Kandelaber ersetzt sind, ist hier auf ein Minimum reduziert und orientiert sich nicht mehr an den Regeln der realen Baukunst. Bedenkt man, dass dem zeitgenössischen Betrachter die imposanten Architekturprospekte von Oplontis und Boscoreale noch sehr präsent vor Augen gewesen sein müssen, dürfte die bizarre Labilität insofern einen besonderen Reiz ausgeübt haben, als sie die natürliche Balance zwischen Lasten und Tragen empfindlich stört und somit die Gesetze der Statik endgültig *ad absurdum* führt.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Tatsache, dass der Lampenständer auf den Wänden des späten Zweiten Stils eine ambivalente Rolle spielt: Während ihm in den Architekturprospekten von Oplontis (Abb. 7b) lediglich eine rein schmückende Funktion zugebilligt wird, übernimmt er nun zusätzlich eine strukturierende Aufgabe im architektonischen Geflecht der Stützenkonstruktion. Folglich dürfte der Kandelaber – zwischen dekorativer und strukturierender Funktion oszillierend – als Säulensubstitut auf den Wänden des späten Zweiten Stils eingedenk seiner schlanken Silhouette einen recht skurrilen Eindruck beim Betrachter erzeugt haben. Steht doch seine fragile Beschaffenheit in scharfem

---

<sup>588</sup> Ebd., S. 243.

<sup>589</sup> Thomas (1995), S. 34.

Widerspruch zu seiner tragenden Rolle. Dies bietet dem vernunftgeleiteten Architekten Vitruv, der die statische Logik zu Recht in Zweifel zieht, genügend Anlass zur Kritik an den Kompositionen der Spätphase, die sich den Prinzipien der *ratio* und *veritas* entziehen. In der freien Verwendung des Kandelaber-Motivs zeichnen sich bereits grundlegende Entwicklungstendenzen in Richtung des Dritten Stils ab, wo der Gebrauch ursprünglich rein dekorativer Motive in architektonischen Funktionszusammenhängen ein wesentliches Merkmal darstellt.<sup>590</sup>

Die statisch logische Nachvollziehbarkeit der architektonischen Motive verliert auch im Bereich der Basen und Kapitelle zunehmend an Bedeutung. Dass die zarten Gebilde im Cubiculum E der Farnesina (Abb. 13), die weniger an eine konventionelle Basis als vielmehr an eine knospenartige Blüte erinnern, kaum noch in der Lage sein dürften, die schwer auf ihnen lastenden Säulen zu tragen, interessiert die Künstler des späten Zweiten Stils nicht mehr. Gleiches gilt für die miniaturisierten floralen Kelche im Triclinium C (Abb. 9). Auch die kühnen Variationen des Kapitell-Motivs bezeugen die Loslösung von den tektonischen Prinzipien der Baukunst. Während es im Cubiculum E (Abb. 13) lediglich durch hauchdünne Linien angedeutet wird, sprießen im Triclinium C (Abb. 9) an Stelle des Kapitells zarte pflanzliche Gebilde, die sich aus Hüllblättern, Blütenkelchen und filigranen Ranken zusammensetzen und dabei einen fragilen Eindruck erwecken. Geradezu grotesk wirken jene im Vorraum des Cubiculus B (Abb. 17), die sich förmlich in einen Volutenstrauß aufzulösen scheinen und somit die Nichtigkeit einst massiver architektonischer Elemente entlarven. Was von nun an zählt, ist der kreative Umgang mit bekannten Architekturelementen, der maßgeblich von einem neuen künstlerischen Selbstbewusstsein genährt wird.

#### V.4.2.2 Zitierung bekannter Motive

Neben der beliebigen Austauschbarkeit und Verfremdung architektonischer Elemente betreiben die Künstler der Spätphase ein raffiniertes Spiel mit bekannten Motiven, die durch Einbettung in neue Kontexte eine überraschende Wirkung auf den Betrachter ausüben.<sup>591</sup> Das für den hohen Zweiten Stil unverzichtbare Motiv in die Ferne fluchtender Portiken verliert in der Spätphase zunehmend an Bedeutung, da die Erzeugung monumentaler Effekte und

---

<sup>590</sup> Caretoni (1983), S. 73–74.

<sup>591</sup> Vgl. Grüner (2004), S. 205–206.

perspektivischer Tiefenbezüge nicht mehr im vornehmlichen Interesse der Künstler liegt. Zwar verzichtet man in der Spätphase nicht gänzlich auf das bekannte Portikus-Motiv, doch erfüllt es fortan einen anderen Zweck, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen.

Demnach berücksichtigen die Künstler im Tablinum des Livia-Hauses (Abb. 8) das Motiv der Säulenhalle, berauben es jedoch seiner einst zentralen Position auf den Wänden der Hochphase. Stattdessen wird es wie ein ausrangiertes architektonisches Bauteil in den Prospekt der oberen Wandzone verbannt, wo es dem Betrachter als isolierte Säulenreihe mit abschließendem Architrav vor einem neutralen Hintergrund begegnet. Imposante tiefenperspektivische Wirkungen erzielt die Portikus an dieser minder prominenten Stelle im Wandsystem nicht mehr.

Gleiches gilt für die miniaturisierten Säulenkonstruktionen in der Oberzone auf der Alkovenrückwand im Cubiculum E (Abb. 13) und auf der rechten Seitenwand im Cubiculum D (Abb. 28) der Farnesina. Auch hier werden die Portiken ohne einen logisch nachvollziehbaren architektonischen Funktionszusammenhang als bekanntes Motiv der Hochphase zitiert, wobei sie keine zentrale Rolle mehr im Wandaufbau spielen.

Die ironischen Untertöne sind spätestens auf der Alkovenrückwand im Cubiculum B (Abb. 31) der Farnesina nicht mehr zu überhören. Wie in den vorherigen Beispielen erhält das Motiv der Säulenreihe lediglich einen Platz in der Oberzone. Halb verdeckt wird es dabei von einer geflügelten Frauenfigur, die im Verhältnis zur Portikus überdimensional groß erscheint. Eingefasst wird die Szenerie von einem fensterartigen, orange farbigen Rahmen – „deutlicher könnte man ein Zitat nicht markieren“<sup>592</sup>, wie Grüner hierzu treffend anmerkt. Unmittelbar daneben greifen die Künstler das Motiv der zentralen Ädikula in Miniaturform wieder auf. Wie ein Gemälde scheint es an der rot grundierten Wand der Oberzone zu hängen und beherbergt eine filigran gestaltete Frauenstatue.

Den Eindruck einer Säulenparodie erwecken die kleinen rohrstängelartigen Pflanzensäulen im Korridor F der Farnesina (Abb. 14 und 33), welche die Karyatiden auf ihren Köpfen balancieren. Zweifelsohne wird auch hier die Imposanz der einst prächtigen Säulenkonstruktionen durch Einbettung eines bekannten architektonischen Bauelements in neue Kontexte humorvoll hinterfragt.

Dass es sich bei diesem ironisch gefärbten Spiel mit bekannten Motiven um ein wesentliches Merkmal der Spätphase handelt, bezeugen zudem die Dekorationskomplexe in Pompeji. Im Haus V 1, 14-15 (Abb. 15) scheint das über der zentralen Ädikula befindliche Stockwerk die darunter ruhende Stützenkonstruktion auf raffinierte Weise nachzuahmen, wobei das von

---

<sup>592</sup> Ebd. S. 206.

zarten Säulchen getragene Gebälk dieses Obergeschosses in der Mitte unterbrochen wird. In der realen Baukunst wäre dieses bizarr anmutende Konstrukt zum Scheitern verurteilt. Ebenso sinnentleert und funktionslos erscheint die miniaturisierte Ädikula im Raum A der Villa Imperiale (Abb. 23), die unmotiviert neben einem Klapptafelgemälde auf der Scherwand platziert wurde. In beiden Beispielen wird das Motiv einer zentralen Ädikula auf ironische Weise zitiert, wobei es dem Betrachter an ungewohnten Positionen im Wandgefüge begegnet. Die Zitierung bekannter architektonischer Motive in funktionslosen Kontexten demaskiert die Nichtigkeit einst prächtiger Architekturillusionen und beleuchtet zugleich die wahre Intention der Künstler. Ungeachtet jeglicher tektonischer Regeln schöpfen sie völlig frei aus dem reichen Formenvorrat, den die Hochphase hervorgebracht hat, und kombinieren nach Belieben die architektonischen Elemente wie Steine aus einem Baukasten. Durch Loslösung der Motive aus ihren ursprünglichen Funktionszusammenhängen greifen die Künstler bewusst in die einst harmonische Ordnung lastender und tragender Glieder ein und lenken die Aufmerksamkeit auf ihre künstlerische Gestaltungsfreiheit.

#### **V.4.2.3 Verlust der räumlichen Illusion und perspektivische Ungereimtheiten**

Neben der beliebigen Austauschbarkeit architektonischer Motive und deren freier Verwendungsweise als funktionslose Zitate trägt ein weiterer Mechanismus maßgeblich zur Erzeugung einer kritischen Distanz zwischen Betrachter und Kunstobjekt bei. Zunächst soll ein Blick in das Maskenzimmer im Haus des Augustus (Abb. 25) verdeutlichen, inwiefern die Künstler der Spätphase die Illusion eines perspektivisch erweiterten Innenraums mit subtilen gestalterischen Mitteln durchbrechen.

Der Gesamteindruck des berühmten Maskenzimmers wird zwar von architektonischen Bauelementen geprägt, doch ist die damit erreichte Tiefenwirkung relativ gering. Stattdessen liegt der Fokus auf der weit vorspringenden Ädikula mit einfachem Pultdach im Wandzentrum, die eine Landschaftsdarstellung mit ländlichen Heiligtümern rahmt. Laut Mielsch handelt es sich hierbei bereits um ein Gemälde, wie es typisch für den späten Zweiten Stil ist, und nicht mehr um einen perspektivischen Durchblick.<sup>593</sup> Wesenberg hingegen plädiert trotz aller Bildhaftigkeit für einen Prospekt. Zum einen verweist er auf die Pfeilerkapitelle der Ädikula, die den Kontur des Mittelfeldes streifen, zum anderen macht er

---

<sup>593</sup> Vgl. Mielsch (2001), S. 55.

auf die Girlanden mit aufgefädelten Reifen aufmerksam, die frei pendelnd über dem Prospekt hängen.

Gleichwohl verleugnet er nicht die Existenz von Mechanismen, die eine zunehmende Isolierung des Prospektraums und den Eindruck von Bildhaftigkeit fördern. Als Beispiel nennt er die Auflösung der motivischen Kohärenz zwischen der Vordergrundarchitektur und dem Inhalt des Durchblicks. Während die Prospekte auf den Wänden von Oplontis (Abb. 7a und 7b) den Blick auf symmetrisch in die Ferne fluchtende Portiken eröffnen, verschärft sich die motivische Differenzierung in der Spätphase enorm. Verantwortlich hierfür ist die asymmetrische Komposition des Prospektinhalts, die sich nicht länger harmonisch in die architektonische Rahmung des Vordergrunds fügt, sondern zunehmend die „bildmäßige Freiheit“<sup>594</sup> eines unabhängigen Gemäldes für sich beansprucht.

Genau in diesem Punkt, dem „Oszillieren zwischen verschiedenen Realitäten“<sup>595</sup>, liege der Reiz jener Dekorationen des späten Zweiten Stils. Wesenberg geht sogar noch einen Schritt weiter und spricht in diesem Kontext von einem „gesuchten Stilmittel“<sup>596</sup>. Darüber hinaus lässt sich insofern ein Verlust an illusionistischer Kontinuität zwischen Fiktiv- und Realraum feststellen, als die Vordergrundarchitektur, die sich bis dato bruchlos in die Umgebung des Betrachters einfügte, nunmehr zu einem isolierten Konstrukt geworden ist, das sich als dessen Gegenüber versteht.<sup>597</sup>

Während im Maskenzimmer der Blick des Betrachters oberhalb der Scherwand noch in eine – obgleich nur gering ausdifferenzierte – Tiefenebene schweifen kann, hat sich auf der Längswand im Tablinum des Livia-Hauses (Abb. 8) der Bereich oberhalb des Gesimses zu einem völlig geschlossenen Raumsystem entwickelt. Somit schwindet zunehmend der illusorische Eindruck einer hinter der Scherwand sich ausdehnenden Raumdimension. Lediglich die Seitenprospekte eröffnen die Aussicht auf eine durch Figuren belebte Stadtarchitektur.

Bei intensiver Betrachtung stellt sich heraus, dass die architektonischen Strukturen in den seitlichen und oberen Prospekten in keinem logischen Zusammenhang zueinander stehen. Demnach kann die Stadtansicht im linken Durchblick nicht als schlüssiger Unterbau des darüber befindlichen Pavillons verstanden werden, da er in einem anderen Maßstab als die Häuser der Stadt dargestellt ist. Darüber hinaus suggeriert er die Existenz einer ländlichen

---

<sup>594</sup> Wesenberg (1985), S. 483.

<sup>595</sup> Ebd.

<sup>596</sup> Ebd.

<sup>597</sup> Wesenberg (1985) hat diese desintegrativen Tendenzen des fiktiven Raums, die er als symptomatisch für die Spätphase des Zweiten Stils ansieht, auf einer Wand im Nationalmuseum Neapel nachgewiesen; vgl. hierzu S. 482–483. Die Dekorationen des Maskenzimmers fügen sich folgerichtig in diesen Entwicklungsprozess ein.

Umgebung, die sich mit dem urbanen Gesicht in keinen harmonischen Einklang bringen lässt. Vielmehr scheinen die beiden Welten – Stadt versus Land – schroff aufeinander zu prallen. Hingegen weckt die idyllisch anmutende Landschaft in den oberen Prospekten durchaus Assoziationen zur ländlichen Motivik im Mittelprospekt<sup>598</sup>, mit welcher sie auf inhaltlicher Ebene harmoniert. Dennoch ist ein perspektivischer Zusammenhang auch hier nicht erkennbar, so dass „unterschiedliche Realitäten widerspruchsvoll nebeneinandertreten können.“<sup>599</sup>

Ähnlich wie im Maskenzimmer überdacht ein Dreiecksgiebel das Mittelbild im Tablinum des Livia-Hauses, das in einer tieferen Raumbene als die auf dem verkröpften Podest ruhenden korinthischen Säulen liegt. Gleichzeitig offenbaren sich im Bereich der Stützelemente perspektivische Ungereimtheiten: Während die beiden äußeren Säulen mit ihren Basen auf dem Sockel dicht vor der gemalten Wand zu stehen scheinen, lastet auf ihren Kapitellen ein vorkragendes Gebälk, das dem Betrachter eine deutlich tiefere Raumbene suggeriert, in der sich die gemalte Wand befinden müsste.

Ähnliche Tendenzen zur Sprengung eines logisch nachvollziehbaren 3D-Effekts lassen sich bei genauer Betrachtung auf der Wanddekoration im schwarz grundierten Triclinium C der Farnesina (Abb 9) entdecken. An Stelle massiver Säulen heben sich fragil wirkende Stiele vom dunklen Hintergrund ab und vermitteln den Eindruck, in der Raumbene davor zu stehen, wobei sie auf einem Sockel fußen und einen Architrav tragen. Darüber hinaus haben sich kleine Figuren auf dem verkröpften Gebälk niedergelassen, das von den Säulen gestützt wird. Dem Betrachter wird folglich die Existenz einer in den realen Raum hineinragenden Pilaster-Kolonnade suggeriert.

Zugleich sind subtile Mechanismen aktiv, die den zuvor erzeugten 3D-Effekt unterhöhlen. Mittels roter und gelber Bänder werden die Säulen-Stängel dort, wo sonst häufig gelenkartige Pflanzenknoten zu finden sind, in Segmente unterteilt. Diese Manschetten sind jedoch nicht als plastisch-körperliche Leisten dargestellt und erwecken im Gegensatz zu den Säulen selbst nicht den Eindruck, in den Raum des Betrachters hineinzuragen. Zudem läuft die vollkommen plane Gestaltung des schwarzen Sockelgrunds jeglicher Differenzierung unterschiedlich tiefer Raumbenen zuwider. Somit scheinen die vorgelagerten Säulen auf wundersame Weise als selbstgeneriertes Rahmenwerk vor der Wand zu schweben, wodurch die Logik der

---

<sup>598</sup> Wesenberg (1985) begreift das Mittelbild immer noch als Prospekt, vgl. hierzu S. 484; Mielsch (2001) hingegen hebt den Gemäldecharakter stärker hervor, vgl. hierzu S. 58. Beyen (1960) nimmt eine Kompromisshaltung ein, wonach die „Bilder in den Aediculae [...] öfter noch etwas prospektartiges [!]“ (S. 13) innehaben.

<sup>599</sup> Wesenberg (1985), S. 484.



perspektivischen Tiefenbezüge durcheinander gerät und der gegenständliche Status einzelner motivischer Elemente diffus wirkt.

Die Ambiguität verschärft sich durch dekorative Blättergirlanden, die in leichten Bögen vor der gemalten Wand hängen und auf Grund ihrer natürlichen Darstellungsweise den Eindruck echter Schmuckbänder erzeugen. Da sie an den Säulen befestigt sind, weisen sie diese als körperliche Elemente aus. Zugleich steht ihre naturgetreue Gestaltung in scharfem Kontrast zur stilisierten Darstellung der Säulen-Stängel, deren äußere Form auf Grund der Manschettenbänder recht abstrakt wirkt.

Aus diesem diffusen Status einzelner Elemente resultiert ein komplexes Spiel auf verschiedenen Ebenen. Demnach können sowohl funktional-strukturierende Elemente, wie die Säulen, als auch dekorativ-ornamentale Motive, wie die Blättergirlande, pflanzlich-organische Züge tragen; somit erhalten natürlich (Girlande) und abstrakt (Säule) dargestellte Elemente gleichermaßen eine vegetabile Prägung. Die konventionellen Kategorien realistisch dargestellter, funktional-strukturierender Elemente einerseits und phantastisch gestalteter, dekorativ-ornamentaler Motive andererseits werden bewusst verkehrt und kreuzweise kombiniert. Folglich wird die natürliche Beschaffenheit der Girlande insofern in Frage gestellt, als sie eine Verbindung mit dem ambivalenten Säulen-Stängel eingeht, dessen gegenständlicher Status zwischen abstrakter Phantastik und funktionaler Struktur oszilliert. Künstlerische Willkür verleiht den einzelnen Motiven dabei einen ambivalenten Charakter, der eine eindeutige Zuordnung nach rein dekorativen und funktionalen Aspekten nunmehr unmöglich macht.

Mittels subtiler Mechanismen wird die räumliche Illusion zu Gunsten phantastischer Effekte durchbrochen, so dass die gemalte Wand nicht länger als logisches Kontinuum des realen Innenraums verstanden werden kann. Folglich nimmt der Betrachter eine distanzierte Haltung ein und wird zur kritischen Reflexion des Gesehenen angeregt. Während die statische Logik der Architekturkonstrukte der Hochphase nicht in Frage gestellt werden muss, werden fortan Zweifel am uneingeschränkten Wahrheitsanspruch künstlerischer Produkte gesät. Jeder Betrachter deutet die Wanddekoration auf Grund seiner subjektiven Wahrnehmung anders, wobei er seine persönliche Wahrheitsversion konstruiert.

#### V.4.2.4 Unterhöhnung des 3D-Effekts im Bereich der figürlichen Motivik

Perspektivische Ungereimtheiten lassen sich bei eingehender Betrachtung nicht nur im Bereich der Stützelemente entdecken. Besonders subtile Mechanismen zur Erzeugung einer kritischen Distanz wirken auf Ebene der figürlichen Motivik, die Vitruv in seiner Invektive mit der Bezeichnung *monstra* titulierte. Nur dem aufmerksamen Betrachter, der bereit ist, hinter die Fassade zu blicken und tief in die Dekorationen einzutauchen, eröffnet sich eine Welt voller phantastischer Überraschungen und widersprüchlicher Reize. Es sind die bis ins kleinste Detail ausgestalteten, vegetabilen Elemente und die liebevoll mit individuellen Zügen versehenen Figuren, die auf der toten Wand eine Aura des Lebendigen und eine gewisse Dynamik erzeugen, welche das Auge des Betrachters erfreuen und diesen zugleich ermutigen, noch tiefer einzutauchen.

Am Beispiel der Karyatiden auf der Alkovenrückwand im Cubiculum B der Farnesina (Abb. 29 und 30) soll exemplarisch verdeutlicht werden, inwiefern die Künstler unter Verwendung raffinierter gestalterischer Mittel die einstige Pracht und Imposanz des hohen Zweiten Stils ironisieren. Obgleich die geflügelten Wesen das architektonische Rahmenwerk mit ihrer dezenten Anwesenheit nicht zu dominieren versuchen und somit dessen statische Logik augenscheinlich nicht in Gefahr schwebt, erzeugen sie dennoch auf Grund ihrer ontologischen Ambiguität, die im Folgenden intensiver untersucht werden soll, ein Gefühl der Unruhe beim aufmerksamen Betrachter. Dieser wird unweigerlich mit einer essentiellen Frage konfrontiert: Welche Rolle spielen diese Mischwesen tatsächlich innerhalb der rahmenden Dominanz der Illusionsarchitektur? Sind sie letztendlich nur ein lebloses Gebilde im Sinne schmückenden Beiwerks oder muss ihnen eine weitaus bedeutsamere Funktion zugeschrieben werden?

Die Karyatiden der Farnesina – zur einen Hälfte Frau, zur anderen Vogel – halten mit ihren zarten Ärmchen jeweils ein Tafelgemälde in die Höhe, welches auf den ersten Blick jedoch selbstständig an der Wand zu hängen scheint. Im Gegensatz zu den übrigen architektonischen Elementen sind die Karyatiden nicht als lebloses Motiv dargestellt, sondern bestechen durch ihre überraschende Lebendigkeit, auf die bereits im vorherigen Kapitel eingegangen wurde. Offenbar begehren die Karyatiden gegen ihren ursprünglich zugeordneten Status der dekorativen Ornamentik, die dem architektonischen Rahmenwerk klar untergeordnet ist, auf. Indem ihre zarten Hände die dekorative Zierleiste des Gemälde Rahmens so umfassen, als wollen sie ihren Griff stabilisieren, scheinen sie die schwer auf ihnen lastenden Tafelgemälde von unten zu stützen.

Ein verwirrendes Paradoxon besteht in der Tatsache, dass die Flügelfrauen zwar einerseits auf einem Pilaster stehen, der deutlich in den Raum des Betrachters hineinzuragen scheint. Andererseits jedoch sind die von ihnen getragenen Gemälde so dargestellt, als ob sie unmittelbar an der rückwärtigen Wandebene angebracht seien. Durch Verwischung der eindeutig definierbaren Entfernungen zwischen den verschiedenen Wandebenen gelingt es den Karyatiden, die illusorische Dreidimensionalität des architektonischen Wandsystems in Frage zu stellen, wobei sie auf paradoxe Weise den *trompe l'oeil*-Effekt auflösen und gleichzeitig buchstäblich in die Höhe halten.

Dasselbe Phänomen lässt sich bei intensiver Analyse der einzelnen Dekorationselemente auch im Cubiculum D (Abb. 28) entdecken. An Stelle der Karyatiden fungieren hier filigran modellierte Ständer mit Greifenfuß und minutiös ausgefeilten Details als Träger der Tafelgemälde. Besonders hervorzuheben sind die markanten Volutenschnecken. Mit ein wenig Phantasie möchte man meinen, dass aus den Voluten miniaturisierte Figürchen herauswachsen, deren Arme sich in fein verästelte Ranken auflösen, die ihrerseits den Gemälderahmen von unten stützen.

„Such ontological instability and hybridity of form present us with a visual *adynton*.“<sup>600</sup>

Sowohl die Karyatiden als auch die phantastisch anmutenden Ständer mit figürlich-organischen Details sind in der Realität nicht existente Gebilde „flouting the boundaries of the natural.“<sup>601</sup> Im Vergleich zur realistischen, naturgetreuen Darstellung der mythologischen Dionysos-Szenerie im Mittelprospekt, in der das Mimesis-Prinzip der hellenistischen Klassik auf ideale Weise umgesetzt wird, erzielt die Karyatide einen gegenteiligen Effekt: „[T]he siren constitutes a violation of such aesthetic and ethical norms.“<sup>602</sup>

Indem sie durch Rückbezug auf sich selbst die illusorische Tiefenwirkung und statischen Regeln zunichte macht, rückt sie das eigene Ich auf subtile Weise in den Vordergrund und überwindet dabei voller Ignoranz die Grenzen des Natürlichen. Der ambivalente Status dieser *monstra*, die sowohl dynamisch-lebendige Züge als auch funktionale Eigenschaften aufweisen, missachtet die ursprünglich zuge dachte Rolle als subsidiäres dekoratives Element, das sich der Dominanz des architektonischen Rahmenwerks eindeutig unterzuordnen hat. Stattdessen entpuppen sich die *monstra* der Farnesina – zwischen schmückender und strukturierender Funktion oszillierend – als Ort phantasievoller Spielereien und verleihen der Wanddekoration eine Aura des Unnatürlichen, Fremden, Widersprüchlichen und Geheimnisvollen, die eine eindeutige Bedeutungszuweisung unmöglich macht.

---

<sup>600</sup> Platt (2009), S. 47.

<sup>601</sup> Platt (2009), S. 48.

<sup>602</sup> Ebd.

#### V.4.2.5 Zusammenfassung

Die Antwort auf die Frage nach dem Kernpunkt der Kritik Vitruvs an den *monstra* des späten Zweiten Stils liegt nun auf der Hand: Nicht die *monstra per se* haben den Architekten zu seiner polemischen Invektive verleitet. Vielmehr ist es ihr ambivalenter Status, der einen destabilisierenden Einfluss auf Vitruvs „principles of aesthetic decorum“<sup>603</sup> ausübt. Seine primäre Sorge gilt folglich der strukturellen Angemessenheit einzelner architektonischer und dekorativer Elemente im Funktionszusammenhang der Wanddekoration als logische Einheit, wobei er für eine möglichst naturgetreue Imitation realer Bauwerke plädiert.<sup>604</sup>

Der Einzug hybrider und phantastischer Elemente stellt demnach nicht nur eine „inappropriate artistic practice“<sup>605</sup> innerhalb eines normativen Kontextes dar. Vielmehr sieht der Architekt die scheinbar natürliche Einheit des großen Ganzen in Gefahr, sobald *adynata* das architektonische Rahmenwerk, welches Vitruv auf die politisch-moralische und strukturelle Integrität des augusteischen Systems überträgt, auf subtile Weise zu unterhöhlen beginnen.<sup>606</sup> Gleichwohl besteht kein Zweifel daran, „that precisely those subversive or deconstructive qualities in Roman painting [...] were licensed within the Principate’s design. [...] Their ‚surrealism‘ was not outside the system, but was actually part of it.“<sup>607</sup> Dass der *princeps* höchstpersönlich Gefallen an den „paradoxical effects of the marvellous“<sup>608</sup> fand, bezeugen die zahlreichen Dekorationen im Haus des Augustus auf dem Palatin. Die hieraus resultierenden Spannungen zwischen Theorie und Praxis legen die Vermutung einer gewissen Elastizität im augusteischen System nahe, das neben der Propagierung konservativer moralischer Werte durchaus Raum für visuelle *adynata* bietet.

---

<sup>603</sup> Ebd., S. 50.

<sup>604</sup> Aus diesem Blickwinkel betrachtet besteht kein Widerspruch mehr zwischen der Kritik Vitruvs an den *monstra* des späten Zweiten Stils und ihrer langen ikonographischen Tradition.

<sup>605</sup> Platt (2009), S. 49.

<sup>606</sup> Vitruv widmet sein Werk Augustus und erinnert dabei an die Sorge des *princeps* um das Wohl des Staates, das sich im Leben der Gemeinschaft und in der Instandhaltung öffentlicher Bauwerke widerspiegelt: *cum vero attenderem te non solum de vita communi omnium curam publicaeque rei constitutione habere sed etiam de opportunitate publicorum aedificorum, ut civitas per te non solum provinciis esset aucta, verum etiam ut maiestas imperii publicorum aedificorum egregias haberet auctoritates [...]* (Vitr. 1, praefat.2).

<sup>607</sup> Elsner (1995), S. 51.

<sup>608</sup> Platt (2009), S. 50.

### V.4.3 Vergleichende Gegenüberstellung

Frappierende Übereinstimmungen zwischen Dichtung und Wandmalerei bestehen im permanenten Oszillieren zwischen der narrativen bzw. räumlichen Illusion einerseits und deren Bruch durch Erzeugung einer ironischen Distanz andererseits. Von hoher Bedeutsamkeit ist in diesem Kontext ein neu definiertes künstlerisches Selbstverständnis, wonach der Künstler die Aufmerksamkeit des Publikums wie durch ein Prisma bündelt und auf sein persönliches *ingenium* richtet. Zugleich übt er damit maßgeblichen Einfluss auf die Rezeptionssteuerung aus.

Die Person des Künstlers nimmt demnach eine zentrale Position zwischen Werk und Publikum ein, wobei sie Letzteres daran hindert, sich zu hundert Prozent auf das Kunstobjekt einzulassen. Stattdessen wird es auf mannigfaltige Weise dazu angeregt, aus einer distanzierten Haltung heraus das Gehörte bzw. Gesehene kritisch zu reflektieren und sich zugleich intensiv mit der Konstruktion verschiedener Realitäten zu befassen. Zu diesem Zweck bedienen sich sowohl die Maler der Spätphase als auch Ovid subtiler Mechanismen zur Unterhöhlung der traditionellen Ordnung, die sich in der Hochphase des Architekturstils bzw. im Nationalepos Vergils widerspiegelt. Mittels geistreicher, bisweilen humorvoller Darstellungsmittel auf malerischer bzw. sprachlicher Ebene gelingt es den Kunstschaffenden, das Fundament der imposanten Architekturkonstruktionen bzw. des klassischen Epos ins Wanken zu bringen. Die explizite Betonung von *adynata* sowie die bewusste Durchbrechung zuvor erzeugter Illusionen erweisen sich dabei als wesentliche Säulen der künstlerischen Wirkungsabsicht. Kleine Details, die auf den ersten Blick unscheinbar wirken, entpuppen sich häufig als Orte phantastischer Spielereien und entführen den aufmerksamen Rezipienten in eine andere Welt, wo konventionelle Kompositionsprinzipien zunehmend ihre Gültigkeit verlieren.

Zudem werden bewusst Zweifel an der Glaubwürdigkeit künstlerischer Darbietungen gesät. Während Ovid den Wahrheitsgehalt seiner Verwandlungsgeschichten und somit die Reliabilität der Mythentradition in Frage stellt, führen die Maler der Spätphase die Statik der einst massiv wirkenden Architekturkonstruktionen endgültig *ad absurdum* und demaskieren dabei auf ironische Weise deren Nichtigkeit. Dem Publikum wird dadurch eine Vielzahl unterschiedlicher Bedeutungsebenen und ungewohnter Perspektiven eröffnet, damit es die Polysemie der Realität erkennt und zugleich den vermeintlichen Absolutheitsanspruch einer einzig wahren Weltsicht in Frage stellt.

Während die hybriden Mischwesen, grotesk anmutenden Architekturen und phantastischen Pflanzenranken das Publikum in eine Welt wundersamer *monstra* entführen, betont Ovid gern

das außergewöhnliche und paradoxe Moment seiner Verwandlungsgeschichten. In beiden Fällen erweist sich ein feinsinnig-geistreicher Humor als elementares Stilmittel, der den Künstlern Mut zu ironischer Selbstdistanz abverlangt. Mittels raffinierter Verfremdung und kühner Parodierung altbekannter Motive aus Dichtung und Wandmalerei entwerfen sowohl die Maler der Spätphase als auch Ovid ein Gegenkonzept zur bestehenden Ordnung, das sie mit Grundtönen leisen Spotts, feiner Ironie und geistreichen Witzes versehen.

## VI Schlussbetrachtungen

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, in Anlehnung an eine These Bernbecks aus dem Jahr 1967 grundlegende Parallelen auf formal-struktureller Ebene zwischen Ovids *Metamorphosen* und der Spätphase des Zweiten Stils der römisch-pomejanischen Wandmalerei freizulegen. Eine unmittelbare wechselseitige Beeinflussung zwischen Literatur und Kunst wurde jedoch nicht unterstellt. Angesichts der enormen Komplexität des Untersuchungsgegenstands wurden die gestaltungstechnischen Ähnlichkeiten zwischen Dichtung und Wandmalerei aus drei unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, wobei jeweils ein zu Grunde liegendes ästhetisches Prinzip den Analyseschwerpunkt bestimmt hat. Sowohl die *Metamorphosen* als auch die Spätphase dürfen zu Recht als „Reflex der Auseinandersetzung mit älteren Vorbildern“<sup>609</sup> gelten. Demnach werden althergebrachte, dem Publikum wohlbekannte Motive und Formelemente aus dem Bereich des traditionellen Epos bzw. aus der Hochphase des Architekturstils kreativen Veränderungsprozessen unterworfen.

Interessanterweise haben sich sowohl Ovid als auch die Künstler der Spätphase bei der äußeren Gestalt ihrer Werke eng an ihren jeweiligen Vorbildern orientiert. Rein formal betrachtet weisen die *Metamorphosen* demzufolge markante Merkmale des traditionellen Epos auf, während das Gesicht der Dekorationen der Spätphase von einer architektonischen Grundstruktur geprägt ist. In der Existenz eines übergeordneten formalen Rahmenkonzepts, das oberflächlich betrachtet den Eindruck eines konventionellen Ordnungskanons vermittelt, besteht somit die erste grundlegende Parallele zwischen Dichtung und Wandmalerei. Im Zuge einer dezidierten Untersuchung wurde nachgewiesen, dass unter dem Deckmantel dieser

---

<sup>609</sup> Bernbeck (1967), S. 138.

Pseudo-Ordnung die traditionellen Motive und konventionellen Formelemente mittels geistreicher Spielereien verwandelt und verfremdet wurden.

In einem höchst komplexen Wechselspiel aus vielfältigen Mitteln zur Bindung und Distanzierung gelingt Ovid und den Künstlern der Spätphase gleichermaßen ein kunstvoller Spagat, der auf einer neuartigen Auffassung von Einheit und Kohärenz beruht. Diese zeichnet sich durch innovative Mittel der Verknüpfung aus, die sich weniger an rational-logischen als vielmehr an assoziativen Gesichtspunkten orientieren. Demzufolge bilden weder die *Metamorphosen* noch die Dekorationen der Spätphase tatsächlich ein *unum corpus*, sondern müssen vielmehr als *species unius corporis*<sup>610</sup> verstanden werden.

Sowohl im Bereich der Dichtung als auch der Wandmalerei wird dem Rezipienten folglich die Existenz einer kohärenten Einheit suggeriert, die jedoch nicht auf herkömmlichen Kompositionsprinzipien basiert, sondern ihren Zusammenhalt der Korrespondenz zwischen zwei grundlegend neuen gestalterischen Axiomen verdankt: Zum einen sorgen Freiheit und Flexibilität bei der Kombination, Variation und Verwandlung traditioneller Motive dafür, dass im Zuge willkürlich-assoziativer Verknüpfungen Elemente vereinigt werden, die grundsätzlich zwar nichts miteinander gemein haben, aber wenigstens in einem *tertium comparationis* übereinstimmen. Zum anderen ist es der Flüssigkeit der Form zu verdanken, dass wesensfremde Elemente auf unkonventionelle Weise organische, bisweilen hybride Verbindungen eingehen, die Vitruvs Forderung nach klarer Abgrenzbarkeit und Bestimmbarkeit einzelner Körper diametral entgegengesetzt sind. Sowohl im Bereich der Dichtung als auch der Wandmalerei wird die Metamorphose *per se* zum funktionalen Strukturprinzip auserkoren. In dieser neuen Rolle trägt sie maßgeblich zur Gestaltung der formalen Struktur bei, die sich in einem permanenten Bewegungsfluss befindet. Gleichzeitig bedeutet dies eine bewusste Abkehr von den rigiden Strukturen und traditionellen Kompositionsprinzipien in Dichtung und Wandmalerei.

Die hieraus resultierenden neuen gestalterischen Freiräume nutzen Ovid und die Künstler der Spätphase einerseits zur Artikulation ihrer Vorliebe für eine kleinteilige detailverliebte Ästhetik. Durch gezielte Betonung ausschmückender Details wird dem Publikum die Einzigartigkeit eines Moments vor Augen geführt, wobei die einzelnen Erzählungen der *Metamorphosen* mit ihren individuell-persönlichen Schwerpunkten ebenso gleichberechtigt nebeneinander stehen, wie sich die einst subsidiäre dekorative Motivik vom rahmenden Architekturkorsett emanzipiert und sich dem Betrachter mit ungeahntem Selbstbewusstsein präsentiert. In beiden Fällen wird kleinen Details eine neue Selbstständigkeit zuteil, wobei sie

---

<sup>610</sup> Vgl. hierzu Quint. *inst.* 4,1,77.

eine enorme Aufwertung erfahren und ihre Daseinsberechtigung in erster Linie aus sich selbst schöpfen. Weder die *Metamorphosen* noch die Wanddekorationen der Spätphase dienen den Künstlern zur Manifestation monumentaler Erhabenheit und würdevoller Pracht, wie es in Vergils *Aeneis* und in der Hochphase des Architekturstils der Fall gewesen ist. Vielmehr sind sie nun als Träger einer persönlich-intimen Atmosphäre zu verstehen, wobei das epische bzw. architektonische Gerüst von einem farbenfroh schillernden Netz belebender Impulse und erfrischender Akzente überzogen wird. Diese stellen einen unmittelbaren Bezug zur Lebenswelt des Publikums her, das durch Aufdeckung subjektiver Identifikationsflächen an das Kunstwerk gebunden wird.

Gleichwohl darf diese intensive Bindung nicht als einzige Konsequenz aus den neu gewonnenen gestalterischen Freiräumen verstanden werden. Eine ebenso bedeutsame Rolle spielen Maßnahmen zur Erzeugung einer ironischen Distanz. Voraussetzung hierfür ist ein hohes Maß künstlerischen Selbstbewusstseins. Mittels subtiler Techniken lenkt der Künstler die Aufmerksamkeit geschickt auf sein persönliches *ingenium*, wobei er maßgeblichen Einfluss auf die Rezeptionssteuerung ausübt. Alle Fäden laufen demnach in einer zentralen Schaltstelle zusammen, wodurch der Rezipient beständig an die Stimme hinter der Erzählung bzw. der Dekoration erinnert wird. Dies hat gravierende Veränderungen im Verhältnis zwischen Publikum und Kunstwerk zur Folge. Sowohl Ovid als auch die Maler der Spätphase begreifen ihre Werke nicht länger als perfekte Vorspiegelung narrativer bzw. räumlicher Welten, auf die sich der Rezipient zu hundert Prozent einlassen kann. Stattdessen brechen die Künstler bewusst die narrative bzw. räumliche Illusion und konfrontieren ihr Publikum mit einem Werk, das sich seinem Rezipienten als ebenbürtiges Gegenüber präsentiert und diesen automatisch in eine distanzierte Haltung versetzt. Infolgedessen gerät die Beziehung zwar zu einer indirekten und mittelbaren, doch eröffnet sie zugleich eine neue Perspektive auf das Kunstwerk, indem sie den Rezipienten die zahlreichen Veränderungen und Verfremdungen bewusst wahrnehmen lässt und ihn somit zu einer kritischen Reflexion des Gehörten bzw. Gesehenen anregt. Vor dem Hintergrund konventioneller Normen und rationaler Denkmuster erfährt das wundersame, außergewöhnliche und phantastische Moment eine enorme Aufwertung. Unter Einsatz subtiler Mittel leisen Spotts und feiner Ironie im Sinne einer geistreichen *dicacitas* wird der Absolutheitsanspruch des klassischen Epos und der imposanten Architekturprospekte bewusst in Zweifel gezogen, um dem Rezipienten die Koexistenz unterschiedlicher Weltansichten ins Bewusstsein zu rufen und die Nichtigkeit traditioneller Ordnungen letztlich schonungslos zu entlarven. Dies erfordert auf Seiten der Künstler die Bereitschaft zu ironischer Selbstdistanz.



Die zahlreichen Befunde der hier durchgeführten Untersuchung verdeutlichen vor allem eines: Ganz offensichtlich haben Kunst und Literatur um die Jahrtausendwende unabhängig voneinander zu ähnlichen Ausdrucksformen gefunden. Die frappierenden Parallelen manifestieren sich dabei in erster Linie auf formaler Ebene und spiegeln zugleich den unaufhaltsam voranschreitenden ästhetischen „Paradigmenwandel“<sup>611</sup> in der damaligen Zeit wider, der sich medienübergreifend vollzieht. Mit dem meisterhaften Nationalepos Vergils und den imposanten Architekturprospekten von Oplontis haben die Künstler in Dichtung und Wandmalerei zu vollendeten Ausdrucksformen gefunden. Doch weder Ovid noch die Maler der Spätphase verfallen angesichts dieser unüberwindbaren Meilensteine in Resignation. Das innere Bedürfnis nach Neuem treibt die Künstler zu ungeahnten Höchstleistungen an, denn: *difficilisque in perfecto mora est.*<sup>612</sup> Fortan gilt es, den unmittelbaren Vorbildern nicht länger nachzueifern, sondern innovative gestaltungstechnische Wege zu beschreiten. Neben diesem inhärenten Bestreben bleiben weder Dichtung noch Malerei von den gesellschaftspolitischen Einflüssen und Veränderungen im ästhetischen Klima unter Augustus unberührt.

Besonders hervorzuheben ist in diesem Kontext Galinskys Entwurf eines äußerst heterogenen Bilds der augusteischen Kultur. Darin sieht er Ovids Entwicklungsprozess und die daraus wachsenden dichterischen Besonderheiten als typisch augusteisch an und positioniert den Dichter nicht wie Williams<sup>613</sup> am Übergang zu einer Silbernen Latinität. Es sei gerade die vielfältige Mischung verschiedener literarischer Gattungen, welche die Zeit unter Augustus kennzeichne. So betrachtet reflektiert die Dichtung als Produkt ihrer Zeit auf ganz unterschiedliche Weise die Komplexität der damaligen gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Zustände sowie die mannigfachen Facetten des römischen Selbstverständnisses, wonach der Bürger zugleich Individuum und Teil eines Kollektivs ist.<sup>614</sup> In seinem Werk macht Galinsky auf das in augusteischer Zeit herrschende Ungleichgewicht zwischen dem statischen Modell des Prinzipats und jenen dynamischen, interaktiven Prozessen aufmerksam, die sich im Bereich des künstlerischen Tätigkeitsspektrums vollziehen. Platt merkt hierzu treffend an:

[...] the ambiguity of the marvellous allowed it both to legitimate the regime's divine authority [...] and to provide an essential space for the subjective engagement of artist and viewer.<sup>615</sup>

---

<sup>611</sup> Grüner (2004), S. 213.

<sup>612</sup> Vell. 1,17,6.

<sup>613</sup> Vgl. Williams (1978), S. 52.

<sup>614</sup> Vgl. Hardie (2002), S. 35.

<sup>615</sup> Platt (2009), S. 51.

Galinsky zu Folge dürfen die augusteischen Dichter weder als ideologische Unterstützer des Kaisers noch als reine Regimekritiker betrachtet werden. Stattdessen fungieren sie vielmehr als Stifter von Ambivalenzen, Ambiguitäten und Ironien, wobei sie ihre ganz persönliche Perspektive auf das Zeitgeschehen mittels ihrer Werke artikulieren, die von der Beleuchtung gemeinsamer Ideale bis hin zur Äußerung kritischer Töne reichen kann. Demzufolge gelten die Dichter laut Galinsky als „[...] anything but merely reactive; they helped to shape Augustan culture as much as he did.“<sup>616</sup>

Eine dezidierte Aufschlüsselung der verschiedenen Einflussfaktoren würde angesichts ihrer komplexen Interdependenzen den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und ist überdies nicht das formulierte Ziel der Untersuchung. Gleichwohl sticht ein Aspekt aus dem vielschichtigen Geflecht deutlich heraus, der eine besondere Erwähnung verdient: Mit dem Ende der Republik und dem gleichzeitigen Ausschluss der Aristokratie von politischen Entscheidungsprozessen wird zugleich der Grundstein für die Entstehung eines alternativen Lebens- und Schaffensraumes gelegt. Der Rückzug ins Private eröffnet dabei neue Freiräume für geistige Existenzen jenseits des Staatslebens und bietet die Möglichkeit zur freien „Entfaltung des Individuums“<sup>617</sup> fernab einer Welt des *negotium*. Das neu gewonnene künstlerische Selbstbewusstsein spiegelt sich deutlich in der kreativen, kühnen und phantasievollen Verarbeitung traditioneller Motive wider. Im Zuge einer Neuorientierung gegenüber konventionellen Mustern und Regeln werden innovative Kompositionen geschaffen, wobei Dichtung und Malerei gleichermaßen bestrebt sind, die monumentale Erhabenheit und das schwulstige Pathos ihrer jeweiligen Vorgänger abzustreifen und dem neuen Lebensgefühl der *aurea aetas* Ausdruck zu verleihen. Diese ist insbesondere im Privatraum von ästhetischen Prinzipien der *elegantia* und *urbanitas* geprägt, die sich einerseits in der Vorliebe für eine kleinteilige, filigrane Ästhetik, andererseits im Hang zu geistvollen, bisweilen ironisch gefärbten Spielereien manifestieren.

Die Befunde der vorliegenden Untersuchung dürfen jedoch nicht als singuläre Erscheinung der vergangenen 2000 Jahre gedeutet werden. Vielmehr müssen sie als zeitloses, immer wiederkehrendes Phänomen auf der Schwelle zu neuen Epochen verstanden werden. In diesem Sinne begreift Bernbeck die besondere Darstellungsart der *Metamorphosen* zu Recht als „künstlerische Neuorientierung gegenüber der Herrschaft anerkannter Vorbilder“<sup>618</sup> und ordnet sie aus kunsthistorischer Perspektive dem Manierismus zu. Dabei schließt er sich der weiten Begriffsdefinition von Curtius an, wonach der Manierismus als „Generalnenner für

---

<sup>616</sup> Galinsky (1998), S. 246.

<sup>617</sup> Zanker (1987), S. 41.

<sup>618</sup> Bernbeck (1967), S. 138.

alle literarischen Tendenzen [...], die der Klassik entgegengesetzt sind“<sup>619</sup>, und folglich als „Komplementär-Erscheinung zur Klassik aller Epochen“<sup>620</sup> verstanden wird. Die ursprünglich sehr eng gefasste Definition aus dem 19. Jh. zur Bezeichnung der verhältnismäßig kurzen europäischen Kunstentwicklung zwischen Hochrenaissance und Barock wird durch Curtius’ Perspektive erweitert und bietet sich somit für die Beschreibung jeder nachklassischen Periode an, die sich durch eine bewusste Distanzierung von der klassischen Perfektion sowohl auf formaler als auch auf gedanklicher Ebene auszeichnet. So betrachtet löst der Manierismus die harmonische Gedanken- und Formenwelt einer klassischen Hochleistungsphase allmählich auf und steigert diese entweder „ins Bizarr-Spielerische und ins Paradoxe [oder] ins pathetisch Aufgetriebene und Überladene.“<sup>621</sup>

Im Sinne einer „Periodizität“<sup>622</sup> der Formenentwicklung wechseln sich dabei laut Wölfflin Phasen „langsamer Phantasietätigkeit“<sup>623</sup> mit jenen verstärkter Progression regelmäßig ab. Dies geschehe immer dann, wenn sich die Kunstschaffenden mit einer „gleichbleibenden Formenwelt“<sup>624</sup> hinreichend beschäftigt haben. Zwar blieben spezifische Unterschiede stets erhalten, doch sei insbesondere bei „bildkräftigen Völkern“<sup>625</sup> eine unverzügliche Angleichung der Schwesterdisziplinen zu verzeichnen, wie es das Beispiel der vorliegenden Untersuchung anschaulich demonstriert hat. Wenngleich der Spätstil *per se* mannigfaltige Ausprägungen annehmen kann, sei die Existenz paralleler Entwicklungslinien „vom Linearen zum Malerischen, vom Strengen zum Freien“<sup>626</sup> unbestritten. Sowohl die *Metamorphosen* als auch die Spätphase des Zweiten Stils weisen die hiermit verknüpfte Flüssigkeit und Flexibilität formaler Strukturen auf.

Die Entwicklung vollzieht sich laut Wölfflin immer spiralförmig, wobei die komplexe Verzahnung von Altem und Neuem eine präzise Lokalisierung markanter Schnitt- und Wendepunkte erheblich erschwere. Demzufolge sei die neue Form immer schon in der alten enthalten, „wie neben dem welkenden Laub der Keim des jungen schon da ist.“<sup>627</sup> Insofern lässt die Spätphase einerseits noch markante Merkmale des hohen Architekturstils erkennen und erfüllt andererseits eine Brückenfunktion zum Dritten Stil. Eine ähnliche Rolle weist Burck dem Werk Ovids zu. Während er Dichter wie Valerius Flaccus, Silius Italicus und

---

<sup>619</sup> Curtius (1954), S. 275.

<sup>620</sup> Ebd.

<sup>621</sup> Burck 1971, S. 14.

<sup>622</sup> Wölfflin (1970), S. 269.

<sup>623</sup> Ebd., S. 267.

<sup>624</sup> Ebd., S. 280.

<sup>625</sup> Ebd., S. 281.

<sup>626</sup> Ebd., S. 270. Ihre Bestätigung findet diese Tendenz in Beyens entwicklungsgeschichtlicher Abhandlung zum Zweiten Stil (1960): „Die Architekturformen sind etwas freier, weniger straff linear behandelt als in den älteren Wänden“ (S. 14).

<sup>627</sup> Wölfflin (1970), S. 272.

Stattus bereits dem frühkaiserzeitlichen Manierismus zuordnet, sieht er Ovid am Beginn dieser Entwicklung als „Übergangs- und Vermittlungserscheinung“<sup>628</sup>. Einerseits sei er noch der *tenerorum lusor amorum*, andererseits trage seine Dichtung bereits Züge einer manieristischen Übertrumpfung des klassischen Werks Vergils, indem Ovid neue Motive, Darstellungsmittel und Seelenzustände poetisch verarbeite.<sup>629</sup>

Diese sehr vereinfachte Auffassung Burcks verkennt jedoch die dichterische Individualität und schöpferischen Qualitäten Ovids, der mit seinen *Metamorphosen* in erster Linie ein Werk *sui generis* geschaffen hat, dem als solches hohe Anerkennung gebührt. Zudem darf nicht vergessen werden, dass Epochenbegriffe neuzeitliche Konstrukte sind, die einerseits zwar der Übersichtlichkeit und Nachvollziehbarkeit komplizierter Entwicklungsprozesse dienen. Andererseits besteht jedoch die Gefahr, mittels künstlich gezogener Grenzen natürlich gewachsene Gefüge und komplexe Interdependenzen zu zerstören. Gleiches gilt für die Dekorationen der Spätphase. Diese lediglich als Übergangserscheinung zwischen Zweitem und Drittem Stil zu begreifen würde dem hohen intellektuellen Niveau der Dekorationen nicht gerecht werden. Sowohl die *Metamorphosen* als auch die Malereien der Spätphase dürfen mit Recht als eigenwertige Kunstwerke gelten, in denen sich einerseits das Selbstbewusstsein individueller Schöpfernaturen und andererseits der Zeitgeist einer ganzen Epoche manifestieren.

---

<sup>628</sup> Burck (1971), S. 20.

<sup>629</sup> Vgl. hierzu Pöschl (1979), S. 272: Indem er das bei Ovid als klassisch bezeichnet, was mit Vergil konform ist, und das als manieristisch, was davon abweicht, wird Pöschl der komplexen Vielschichtigkeit und den mannigfachen Schattierungen im Werk Ovids nicht gerecht. Ein derartiges Denken in Schwarz-Weiß-Kategorien mag zwar der Vereinfachung komplizierter Sachverhalte dienen, ignoriert jedoch die Originalität und Individualität des ovidischen Werks.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

Aristotelis, *De arte poetica liber*, recogn. brevisque adnota. critica instruxit R. Kassel, Oxford 1965.

C. Valerii Catulli, *Carmina*, recogn. brevisque adnota. critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxford 1958.

M. Tulli Ciceronis, *De oratore*, ed. K. F. Kumaniecki, Berlin 1969.

Q. Horatii Flacci, *Opera*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Berlin 2008.

P. Ovidi Nasonis, *Fastorum libri sex*, rec. E. H. Alton, D. E. W. Wormwell et E. Courtney, Stuttgart 1997.

P. Ovidi Nasonis, *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*, ed. E. J. Kenney, Oxford 1995.

P. Ovidi Nasonis, *Metamorphoses*, recogn. brevisque adnota. critica instruxit R. J. Tarrant, Oxford 2004.

P. Ovidi Nasonis, *Tristium libri quinque. Ibis. Ex ponto libri quattuor. Halieutica fragmenta*, recogn. brevisque adnota. critica instruxit S. G. Owe, Oxford 1980.

M. Fabi Quintiliani, *Institutionis oratoriae libri duodecim*, recogn. brevisque adnota. critica instruxit M. Winterbottom, Oxford 1970.

C. Vellei Paterculi, *Historiae Romanae ex libris duobus quae supersunt*, iterum ed. C. Stegemann de Pritzwald, Leipzig 1933.

P. Vergilius Maronis, *Opera*, recogn. brevisque adnota. critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxford 1969.

Vitruvii, *De architectura libri decem*, ed. F. Krohn, Leipzig 1912.

## **Kommentare und Übersetzungen**

### Kommentare:

Anderson, W. S.: *Ovid's Metamorphoses*, Books 1–5, Oklahoma 1997.

Anderson, W. S.: *Ovid's Metamorphoses*, Books 6–10, Oklahoma 1972.

Bömer, F.: *Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar*. 7 Bände, Heidelberg 1969–1986.

Haupt, M., O. Korn, R. Ehwald: *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*. 2 Bände, Berlin 1915–1916.

Hill, D. E.: *Ovid Metamorphoses*, Books I–IV, Warminster 1985.

Lee, A. G.: *Metamorphoses*, Book I, Cambridge 1953.

Myers, K. S.: *Ovid Metamorphoses*, Book XIV, Cambridge 2009.

### Übersetzungen:

Albrecht, M. v.: *P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri quindecim. Metamorphosen in fünfzehn Büchern von P. Ovidius Naso*, lat./ dtsch., übers. u. hrsg. v. M. v. Albrecht, Stuttgart 1994.

Fensterbusch, C.: *Vitruv. Zehn Bücher über Architektur*, übers. u. m. Anm. vers. v. C. Fensterbusch, Darmstadt 1964.

Götte, J.: *Vergil. Aeneis*, lat./ dtsch., übers. u. hrsg. v. J. Götte, 6. Aufl., München 1983.

Reber, F.: Vitruvii de architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur von Vitruv, übers. u. durch Anm. und Zeichn. erl. v. F. Reber, Wiesbaden 2004.

Rupé, H.: Homer.Ilias, griech./ dtsch., übertr. v. H. Rupé, München 1961.

Weiher, A.: Homer. Odyssee, griech./ dtsch., übertr. v. A. Weiher, Darmstadt 1994.

Winterbottom, M.: The Elder Seneca. Declamations in two volumes. *Controversiae*, Books 7–10. *Suasoriae*, lat./ engl., transl. by M. Winterbottom, Cambridge 1974.

## **Sekundärliteratur**

Albrecht, M. v.: Ovids Humor und die Einheit der Metamorphosen, AU VI,2, 1963, S. 405–437.

Albrecht, M. v.: Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen, Düsseldorf 2000.

Altieri, C.: Ovid and the New Mythologists, *Novel: A Forum on Fiction* 7,1, 1973, S. 31–40.

Barbet, A.: *La peinture murale romaine*, Paris 1985.

Bartholomé, H.: *Ovid und die antike Kunst*, Diss. Münster 1935.

Bernbeck, E. J.: *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München 1967.

Beyen, H. G.: *Die Pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil*, Bd. 1, Haag 1938.

Beyen, H. G.: *Die Pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil*, Bd. 2.1, Haag 1960.

Blanckenhagen, P. H. v.: Rez. zu I. Bragantini – M. de Vos, Museo Nazionale Romano. Le pitture II,1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina (1982), *Gnomon* (1988), S. 356–359.

Borbein, A. H.: Zur Deutung von Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des Zweiten pompejanischen Stils, in: B. Andreae/ H. Kyrieleis (Hgg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 61–70.

Bragantini, I. – De Vos, M.: Museo Nazionale Romano. *Le Pitture II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rom 1982.

Burck, E.: *Vom römischen Manierismus*, Darmstadt 1971.

Butler, C.: *Postmodernism. A very short introduction*, Oxford 2002.

Carettoni, G.: *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983.

Citroni, M.: Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous, in: P. Hardie (Hg.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford 2009, S. 19–40.

Clarke, J. R.: *The Houses of Roman Italy 100 B. C.–A. D. 250. Ritual, Space, and Decoration*, Berkeley 1991.

Croisille, J. M.: *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur L'iconographie et la correspondance des arts à l'époque imperiale*, 2 Bde., Brüssel 1982.

Curtius, E. R.: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1954.

Curtius, L.: *Die Wandmalereien Pompejis*, Darmstadt 1972.

Dawson, C. M.: *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, Yale 1944.



Dickmann, J.-A.: *domus frequentata*. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus, München 1999.

Diller, H.: Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen, *Gymn.* 45, 1934, S. 322–339.

Ehrhardt, W.: Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros, Mainz 1987.

Ehrhardt, W.: Zweiter und Vierter Stil. Motivische Ähnlichkeiten und inhaltlicher Bezug, *AntK* 32, 1989, S. 63–64.

Ehrhardt, W.: Bild und Ausblick in Wandbemalungen Zweiten Stils, *AntK* 34, 1991, S. 28–65.

Ehrhardt, W.: Vitruv und die zeitgenössische Wandmalerei, *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24, 1991, S. 27–32.

Eicher, T.: Art. Kunst und Literatur, in: A. Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 3. akt. u. erw. Auflage, Stuttgart 2004, S. 371–372.

Elsner, J.: *Art and the Roman Viewer*, Cambridge 1995.

Fondermann, P.: *Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den Metamorphosen Ovids*, Göttingen 2008.

Galinsky, K.: *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley 1975.

Galinsky, K.: *Augustan Culture*, Princeton 1996.

Griffiths, F. T.: Theocritus' *Hymn to the Dioscuri*, *Harvard Studies in Classical Philology* 80, 1976, S. 297–300.

Grüner, A.: *Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege*, Paderborn 2004.

Hardie, P.: *Ovid and Early Imperial Literature*, in: G. Williams (Hg.), *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*, Los Angeles 1978, S. 34–45.

Heinze, R.: *Virgils epische Technik*. Darmstadt 1957.

Helbig, W.: *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von O. Donner*, Leipzig 1868.

Herter, H.: *Ovids Kunstprinzip in den Metamorphosen*, *AJPh* 69, 1948, 340–361.

Hoesch, N.: *Art. Wandmalerei*, *DNP* 12,2, 2002, Sp. 385–394.

Hölscher, T.: *Klassische Archäologie. Grundwissen*, Darmstadt 2002.

Hölscher, T.: *Die griechische Kunst*, München 2007.

Holzberg, N.: *Ovids Metamorphosen*, München 2007.

Jacob, J.: *Art. Eklektizismus*, in: N. Pethes/ J. Ruchatz (Hgg.), *Gedächtnis und Erinnerung*, Hamburg 2001, S. 137.

Jagenow, P.: *Ovid und die pompejanische Wandmalerei*, Magisterarbeit, Kiel 2001.

Jannacone, S.: *La letteratura greco-latina delle metamorfosi*, Florenz 1953.

Jencks, C.: *Die Sprache der postmodernen Architektur*, 3. Aufl., Stuttgart 1988.

Jucker, H.: *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt 1950.

Krupp, J.: Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie, Heidelberg 2009.

Lafaye, G.: Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs, Paris 1904.

Lang, F.: Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis, Tübingen 2002.

Lanham, R. A.: The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance, London 1976.

Laslo, N.: Riflessi d'arte figurata nelle *Metamorfosi* di Ovidio, ED 6, 1935, S. 368–440.

Latacz, J.: Ovids Metamorphosen als Spiel mit der Tradition, in: F. Graf/ J. v. Ungern-Sternberg/ A. Schmidt (Hgg.), Erschließung der Antike, Stuttgart 1994.

Lessing, G. E.: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1964.

Lorenz, K.: Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompejanischen Häusern, Berlin 2008.

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

Mielsch, H.: Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001.

Otis, B.: Ovid as an Epic Poet, Cambridge 1979.

Platt, V.: Where the Wild Things Are: Locating the Marvellous in Augustan Wall Painting, in: P. Hardie (Hg.), Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture, Oxford 2009, S. 41–74.

Pöschl, V.: Die Erzählkunst Ovids in den Metamorphosen, in: W. Liebermann (Hg.), Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung, Heidelberg 1979, S. 268–276.

Rumpf, A.: Rez. zu K. Schefold. Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (1952), Gnomon 26, 1954, S. 353–364.

Schefold, K.: Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte, Basel 1952.

Schenk, R.: Der korinthische Tempel bis zum Ende des Prinzipats des Augustus, Espelkamp 1997.

Schöner, H.: Ovid-Interpretationen. Beiträge zum Verständnis der Metamorphosen, Diss. Kiel 1956.

Schönfeld, P.: Ovids Metamorphosen in ihrem Verhältnis zur antiken Kunst, Leipzig 1877.

Sheets, G.: *Ennius Lyricus*, Illinois Classical Studies 8,1, 1983, S. 22–32.

Solodow, J. B.: The World of Ovid's Metamorphoses, London 1988.

Spitzer, L.: Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*, in: Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics, Princeton 1948, S. 42–85.

Strocka, V. M.: Der Zweite Stil, in: G. Cerulli Irelli/ M. Aoyagi (Hgg.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart 1990; S. 213–222.

Strocka, V. M.: Stili Pompeiani, EAA Suppl. IV, 1996, S. 414–425.

Stützer, H. A.: Kunst und Leben im antiken Rom, Köln 1994.

Thomas, R.: Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit, Mainz 1995.

Thompson, M. L.: The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity, *Marsyas* 9, 1961, S. 36–77.

Trendelenburg, A.: Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei, *AZ* 34, 1876, 1–8; 180–183.

Tybout, R. A.: *Aedificiorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989.

Wallace-Hadrill, A.: *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton 1994.

Welsch, W.: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1988.

Wesenberg, B.: Römische Wandmalerei am Ausgang der Republik. Der Zweite Pompejanische Stil, *Gymn.* 92, 1985, S. 470–488.

Winniczuk, L.: Le metamorfosi nelle *Metamorfosi*, *Eos* 57, 1967-68, S. 117–129.

Winsor-Leach, E.: Patrons, Painters and Patterns: The Anonymity of Romano-Campanian Painting and the Transition from the Second to the Third Style, in: B. K. Gold (Hg.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin 1982, S. 135–173.

Winsor-Leach, E.: *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape*, Princeton 1988.

Wölfflin, H.: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 13. Auflage, Basel 1970.

Wunderer, W.: *Ovids Werke in ihrem Verhältnis zur antiken Kunst*, Diss. Erlangen 1889.

Yerkes, S.: *Vitruvius' monstra*, *Journal of Roman archaeology* 13, 2000, S. 234–251.

Zanker, P.: *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.

Zanker, P.: *Die römische Kunst*, München 2007.

## Abbildungsverzeichnis

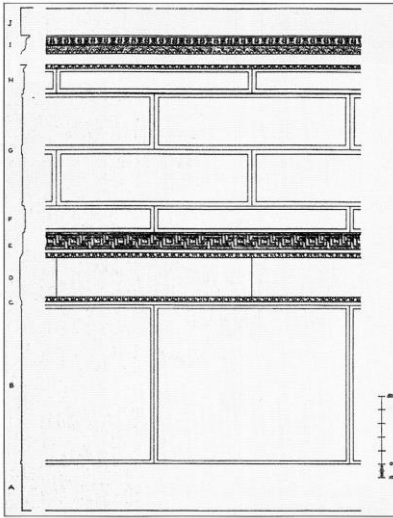


Abb. 1: *Oecus maior* im Haus der Tritonen in Delos aus Grüner (2004), Abb. 21.



Abb. 2: *Fauces* der Casa Sannitica in Herculaneum aus Grüner (2004), Abb. 22.

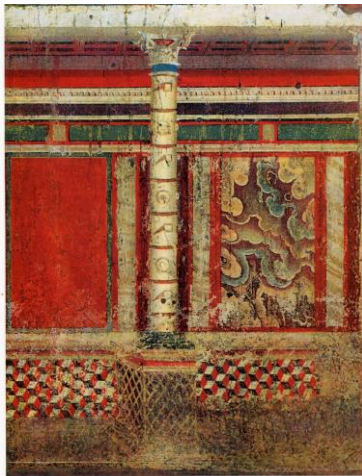


Abb. 3: Raum 2 im Greifenhaus auf dem Palatin in Rom aus Mielsch (2001), S. 30, Abb. 14.

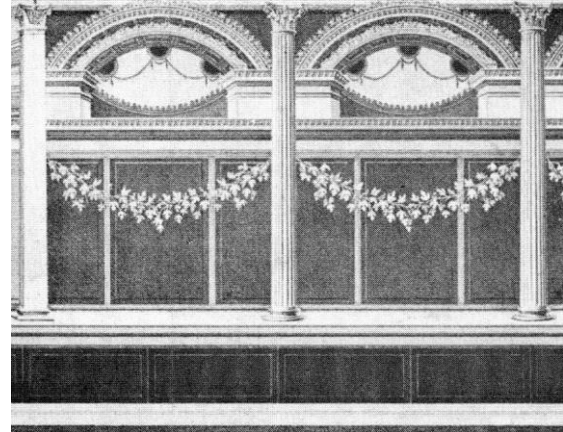


Abb. 4: Triclinium F im Haus des Gavius Rufus in Pompeji aus Grüner (2004), Abb. 27.



Abb. 5: Cubiculum 16 der Mysterienvilla in Pompeji aus Mielsch (2001), S. 32, Abb. 16.

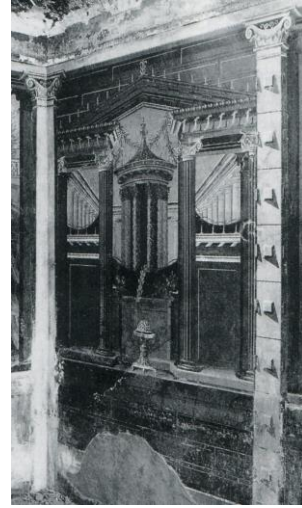


Abb. 6: Cubiculum der Villa von Boscoreale am südlichen Vesuvhang aus Mielsch (2001), S. 34, Abb. 19.

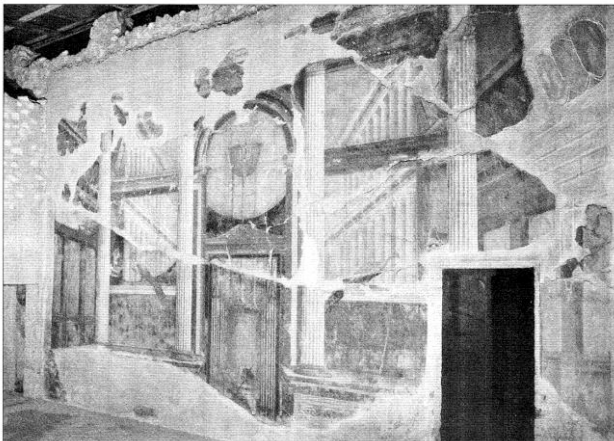


Abb. 7a: Raum 15 der Villa von Oplontis aus Grüner (2004), Abb. 38.



Abb. 7b: Triclinium 14 der Villa von Oplontis aus Mielsch (2001), S. 39, Abb. 25.

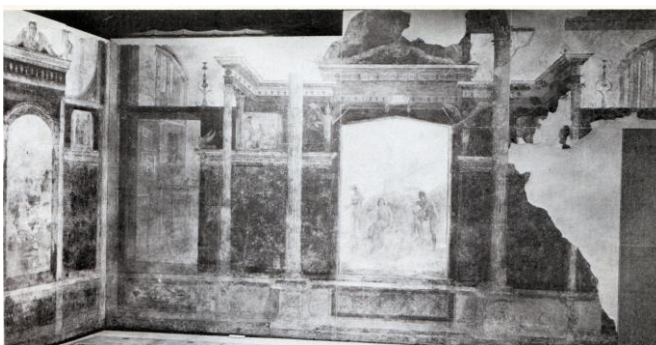


Abb. 8: Längswand im Tablinum im Haus der Livia auf dem Palatin in Rom aus Bragantini-de Vos (1982), S. 31, Abb. 2.



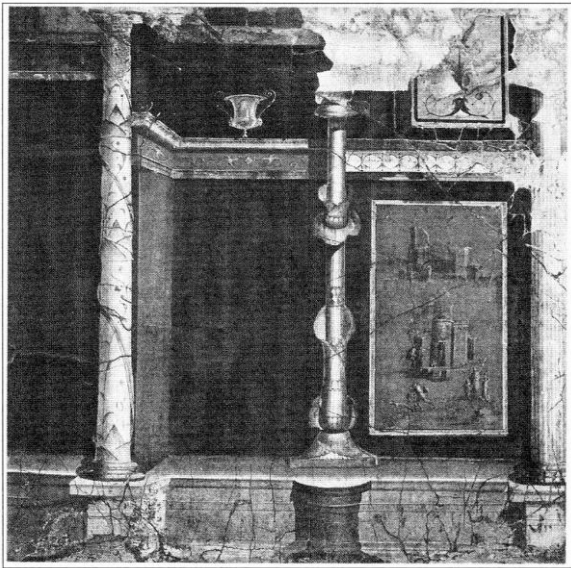


Abb. 10: Fresken eines Fragments, Neapel Mus. Naz. 8593, aus Grüner (2004), Abb. 43.



Abb. 9: Linke Wand im Triclinium der Farnesina aus Bragantini-de Vos (1982), S. 259, Abb. 141.

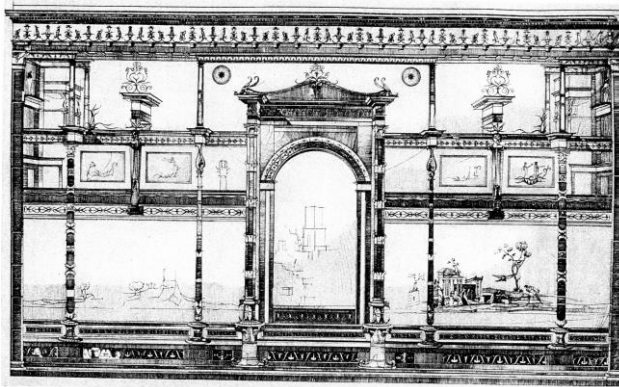


Abb. 12: Seitenwand in der Aula Isiaca auf dem Palatin in Rom, Rekonstruktion, aus Grüner (2004), Abb. 32.



Abb. 11: Oberes Cubiculum im Haus des Augustus auf dem Palatin in Rom aus Mielsch (2001), S. 57, Abb. 56.





Abb. 14: Südwand im Korridor F der Farnesina aus Bragantini-de Vos (1982), S. 343, Abb. 208.

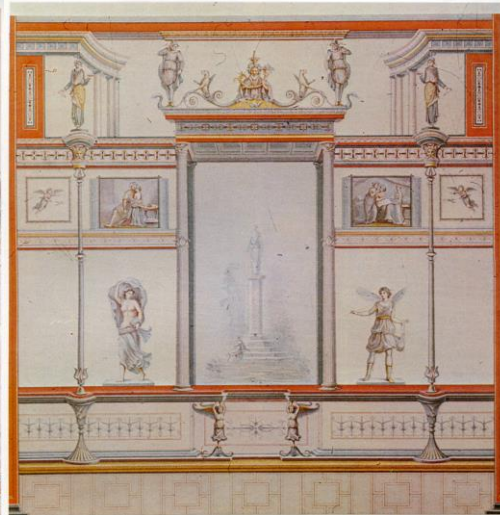


Abb. 13: Alkovenrückwand im Cubiculum E der Farnesina, Rekonstruktion, aus Bragantini-de Vos (1982), S. 296, Abb. 166.



Abb. 16: Alkovenrückwand im Cubiculum B der Farnesina, Rekonstruktion, aus Bragantini-de Vos (1982), S. 166, Abb. 61.

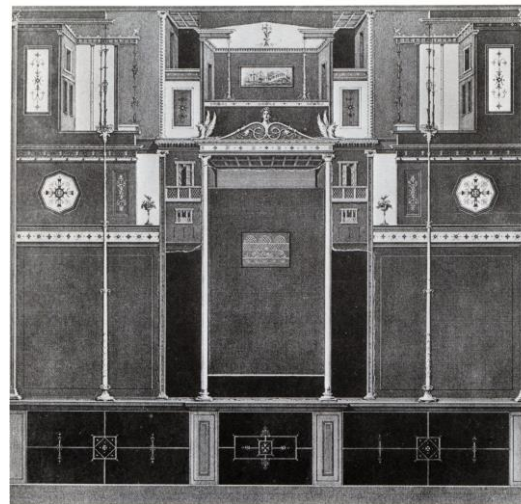


Abb. 15: Haus V 1,14-15 in Pompeji, Rekonstruktion, aus Grüner (2004), Abb. 42.





Abb. 18: Linke Wand im Vorraum des Cubiculum E der Farnesina aus Bragantini-de Vos (1982), S. 309, Abb. 179.



Abb. 17: Vorraum im Cubiculum B der Farnesina aus Bragantini-de Vos (1982), S. 163, Abb. 58.

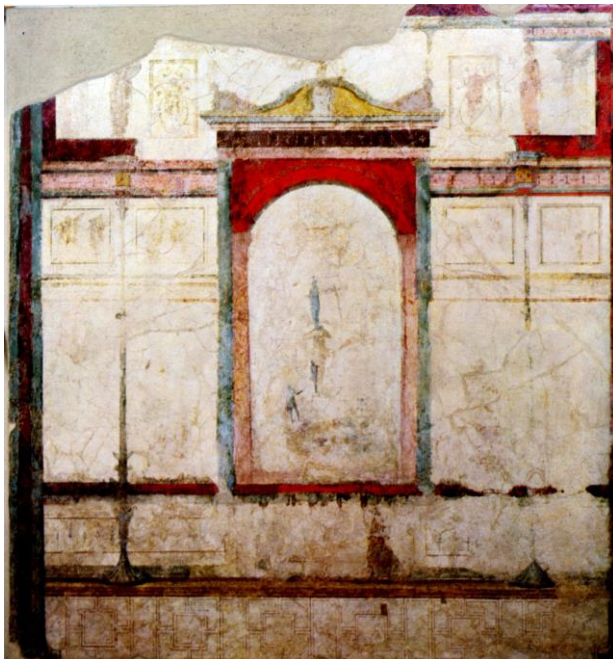


Abb. 20: Rechtsseitige Alkovenwand im Cubiculum E der Farnesina aus Bragantini-de Vos (1982), S. 306, Abb. 176.



Abb. 19: Südwand des Oecus 3 im Haus des Obellius Firmus, Rekonstruktion, aus Bragantini-de Vos (1982), S. 51, Abb. 28.



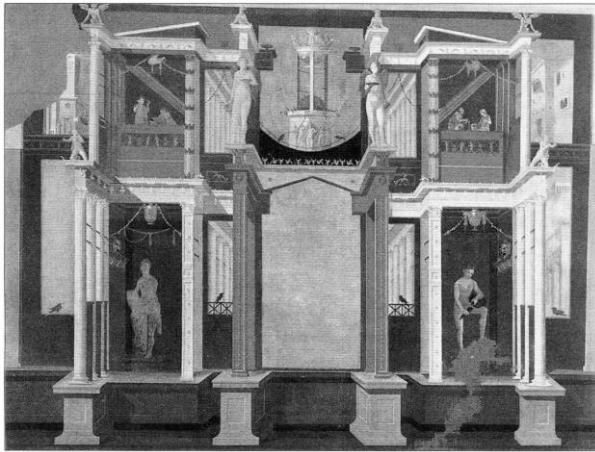


Abb. 22: Frigidariumswand im Haus des Kryptoportikus in Pompeji, Rekonstruktion, aus Grüner (2004), Abb. 31.

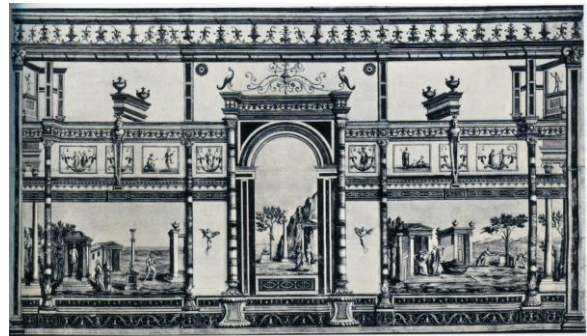


Abb. 21: Aula Isiaca, Rekonstruktion, aus Mielsch (2001), S. 57, Abb. 57.

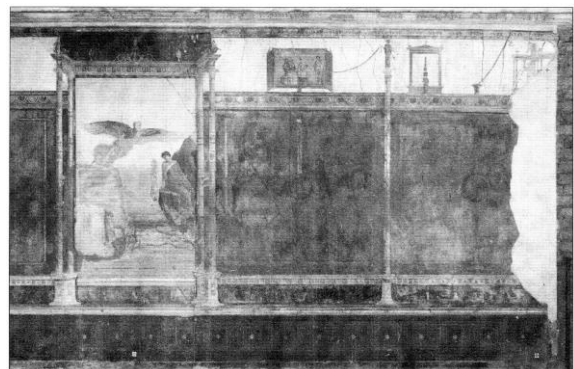


Abb. 23: Rechte Wand im Raum A der Villa Imperiale in Pompeji aus Grüner (2004), Abb. 41.



Abb. 24: Rotgründierter Raum in der Villa von Boscorecase, Neapel Mus. Naz., aus Mielsch (2001), S. 71, Abb. 73.

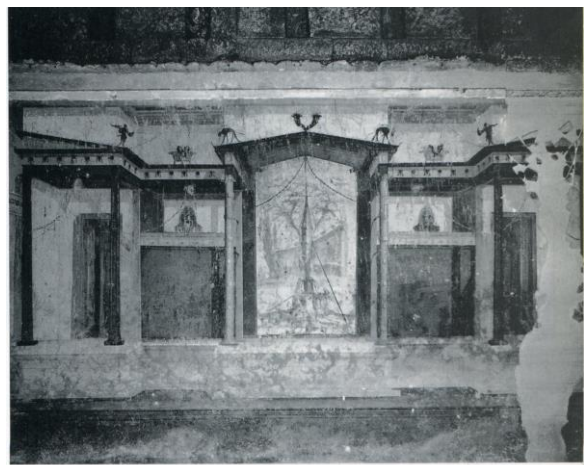


Abb. 25: Maskenzimmer im Haus des Augustus auf dem Palatin in Rom aus Mielsch (2001), S. 55, Abb. 54.





Abb. 26: Triclinium im Haus der Livia, Rekonstruktion, aus Mielsch (2001), S. 59, Abb. 59.

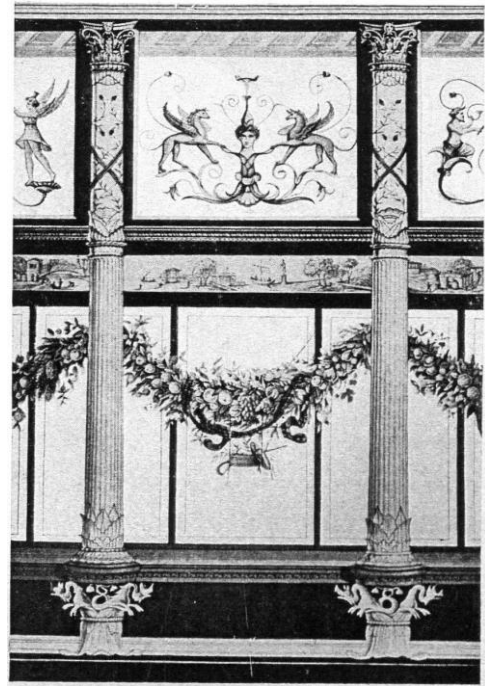


Abb. 27: Rechte Ala im Haus der Livia in Rom aus Beyen (1960), S. 67, Abb. 232.

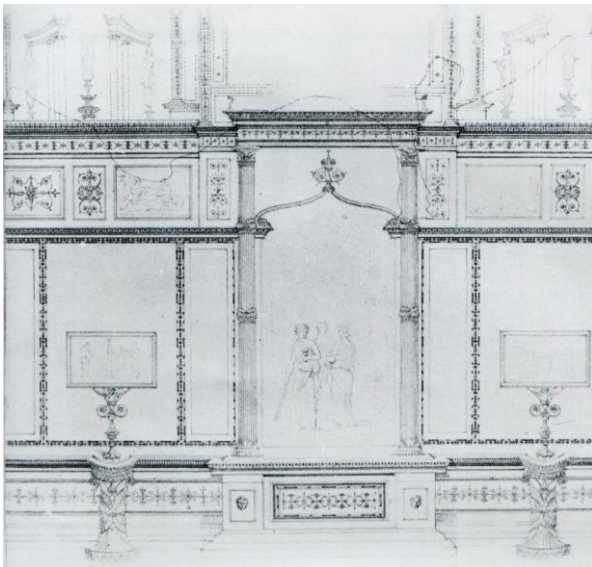


Abb. 28: Alkovenrückwand im Cubiculum D der Farnesina, Rekonstruktion, aus Bragantini-de Vos (1982), S. 220, Abb. 108.

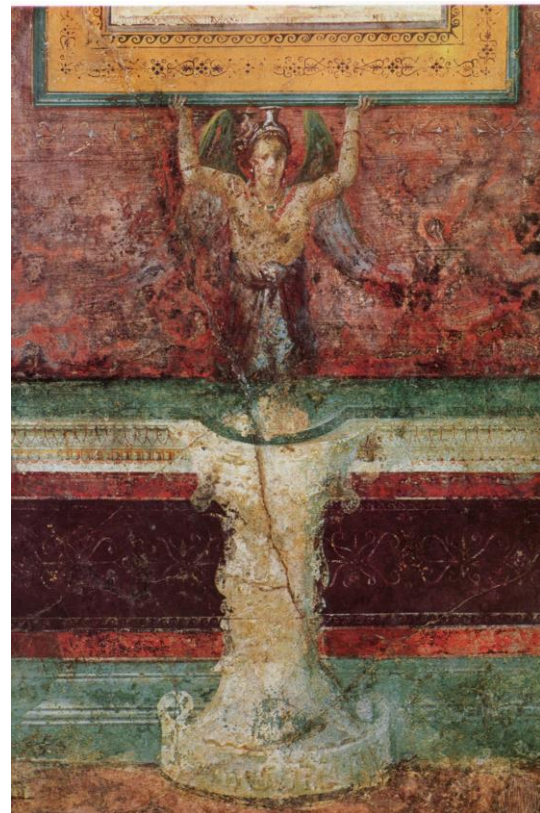


Abb. 29: Karyatide auf der Alkovenrückwand im Cubiculum B der Farnesina, rechtsseitig der Ädikula, aus Bragantini-de Vos (1982), S. 169, Abb. 64.





Abb. 30: Karyatide auf der Alkovenrückwand im Cubiculum B der Farnesina, linksseitig der Ädikula, aus Bragantini-de Vos (1982), S. 168, Abb. 63.

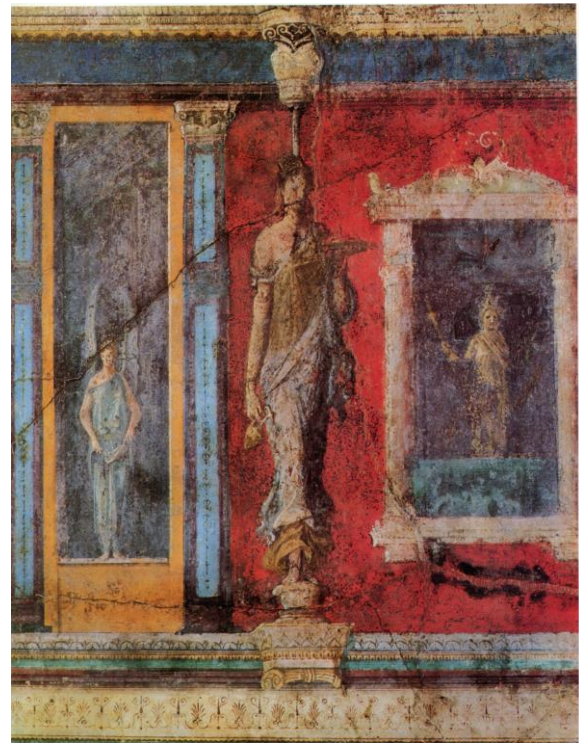


Abb. 31: Karyatide der Oberzone auf der Alkovenrückwand im Cubiculum B der Farnesina, rechtsseitig der Ädikula, zwischen einer geflügelten Frau (links) und einer goldenen Statue (rechts) aus Bragantini-de Vos (1982), S. 175, Abb. 70.

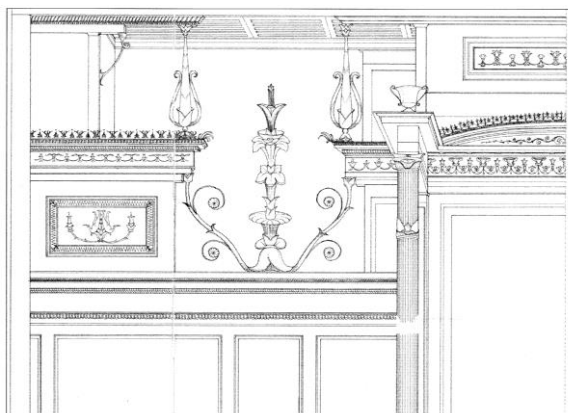


Abb. 32: Kandelaber der Oberzone auf Rückwand im oberen Cubiculum im Haus des Augustus, Rekonstruktion, aus Grüner (2004), Abb. 59.



Abb. 33: Südwand im Korridor F der Farnesina aus Bragantini-de Vos (1982), S. 348, Abb. 213.