

Exildichtung

1. Theoretischer Rahmen

Gattungszugehörigkeit

Ovids Exildichtung ist einerseits die konsequente Fortsetzung seines Werkes auch in der Verbannung, andererseits etwas Neues: Es gibt für die *Tristia*⁵⁸⁸ und die *Epistulae ex Ponto*⁵⁸⁹ keine Vorläufer in griechischer und römischer Dichtung.⁵⁹⁰ Diese Neuheit besteht vor allem in der persönlichen Betroffenheit Ovids und in dem Bestreben, durch die literarische Umsetzung einen gewissen Trost zu finden.⁵⁹¹ Der Dichter konnte sich aber von seinen eigenen Werken inspirieren lassen: Eine Sammlung von Elegien hatte er bereits mit den *Amores* geschaffen, die Epistel-Form ist in den *Heroides* vorgebildet.⁵⁹² Die Gattungszugehörigkeit der *Tristia* und der *Epistulae ex Ponto* ist in der Forschung umstritten, die Bezeichnungen zur Bestimmung der literarischen Form schwanken zwischen ‚Elegie‘, ‚elegische Epistel‘ und ‚Brief‘. Die *Epistulae ex Ponto* haben den Hinweis auf die Briefform bereits im Titel, fast alle sind an namentlich genannte Adressaten gerichtet; auch die Mehrzahl der *Tristia* ist an bestimmte (wenn auch anonym bleibende) Personen adressiert. Es handelt sich über-

⁵⁸⁸ Die *Tristia* werden zitiert nach: P. Ovidi Nasonis *Tristia*, ed. J.B. Hall, Stuttgart / Lipsiae 1995.

⁵⁸⁹ Die *Epistulae ex Ponto* werden zitiert nach: P. Ovidi Nasonis *ex Ponto libri quattuor*, rec. J.A. Richmond, Leipzig 1990.

⁵⁹⁰ "Like the *Heroides* they are an Ovidian invention, without parallel in Greek or Latin literature" (A.G. Lee, *The Originality of Ovid*, in: *Atti* 1958, II, 405-412, hier: 409). Vgl. auch Kenney (1965) 1968, 516.

⁵⁹¹ Stroh 1981, 2658-2659: „Erst Ovid [...] hat die Selbsttröstung zum Programm für das eigene Werk gemacht. Mit seinen Exilgedichten erscheint zum erstenmal in der europäischen Literatur der Typus einer Poesie, die sich – zumindest in einem ihrer Aspekte – als völlig ichbezogen versteht.“ Dieser Gesichtspunkt ist für die Monologfrage wichtig.

⁵⁹² "He adopted the form of the book of elegiac poems from the *Amores* and from earlier poetic tradition [...], and the form of the epistle from his own *Heroides*. Furthermore, most of his late poems resemble poems of the *Heroides* in mood" (Dickinson 1973, 159). Vgl. auch Claassen 1986, 264. Zum Vergleich *Heroides* – Exildichtung siehe unten S. 175-176.

wiegend um ‚fiktive Briefe‘, die von vornherein zur Veröffentlichung bestimmt waren:⁵⁹³

The *Tristia* and *Ex ponto* are not personal poetry in any simple sense of the term. Ovid's private correspondence from exile was carried out in prose [...]; poetry is never private [...]. But the letters from exile, unlike much other Latin 'personal poetry', are firmly grounded in a real-life situation; the *ego* in these poems is essentially Ovid, not some adopted *persona*.⁵⁹⁴

Aussagegehalt

Anders als in den *Amores*, in denen Ovid in verschiedene Posen des elegischen Liebhabers schlüpft und sie parodiert, spielt Ovid hier mit der eigenen Person.⁵⁹⁵ Dadurch bedingt hat der Aussagegehalt der Exildichtung zu breiten Diskussionen in der Forschung geführt: Die Auffassungen reichen von reiner Autobiographie bis zu totaler Fiktion, was bis zu der These geführt hat, Ovid habe seine Verbannung erfunden, er sei nie in Tomi gewesen.⁵⁹⁶ Beide Extrempositionen sind nicht haltbar.⁵⁹⁷ Obwohl es um Ovid selbst geht, bedeutet das noch

⁵⁹³ Luck II 1977, 4. Zum Monologcharakter einiger dieser ‚Briefe‘ unten S. 174 f.

⁵⁹⁴ Barsby 1978, 42.

⁵⁹⁵ „Ovid [...] hat sogleich mit seiner Verbannung sich zum Thema genommen und hält zäh daran fest [...]. Er baut sich selber als Stoff aus“ (Marg [1959] 1968, 505).

⁵⁹⁶ Diese Ansicht wird vor allem von Fitton Brown 1985 vertreten, der betont, Ovid schildere das Klima in Tomi unrealistisch, indem er fast nur auf die dort herrschende extreme Kälte eingehe. Fitton Brown veranschaulicht anhand von Klimadaten aus dem heutigen Constanza, daß es dort "long, hot summers and short, mild winters" gebe, "not altogether dissimilar from that of Central Italy" (18). Hofmann 1987, 23 unterstützt Fitton Browns These und liefert noch ältere, überwiegend holländische Literatur dazu. Ehlers 1988, 154 ff weist diese Auffassungen zurück: Zum einen nenne Ovid viele historische Personen, zum anderen seien neun Bücher Exildichtung zu viel, um ein literarischer Scherz sein zu können; dieser Ansicht stimmt Holzberg 1995, 603 zu. Vgl. auch Claassen 1986, 27. – Die unzutreffenden Angaben über Klima, Land und Leute in Tomi haben andere Gründe, dazu unten S. 177.

⁵⁹⁷ Ehlers 1988, 155 geht folgenden Mittelweg: „Eine *persona poetae relegati* muß nicht von einem *poeta numquam relegatus* geschaffen sein. Weder Doblhofers sehr biographische und durch die Erfahrung der jüngeren Geschichte geprägte Deutung noch Fitton Browns und Hofmanns Ausschluß jeder historischen Realität sind angesichts der Texte Ovids wahrscheinlich. Angemessener als *res gestae* einerseits und *res fictae* auf der anderen Seite scheint das Verständnis als *res mixtae* zu sein. Die Ausgangssituation der Relegation ist historisch nicht widerlegbar und im Kontext weit wahrscheinlicher als die Fiktion. Von diesem Punkt an allerdings sind wir auf Vermutungen angewiesen, was die Person und das Leben Ovids in Tomi angeht.

nicht viel für den Wahrheitsgehalt der Äußerungen: Es „ist auch bei autobiographischer Dichtung zwischen dem Rollenpart des poetischen Ego und dem persönlichen Ego des Verfassers zu differenzieren.“⁵⁹⁸ W.-W. Ehlers relativiert Ovids Schilderungen folgendermaßen:

Ovid vermag sich in dieser für ihn außerordentlichen Situation zum archetypischen Exilliteraten zu stilisieren. Er läßt das poetische Ich Erfahrungen, Alpträume und Sehnsüchte erleben, die zu einem Großteil immer typisch sind, wenn man die Heimat verlassen muß. Doch so wenig Ovid uns erlaubt hatte, aus seinen *Amores* auf sein Leben zu schließen, so wenig sind auch die Gedichte vom Pontos Autobiographie.⁵⁹⁹

Trotz der Neuheit dieser Komponente hat Ovid die Kontinuität gegenüber seinen früheren Schriften gewahrt:

Ein Spiel ist Ovids Dichtung auch im Exil geblieben, ein Wort-Spiel mit Zweifeln und Verzweiflung, das ihm dichterische und menschliche Selbstbehauptung ermöglichte: *est aliquid fatale malum per verba levare* (trist. 5, 1, 59). [...] Daß er es in den rhetorischen Formen pflegte, die zum Ausdruck der Affekte nun einmal bestimmt waren und die er früh beherrschen gelernt hatte, beweist die Kontinuität seines Lebenswerkes.⁶⁰⁰

Die spielerische Behandlung des Themas zeigt sich in einem gewollten Widerspruch zwischen Künstlichkeit der Form und tatsächlicher innerer Anteilnahme: Ovid „schwelgt in den poetischen Möglichkeiten seiner Leiden.“⁶⁰¹ Die Leichtigkeit der Darstellung darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß Ovid wirklich leidet; allerdings führt es

Das Geflecht aus eindeutig falschen, immerhin möglichen und eher wahrscheinlichen Aussagen ist unentwirrbar.“

⁵⁹⁸ Bretzigheimer 1991, 40.

⁵⁹⁹ Ehlers 1988, 156. Vgl. auch Holzberg 1997, 181.

⁶⁰⁰ Doblhofer 1978, 139. Holzberg schließt sich dem an: „Hatte er schon in den erotischen Elegien, den ‚Metamorphosen‘ und den ‚Fasti‘ mit allem und jedem gespielt, so tut er das auch jetzt noch, indem er die Situation des Verbannten als literarische Pose stilisiert“ (1995, 612); vgl. Holzberg 1997, 181. H. Rahn geht ebenso auf die Bedeutung des Spielerischen ein: „Auch die späten elegischen Episteln [...] sind *poetisches* Spiel, und zwar die Art von Spiel, in der sich das *ingenium* des Ovid in der ihm in der ersten wie in der zweiten Periode seiner Dichtung gleichermaßen gemäßen Weise ausspricht. Kunst und Schicksal sind bei Ovid nicht zu trennen, weil er sich und sein Geschick mit dem seiner Kunst eigenen Anschauungs- und Ausdrucksvermögen künstlerisch, also als Gestaltungsmöglichkeit oder psychologisch wirksame Rolle, erfaßt und interpretiert“ ([1958] 1968, 498).

⁶⁰¹ Rahn (1958) 1968, 497. Nach Doblhofer 1980 (Exilpoesie), 76 „ist eben dieses Schwelgen auch schon ein Stück dichterischer Selbstbehauptung im Unglück.“

dazu, daß man ihm in der Forschung zum Teil die echte Trauer nicht abgenommen hat: «Ses regrets ne sont pas ceux d'un patriote exilé, mais d'un boulevardier qui s'ennuie.»⁶⁰² Jedoch dürfte selbst ein Spieler wie Ovid über den Verlust seiner Heimat mehr als Langeweile empfunden haben! R.J. Dickinson charakterisiert Ovids Situation mit einem treffenden Vergleich: "Tomis was a shock [...]. His world was turned upside-down [...]. Imagine the effect on Byron of deportation to Australia, or on Oscar Wilde of exile to the far north of Canada."⁶⁰³ Selbst wenn man sich bei den biographischen Details nicht darauf verlassen kann, daß sie realistisch sind, so ist doch zumindest die Kernaussage ernst zu nehmen: Ovid leidet an seiner Situation, gleichzeitig spricht aus der Exildichtung sein dichterisches Selbstbewußtsein, Stolz auf die eigenen Leistungen; er reflektiert über die Einsamkeit des Exils, nimmt zu den gegen ihn erhobenen Vorwürfen Stellung und appelliert – direkt oder indirekt über Freunde – an Augustus, seine Verbannung aufzuheben. Diese persönliche Betroffenheit ist neu in der Exildichtung.⁶⁰⁴ Dennoch hat sich der ‚frivole Ton‘ nicht geändert; nach J. Hellegouarc'h hat Ovid «rien perdu de son raffinement et de sa préciosité»; das könne als Widerspruch zu einer «douleur véritable» erscheinen: «Mais ce maniérisme et cette préciosité sont devenus pour Ovide une seconde nature».⁶⁰⁵

Monologcharakter der Exildichtung

Wenn man die Exildichtung in eine Untersuchung über Monologe einbezieht, ist eine ähnliche Rechtfertigung notwendig wie bei der Behandlung der *Amores*, denn sie ist in der Forschung selten mit dem Stichwort ‚Monolog‘ zusammengebracht worden. Eine der Ausnahmen scheint W. Willige zu sein, nach dem *trist.* 3, 2 „gleichsam ein grübelnder Monolog über die Frage nach dem Sinn seines Schicksals ist“.⁶⁰⁶ Ähnlich heißt es zu *trist.* 4, 8, es sei „kein Brief, sondern lyrischer Monolog, Elegie im eigentlichen Sinne“.⁶⁰⁷ Y. Bouynot

⁶⁰² Pichon (Anm. 204) 429.

⁶⁰³ Dickinson 1973, 157.

⁶⁰⁴ „Ovid [...] war an seiner Liebesdichtung im Innersten unbeteiligt geblieben. Sie war ihm ein Spiel seines Witzes und Geistes. Daraus erklärt sich sein oft ironischer, manchmal sogar frivoler Ton, die immer distanzierte Haltung. Aber das Schicksal hielt bereit, was sein Innerstes treffen sollte: seine Verbannung“ (Kröner 1970 [Unwetter], 406).

⁶⁰⁵ Hellegouarc'h 1976, 326.

⁶⁰⁶ Willige 1969, 55.

⁶⁰⁷ Willige 1969, 59.

nennt 3, 2 einen ‚monologue intérieur‘,⁶⁰⁸ S. D'Elia bezeichnet *pont.* 3, 7 als ‚soliloquio‘.⁶⁰⁹

Die Meinung, daß es sich überwiegend um Briefe handelt, scheint den Blick auf das Monologische zu verstellen. Jedoch abgesehen davon, daß bei vielen der Briefe die Form ohnehin sehr locker und aufgesetzt wirkt und die Anonymisierung der Empfänger eine gewisse Allgemeingültigkeit zur Folge hat, sind unter den *Tristia* einige Gedichte (und unter den *Epistulae ex Ponto* eines), die keine bestimmte Person apostrophieren.⁶¹⁰ Diese sind für die Untersuchung aufschlußreich, denn bei ihnen handelt es sich um Monologe: Es gibt einen Monologsprecher – Ovid selbst bzw. ein lyrisches Ich, das aber im Gegensatz zu dem der *Amores* deutlich autobiographische Züge trägt –, der seine Gedanken (Reflexionen über die eigene Situation, Sehnsüchte, Erinnerungen) nicht an ein personales Gegenüber oder an einen bestimmten Briefpartner, sondern an sich selbst richtet (in letzter Konsequenz allerdings an die Leser in Rom und an Augustus). Als Hinweis dafür, daß Ovid in seiner Einsamkeit selbst der Adressat seiner Gedanken ist, könnte das Einleitungsgedicht zum vierten Buch der *Tristia* an den *lector* (2) in Rom dienen, in dem er über seine Isolation klagt (*trist.* 4, 1, 89-92):

sed neque cui recitem quisquam est mea carmina, nec qui
auribus accipiat verba Latina suis.
ipse mihi – quid enim faciam? – scriboque legoque,
tutaque iudicio littera nostra meo est.

Die Exil-Monologe lassen sich mit den *Heroides* in Beziehung setzen;⁶¹¹ die Situation ist in gewisser Hinsicht die gleiche: “the laments

⁶⁰⁸ Bouynot 1964, 44.

⁶⁰⁹ D'Elia 1959, 416.

⁶¹⁰ Luck II 1978, 3-4 zählt in den Büchern 1-4 die Gedichte, die keine Briefe sind, auf und zieht folgenden Schluß: „Wäre nun jedes Stück der *Tristien* in diese Form [sc. die Briefform] gezwungen worden, so wäre es selbst einem genialen Dichter wie Ovid kaum gelungen, tödlicher Monotonie entgegenzuwirken. Durch den Wechsel hat Ovid verhindert, daß die Briefform zur krampfhaft beibehaltenen Fiktion wurde.“

⁶¹¹ Diese Parallele ist schon öfter gesehen worden, allerdings sind die *Heroides* und die Exildichtungen in ihrer Eigenschaft als Briefe verglichen worden; vgl. dazu ausführlich die wichtigen Bemerkungen von Rahn (1958) 1968 und Zinn (1958) 1968, 18: „Es tut sich in diesen Gedichten des *Grames* und des *Vermisens* die Dimension der Trennung ganz neu auf; und denkwürdig bleibt, wie die Sehnsuchtsbriefe der großen mythischen Liebenden aus der jugendlichen Schaffensstufe Ovids, die *Epistulae Heroidum*, [...] sich hier aus eigenem Schicksal, persönlicher Betroffenheit, subjektivem Erleben nun auf ganz anderer Ebene erneuern.“ Nicolai 1973, 109 hebt den ‚eigenartigen Umstand‘ hervor, „daß die aus Verzweiflung, Sehnsucht und Auflehnung gegen das Schicksal geborenen Phantasien des verbannten

of heroines separated from their lovers have become the laments of the poet separated from his fatherland and friends"; statt mythologischer Situationen gebe es "now a single real-life situation".⁶¹² Ovid fühlt sich genauso in einem Zustand völliger Isolation wie seine Heroinnen: Die monologischen *Heroides* erreichen ihr Ziel nicht; die Unmöglichkeit des Abschickens ist Metapher für die totale Einsamkeit; Ovids Gedichte erreichen zwar ihr Ziel, gehen aber dennoch ins Leere; alles Bemühen ist vergeblich.

In den Monologen der Exildichtung zeigt sich ein Charakteristikum, das allen ovidischen Monologen gemeinsam ist: die Distanz des Monologsprechers zu sich selbst: Ovid wird sich „selbst zum teilnahmenvollen Publikum bei seiner Schicksalstragödie“:⁶¹³

In dieser Fähigkeit, aus der gerührten Teilnahme an dem Wohl und Wehe der eigenen Person die künstlerische Distanz zu gewinnen, die das eigene Geschick, wie eine besonders eindringlich erfaßte Rolle, literarisch gestaltbar macht, scheint mir die *einheitliche Wurzel* der künstlerischen Wirkung des Ovid zu liegen, aus der die Frühdichtungen wie die späten Episteln erwachsen sind.⁶¹⁴

Damit bewegt sich die Exildichtung in einem eigenartigen Spannungsfeld: Die durch manierierte Kunstgriffe scheinbar distanziert wirkende Darstellung schließt inneres Gefühl nicht aus. Ovid beutet die eigene Notlage für seine künstlerischen Zwecke aus. Dadurch, daß er seine

Ovid bereits in seinen viel früher geschriebenen ‚Heroides‘ gewissermaßen präfiguriert sind“.

⁶¹² Barsby 1978, 44.

⁶¹³ Rahn (1958) 1968, 499. Zu dieser Pose weist er auf *trist.* 4, 1, 95-98 hin:

saepe etiam lacrimae me sunt scribente profusae,
umidaque est fletu littera facta meo,
corque vetusta meum, tamquam nova, vulnera sentit,
inque sinum maestae labitur imber aquae.

⁶¹⁴ Rahn (1958) 1968, 499. Williges Bemerkungen zielen in die gleiche Richtung: „es ist immer wieder erstaunlich, bis zu welchem Grade der Dichter das, was er als Person, als subjektives Ich erdulden muß, zu objektivieren vermag, und dies als ein im Innersten Einsamer, von der Welt, die die seine war, Abgeschnittener“ (1969, 62). Auch von H. Froesch wird Ovids distanzierte Haltung zu sich selbst angesprochen: „Schließlich mag auch des Dichters Naturell derart gewesen sein, daß ihm die Distanzierung von seinen persönlichen Gefühlen in der Verbannung ähnlich leicht fiel, wie die Distanzierung von der Liebesthematik der früheren Zeit in dem Sinne, daß er in den *Amores* oder der *Ars* nicht seinen subjektiven Empfindungen Ausdruck verlieh. Er ist nicht Properz! Ovid ‚liebte‘ und ‚litt‘ (zu) kultiviert“ (1976, 49).

geistige Situation dichterisch umgesetzt, versucht er sie zu meistern.⁶¹⁵ Selbst in seiner ironischen Art ist diese Absicht noch zu spüren.

Ein weiteres Merkmal der Monologe ist so prägnant, daß es einleitend kurz angesprochen werden soll: die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘. Die Art und Weise, wie der Monologsprecher seine Umgebung beschreibt, ist Spiegel seiner inneren Befindlichkeit: Ariadne empfindet Naxos als öd und leer – ein Bild für ihre totale Vereinsamung; Ovid stellt Tomi als eiskalt, unwirtlich, barbarisch und ständig von kriegerischen Nachbarn bedroht dar⁶¹⁶ – auch ein Bild, das entgegen den tatsächlichen Gegebenheiten seine Verzweiflung und sein Gefühl der völligen Isolation illustrieren soll. Die ‚unzutreffenden‘ Schilderungen von Tomi sind ein poetischer Kunstgriff und kein Beweis dafür, daß Ovids Exil in toto Fiktion ist.⁶¹⁷ Als solcher dürften sie wohl auch in Rom empfunden worden sein, „für Kenner dieser Gegend konnten sie nur literarische Scherze darstellen“.⁶¹⁸

2. Interpretationen

Tristia

Für die Untersuchung von Monologen innerhalb der *Tristia* kommen nur die Gedichte in Betracht, die keinen Adressaten haben bzw. keine bestimmte Person apostrophieren⁶¹⁹ (daß in einem weiteren Sinne die Öffentlichkeit in Rom und Augustus angesprochen sind, versteht sich

⁶¹⁵ Damit soll selbstverständlich nicht behauptet werden, daß das Schreiben nur als ‚Therapie‘ zu verstehen ist.

⁶¹⁶ Zur unrealistischen Beschreibung von Tomi vgl. auch Ehlers 1988, 149, Holzberg 1995, 601-602 und 1997, 35-36 sowie Chwalek 1996, 41-43.

⁶¹⁷ Vgl. oben Anm. 596.

⁶¹⁸ Ehlers 1988, 149, der in Anm. 27 auf *pont.* 4, 7, 1-12 und 10, 35 verweist, Stellen, aus denen hervorgehe, daß man in Rom an der Glaubwürdigkeit der Beschreibungen zweifelte: *qui veniunt istinc, vix vos ea credere dicunt. / quam miser est, qui fert asperiora fide* (4, 10, 35-36). Im Pentameter nutzt Ovid die Kritik raffiniert zu einer noch intensiveren Darstellung seines Leides.

⁶¹⁹ Auch in den Fällen, in denen die Adressaten anonym bleiben, handelt es sich eher um Briefe; ein Beispiel ist *trist.* 1, 5: Durch die Vokative *carissime* (3) und *amice* (8) ist klar, daß eine konkrete Person angesprochen ist, deren Name aber bewußt nicht genannt wird (7).

von selbst). Dieses Kriterium paßt auf folgende Gedichte,⁶²⁰ die man thematisch in zwei Gruppen einteilen kann:

1) Reflexionen über die Abfahrt und den Abschied aus Rom:

1, 2 und 1, 4: Ovid schildert zwei Seestürme auf dem Weg ins Exil; er reflektiert über seine Gefühle.⁶²¹

1, 3: Reflexion über den Abschied aus Rom.

2) Reflexionen über das triste Tomi und das ferne Rom:

3, 2; 3, 8; 3, 10; 4, 6; 4, 8; 5, 3; 5, 10: Lebensumstände in Tomi.

3, 12: Reflexion über Tomi – wehmütige Erinnerung an Rom.

3, 13: Reflexion über die eigene Situation, gekleidet in eine Anrede an seinen Geburtstag.

4, 2: Reflexion über einen Triumphzug des Tiberius in Rom, der vor Ovids geistigem Auge abläuft.

4, 3: Reflexion über die Einsamkeit und seine Frau in Rom.

5, 5: Reflexion über den Geburtstag seiner Frau in Rom.

Die Monologe der *Tristia* weisen nicht gleichzeitig alle Merkmale des ‚internen Monologes‘ auf; ihnen gemeinsam ist die Distanz des Monologsprechers zu sich selbst. Eine abwechslungsreiche Tempusstruktur ist in *trist.* 1, 3 zu beobachten, während die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ nicht in 1, 3, aber vor allem in 1, 2 und 3, 10 auffällig ist.

⁶²⁰ Vgl. dazu auch die Aufzählung von Luck II 1978, 3-4 sowie Kirfel 1969, 25 Anm. 50: „Auch I 2, 3, 4, 10; III 2, 8, 9, 10, 12, 13; IV 2, 3, 6, 8, 10; V 3, 5, 10 lassen sich nicht als Briefe bezeichnen.“ Nach Claassen 1986, 265 sind 1, 2 und 1, 4 „not letters, but prayers“ und 1, 3 „not a letter, but reminiscent narrative“; sie macht auch ex negativo Angaben über weitere ‚Nicht-Briefe‘: Im ersten Tristienbuch gebe es „three, possible four letters out of eleven poems“ (266, ähnlich vage Angaben zu *tr.* 3-5). Den Begriff ‚Monolog‘ lehnt sie ab: „Strangely, very seldom do we have conversation by *ego* with *ego* about *ego*. That means, the *Tristia* and Pontic epistles are not a series of soliloquies“ (159). Durch die Formulierung „conversation by *ego* with *ego* about *ego*“ knüpft Claassen terminologisch an die rein linguistische Untersuchung der *Tristia* von H. Fugier an (Communication et structures textuelles dans *les Tristes* d'Ovide, *Revue Romane* 11, 1976, 74-98, vgl. bes. das Diagramm auf S. 77), die aber für die Monolog-Frage keinen Aufschluß bringt.

⁶²¹ Hierzu gehört thematisch auch 1, 10, ein Gebet Ovids an Minerva, ihn sein Ziel erreichen zu lassen; dieses Gedicht ist allerdings eine Reisebeschreibung voller Geographica und enthält im Gegensatz zu 1, 2 und 1, 4 wenig Reflexion.

trist. 1, 2 – Ein experimenteller Sturm

Dieses Gedicht hat – wie auch *trist.* 1, 4 – einen Seesturm zum Inhalt, den Ovid auf seiner Reise ins Exil zu bestehen hatte. Nach *trist.* 1, 11, 1-2 (*littera quaecumque est toto tibi lecta libello, / est mihi sollicitae tempore facta viae*) ist der Monolog auf dem Weg nach Tomi entstanden; dennoch ist er nicht bloße Reisebeschreibung: So wie der Sturm geschildert wird, ist er vor allem poetischer Natur – damit soll selbstverständlich nicht gesagt werden, daß Ovid nicht einen oder mehrere ‚reale‘ Seestürme auf dem Weg ins Exil zu bestehen hatte; das geht auch aus *trist.* 1, 11, 13-16 hervor.

Fiktivität der äußeren Situation

Der Monolog weist in Variation ein charakteristisches Merkmal des ‚internen Monologes‘ auf: die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘. Er läßt sich direkt mit dem bereits behandelten Properz-Gedicht *c.* 1, 17⁶²² in Beziehung setzen: Der Schilderung des Gestrandet-Seins auf einer einsamen Insel liegt bei jenem kein reales Erlebnis zugrunde, sondern es ist ein Abbild seiner inneren Einsamkeit. In ähnlicher Weise ist in *trist.* 1, 2 der Seesturm auf der Reise ins Exil ein Abbild für das ‚Chaos‘, das im Inneren Ovids tobt, ein „Symbol der Existenzvernichtung“⁶²³ des Dichters durch die Verbannung.⁶²⁴ Er selbst liefert einen Hinweis für eine solche Interpretation in *trist.* 1, 11, 9-10: *ipse ego nunc miror tantis animique marisque / fluctibus ingenium non cecidisse meum*. Das Zeugma *animique marisque fluctibus* legt eine Übertragung des Sturmes auf Ovids Situation nahe.⁶²⁵ Die Verse 33-34 des Gedichtes zielen in dieselbe Richtung: *cumque sit hibernis*

⁶²² Oben Kap. I 6, S. 40 f.

⁶²³ Posch 1983, 121. Siehe dazu auch A.H.F. Griffin (Rez. v. Luck 1968, *Gnomon* 43, 1971, 712-715, hier: 714), der die Stürme in 1, 2 und 1, 4 als „metaphors for his perilous situation after relegation“ sieht und resümiert: „the recognition that *tr.* 1, 2 is partly a metaphor for Ovid's personal disaster leads us to observe that Ovid makes subtle use of the literary tradition of storms“; vgl. auch Griffin 1985, 31.

⁶²⁴ Dickinson 1973, 163: „storms in this book are a symbol of the danger and uncertainty of Ovid's fate, and when the waves splash the page as he writes and the gale snatches away his poetic prayer he is telling the reader of his poem about the effect on him of exile and about the threat to his poetic psyche.“ Vgl. auch Bernhardt 1986, 79: „der Dichter nimmt das erlebte Naturereignis zum Anlaß, seinen inneren Schicksalssturm zu beschreiben, d.h. der Seesturm wird zu einem Symbol der Gemütsverfassung des Exulanten.“

⁶²⁵ Nach Drucker 1977, 76 zeigt sich in dieser Formulierung, „wie sehr die subjektive Seite des Erlebens und die objektive der realen Gegebenheiten ineinanderrücken.“

*agitatum fluctibus*⁶²⁶ *aequor, / pectora sunt ipso turbidiora mari.* Ein weiterer Hinweis läßt sich aus *trist.* 2, 149-154 entnehmen, wo der Dichter seine Ängste (den Zustand zwischen Bangen und Hoffen auf Begnadigung) mit einem Seesturm vergleicht:

ac veluti ventis agitantibus aequora non est
aequalis rabies continuusque furor,
sed modo subsidunt intermissique silesunt,
vimque putes illos deposuisse suam,
sic abeunt redeuntque mei variantque timores,
et spem placandi dantque negantque tui.⁶²⁷

Der Unterschied zu Properz *c.* 1, 17 besteht darin, daß dort der Schiffbruch völlig fiktiv ist,⁶²⁸ während es wahrscheinlich ist, daß Ovids poetischer Sturm von einem ‚realen‘ Sturm angeregt wurde. Allerdings spielt es keine Rolle, ob er ihn erlebt hat oder nicht, da dieser keine individuellen Züge (geographische oder meteorologische Details) trägt.⁶²⁹ Selbstverständlich ist eine solche figurative Darstellung von Emotionen sehr künstlich und poetisch: Ovid stilisiert und überhöht seine ‚wahren‘ Gefühle,⁶³⁰ indem er sie als Materie für einen kunstvollen Monolog benutzt; er hat bewußt dieses ‚Stilmittel‘ in abgewandelter Form von seinem Vorgänger Properz übernommen.

Poetische Seestürme sind seit der *Odyssee* ein literarischer Topos.⁶³¹ Ein bedeutendes römisches Vorbild gibt es im ersten Buch der *Aeneis*: „Der Seesturm, der das Gedicht eröffnet, ist eine Welle, die gegen das römische Schicksal brandet, viele Wellen werden folgen, bis Augustus

⁶²⁶ *fluctibus* ist überliefert, Hall konjiziert *flatibus*.

⁶²⁷ Nach de Saint-Denis 1935, 345 zeigt dieser Vergleich, «que le poète n'était pas éloigné de nouer une intimité plus étroite et moins livresque entre les humeurs de la mer et les dispositions de son âme, entre les variations de l'une, orageuse ou paisible, et de l'autre, enflée d'espoir ou déprimée; mais cela reste une comparaison; le rapprochement est plus littéraire que profond.» In *trist.* 1, 2 ist diese ‚comparaison‘ zur Metapher geworden.

⁶²⁸ Oben Kap. I 6.

⁶²⁹ Griffin 1985, 32.

⁶³⁰ Evans 1983, 35: "Ovid's use of this motif [sc. 'storm as symbolic of the poet's emotional distress'] is paradoxical: while the storm might reflect his mental turmoil, his description is too literary to be taken seriously."

⁶³¹ Vgl. C. Liedloff, *De tempestatis, necyomanteae, inferorum descriptionibus, quae apud poetas Romanos primi p. Chr. saeculi leguntur*, Diss. Leipzig 1884; J. Kahlmeyer, *Seesturm und Schiffbruch als Bild im antiken Schrifttum*, Diss. Greifswald 1934; de Saint-Denis 1935; W.-H. Friedrich, *Episches Unwetter*, in: *Festschrift für B. Snell*, München 1956, 77-87. Zu den literarischen Vorbildern in 1, 2 siehe auch Froesch 1976, 31-35, Evans 1983, 35-36 und Griffin 1985.

sie alle sänftigt [...].⁶³² Während aber dieser Sturm ein Bild für äußere Verhältnisse, für ein politisches Chaos ist, besteht das Neue in Ovids Monolog darin, daß er Abbild eines inneren Aufruhrs ist.⁶³³ Zwar wurden bereits vor ihm Sturmvergleiche auf menschliche Stimmungen angewandt,⁶³⁴ aber dabei handelte es sich immer um einzelne Verspartien. Daß ein ganzes Gedicht ausschließlich von dieser Metapher getragen wird, ist originell. Bereits H.O. Kröner hat eine Beziehung zwischen Innen und Außen festgestellt:

Ovid läßt den Hörer nicht nur ahnen, daß eine Beziehung besteht zwischen dem Seesturm und dem Schicksalssturm [...]. Man wird [...] vielleicht nicht sagen wollen, daß der Dichter mit seinem Seelenaufbruch selbst der wahre Erreger des äußeren Unwetters ist, aber die wechselseitige Entsprechung [...] ist deutlich. [...] Der erlebende Dichter allein spricht [...]. Durch die Ichbezogenheit ist [...] die Gestaltung des Berichtes bedingt, der die äußeren Vorgänge nur soweit berücksichtigt, insofern Empfindungen und Vorstellungen von ihnen erweckt werden.⁶³⁵

Daß es sich um einen poetischen Sturm und nicht etwa um einen Reisebericht handelt, läßt sich auch durch andere Gedichte des ersten *Tristienbuches* stützen: Das einen weiteren Seesturm schildernde *trist.* 1, 4 enthält im Gegensatz zu 1, 2 einige, wenn auch spärliche geographische Angaben (*Ionium aequor*, 3; *Illyriis relictis*, 19; *Italia*, 20),⁶³⁶ auch die Schlußgedichte 10 und 11 liefern Details zum Verlauf der Reise, während darauf in 1, 2 verzichtet wird.⁶³⁷ Wenn man diesen

⁶³² V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*, Berlin / New York 1977, 23.

⁶³³ Einen Nachfolger hat Ovid in Statius, der im ersten Buch der *Thebais* den aus Theben verbannten Polynices auf dem Wege nach Argos in ein Unwetter geraten läßt (1, 336 ff); nach E. Burck (*Unwetter szenen bei den flavischen Epikern*, Abh. der Mainzer Akad. d. Wiss., geistes- und sozialwiss. Klasse 8, 1978, 28) spiegelt der „wilde Sturm der Natur sein [sc. Polynices'] stürmisches und selbstzerstörerisches Begehren wider“. Vgl. auch schon Friedrich (Anm. 631) 86: „wir empfinden, daß es [sc. das Unwetter] zu ihm gehört, und ahnen, daß es ihm wesensverwandt ist.“

⁶³⁴ Vgl. die Zusammenstellung bei Kahlmeyer (Anm. 631), der die verschiedenen ‚Verwendungen der Seevergleiche‘ untersucht (19 ff), wobei er die Gruppen ‚I. Erregte Seele = bewegtes Meer‘ (19-22), ‚II. Liebe = Seesturm‘ (22-26), ‚III. Menschliches Leben = Seefahrt‘ (26-39) und ‚IV. Staat = Schiff im Sturm‘ (39-47) unterscheidet. Unter Punkt I erwähnt er *trist.* 1, 11, 9-10 und 33-34, berücksichtigt aber 1, 2 nicht.

⁶³⁵ Kröner 1970 (*Unwetter*), 405.

⁶³⁶ Trotz der geographischen Angaben ist auch 1, 4 weit mehr als eine Reisebeschreibung.

⁶³⁷ Einzige Ausnahme ist die Angabe *Ausonios fines* (91). Hier geht es aber weniger um eine geographische Information, als vielmehr um die Paradoxie, daß der Wind das Schiff zur italischen Küste, d.h. zum Ausgangspunkt der Reise, statt in Richtung Osten treibt.

Monolog mit antiken Reiseberichten vergleicht, die – als einzige Gemeinsamkeit – ebenfalls in der Ich-Form geschrieben sind, wird der Unterschied unmittelbar deutlich: Als Beispiel ließe sich Rutilius Namatianus anführen, dessen in der Tradition des poetischen Itinerariums stehender, in Distichen abgefaßter Reisebericht voller detaillierter Ortsbeschreibungen ist, die Raum für mythologisch-aitiologische Exkurse lassen.⁶³⁸

Assoziation

In einem weiteren Schritt soll die gedankliche Struktur untersucht werden. Der 110 Verse lange Monolog über den Seesturm ist in seinem Aufbau komplex: Ovid scheint von einem Punkt zum nächsten zu gleiten,⁶³⁹ aber die Anordnung ist durchaus planvoll:⁶⁴⁰ Passagen, die direkt das Erleben des Sturmes schildern, wechseln mit Reflexionen über die Situation ab. Ovid beginnt den Monolog als Gebet: *di maris et caeli* (1). Er bittet die Götter, sein Schiff zu retten (2) und ihn vor der *Caesaris ira* zu bewahren (3). Die Verse 4-10 untermauern diese Bitte; er beginnt abzuschweifen: Sie enthalten eine Kette von mythologischen Exempla zur Bekräftigung der Behauptung, daß ein anderer Gott zu Hilfe komme, wenn ein Mensch von einem Gott bedrängt werde: *saepe premente deo fert deus alter opem* (4). Beispiele dafür sind das trojanische Volk (5-6), Aeneas (7-8) und Odysseus (9-10). Nach diesem Exkurs kommt Ovid ab Vers 11 auf seine eigene Situation zurück (*et nobis aliquod [...] / quid vetat irato numen adesse deo?*,

⁶³⁸ Vgl. dazu z.B. die Verse 1, 223-226 kurz nach der Beschreibung des Aufbruchs in Vers 217 (zitiert nach: Rutilius Namatianus. *Sur son retour*. Texte étab. et trad. par J. Vessereau et F. Préchac, Paris 21961):

Alsia praelegitur tellus Pyrgique recedunt
nunc villae grandes, oppida parva prius.
iam Caerretanos demonstrat navita fines:
aevo deposuit nomen Agylla vetus.

⁶³⁹ Nach Posch 1983, 128 wahr 1, 2 „die Fiktion des unmittelbaren Erlebnisgedichtes nach außen hin“ und läßt „erst bei näherem Zusehen erkennen“, daß es „nicht unmittelbar und ungebrochen“ umsetze, „sondern nur mittelbar über das Medium neoterischer Kunstübung.“

⁶⁴⁰ Kröner 1970 (Elegie) analysiert detailliert den Bau der Elegie, die Binnengliederungen und Entsprechungen der einzelnen Teile. Seine Ausführungen zergliedern allerdings das Gedicht zu sehr. Auch Posch 1983, 66-121 legt eine ausführliche Interpretation der Elegie vor; die komplizierte Gliederung (vgl. das ausführliche Schema 67-69) verliert etwas den Blick für das Ganze; das Triaden-Schema wirkt teilweise aufgesetzt. E.J. Kenney spricht sich in seiner Rezension (CR 35, 1985, 284-287, hier: 284) gegen eine „clinical dissection of this kind“ aus. Posch hat seine Interpretation in kürzerer Form bereits 1972 veröffentlicht: Zu Ovids *Trist.* I 2 und I 4. Zu zwei Beispielen neoterischer Poesie, in: Serta Philologica Aenipontana 2, Innsbruck 1972, 83-105.

11-12). Hier wird die für ovidische Monologe charakteristische Stichwort-Technik sichtbar: *deo* (12) nimmt *deo* (4) auf. Den hoffnungsfrohen Gedanken an Hilfe bricht Ovid in Vers 13 ff ab, indem er mit einer antithetischen Anknüpfung (*verba [...] frustra [...] perdo*, 13) eine Sturmbeschreibung einleitet, die sich bis Vers 36 erstreckt. Der Übergang von der Reflexion zur Schilderung ist drastisch: *ipsa graves spargunt ora loquentis aquae* (14). Das Wiedererleben des Sturmes endet mit Nachdenken über seinen sicheren Tod (*scilicet occidimus, nec spes nisi vana salutis*, 33). In diesem Moment der Not gleitet er in Gedanken zu seiner in Rom gebliebenen Frau, die ahnungslos sei: *at pia nil aliud quam me dolet exule coniunx* (37). Sie wisse nichts von der Todesgefahr, in der sich ihr Mann befindet (*nescit adesse necem*, 40). Das läßt ihn darüber nachsinnen, wie gut es gewesen sei, ihre Mitreise nicht zugelassen zu haben: *o bene, quod non sum mecum conscendere passus* (41). Diese Reflexion wird in Vers 45 unterbrochen, indem Ovid mit der Schilderung des Seesturms fortfährt: *ei mihi, quam celeri micuerunt nubila flamma!* Die Passage endet in Vers 49-50 mit einer Bemerkung über die besonders gefährliche ‚zehnte Woge‘, die den Übergang für erneutes Nachdenken über den Tod bildet: In den Versen 51-56⁶⁴¹ differenziert er seine Ängste: *nec letum timeo*,⁶⁴² *genus est miserabile leti: / demite naufragium, mors mihi munus erit* (51-52). Mit dem Stichwort *dignum tali nece* (57) wird der Todesgedanke weitergeführt: In einem antithetischen Übergang weist Ovid die Götter darauf hin, daß sie, selbst wenn er es verdient habe zu sterben, mit ihm zusammen auch *inmeritos* (58) vernichteten. Daraus ergibt sich ein Appell an sie, ihn sein Reiseziel erreichen zu lassen. Seine Begründung ist von bitterer Logik: Da Augustus ihn am Leben gelassen habe, wolle er auch in Tomi ankommen (61-62); die Anknüpfung ist wieder antithetisch: Mit *nece* (57) wird *vitam* (61) assoziiert. In den Versen 63-70 geht Ovid auf die absolute Macht des Kaisers über seine Person ein: *est illi nostri non invidiosa cruoris / copia; quodque dedit, cum volet, ipse feret* (67-68). In einer erneuten Kontrastierung bittet er die Götter (*vos modo*, 69), denen er – im Gegensatz zu Augustus – nichts getan habe, ihn nicht weiter zu quälen. Daran schließt sich wieder eine durch einen antithetischen Übergang eingeleitete Reflexion darüber an, daß, selbst wenn sie ihn verschonten, *nec tamen [...] salvum iam caput esse potest* (71-72); auch wenn das Meer sich beruhigte, *num minus exul ero?* (74). Sein Schicksal als Verbann-

⁶⁴¹ Griffin 1985, 32 bezeichnet *trist.* 1, 2 ab 51 als ‚soliloquy‘: „Verses 51-106 take the form of a soliloquy in which Ovid reflects on his present condition and prays for relief. The soliloquy interrupts the description of the storm.“

⁶⁴² *timeo* steht in den besten Codices, Hall konjiziert *est miserum*.

ter erläutert er ex negativo: In einer weitausholenden, rhetorisch auffällig durchgegliederten Geste führt er all die Gründe an, warum er nicht nach Tomi unterwegs sei (75-80): Er sei kein Handlungsreisender (75-76) und kein Bildungsreisender (77-80), sondern *Sarmatis est tellus quam mea vela petunt* (82). Im Anschluß daran sinnt er über sein eigenes widersprüchliches Denken nach: Einerseits sei er gezwungen, ins Exil zu gehen, andererseits könne ihm die Reise dorthin nicht schnell genug gehen (83-84). In Vers 87 erfolgt ein erneuter Appell an die Götter, die Wogen zu besänftigen – *seu me diligitis*. Rhetorisch raffiniert steigert er diesen im folgenden noch; sie sollten ihn sein Ziel erreichen lassen – *seu magis odistis* (89). Seine Strafe bestehe in der Abgelegenheit des Exilortes. Daraus resultiert ein Nachsinnen über die Rechtmäßigkeit seiner Bestrafung (95-96): Er betont, er habe sie verdient: *et iubet et merui* (95). Nach dem Zugeständnis stellt er eindringlich heraus, daß die Götter wüßten, daß sein *facinus* von *culpa* frei sei (98). Diesen Gedanken führt er in einem ausführlichen konditionalen Satzgefüge fort (*immo ita, si scitis, si me meus abstulit error*,⁶⁴³ / *stultaque mens nobis, non scelerata fuit*, 99-100; die Aufzählung der Protaseis erstreckt sich bis Vers 105) und läßt ihn in dem Appell *ita parcite, divi!* (105) münden. In Vers 106 stellt er die Götter vor die zweite Alternative: *si minus, alta nocens obruat unda caput!* (106): Wenn er loyal war, solle der Sturm aufhören, wenn er gefrevelt habe, wolle er darin untergehen.

In den letzten vier Versen erlebt Ovid die Erhöhung seines Gebetes. Wirkungsvoll gestaltet er das unmittelbare Erleben des Momentes, in dem er das Abflauen des Sturmes bemerkt: *fallor, an incipiunt gravidae vanescere nubes, / victaque mutati frangitur ira maris?* (107-108). Indirekt hat der Dichter dadurch die Bestätigung erhalten, daß er nicht gefrevelt hat.

Distanzierte Perspektive

Charakteristisch ist auch in diesem Monolog die Distanz des Monologsprechers zu sich selbst:⁶⁴⁴ Der pathetische Anfang, die Anrufung der Götter, wird bereits im ersten Vers durch die logisch anmutende, kommentierende Parenthese *quid enim nisi vota supersunt?* unterbrochen.⁶⁴⁵ Ein Abstand zum Geschehen zeigt sich darin, daß die

⁶⁴³ *si scitis* haben einige Haupthandschriften, Hall konjiziert *non cautum*; das Pronomen *meus* der besten Codices verändert er in *merus*.

⁶⁴⁴ «Ovide [...] vient dialoguer avec lui-même et avec les dieux sur son innocence et sur la colère de César exactement comme au bord d'un théâtre» (Lamarque 1972, 76).

⁶⁴⁵ Kröner 1970 (Elegie), 165 hingegen findet die rhetorische Frage pathetisch: Sie lasse „erahnen, daß es sich um eine außerordentlich gefährliche Lage handelt“.

Sturmschilderung in den Versen 13-16 und 34-36 von der anschaulichen, in ihrer Drastik pointierten Vorstellung umrahmt wird, daß das Wasser der vom Sturm aufgewühlten Wogen dem klagenden Ovid in den offenen Mund spritzt und damit die Rufe unterbindet: *dumque loquor, vultus obruit unda meos* (34).⁶⁴⁶ Die Struktur der Passage zeigt durch diese Umrahmung in besonderem Maße die Künstlichkeit der Situation. Innerhalb der Sturmschilderung ist trotz der Notlage Gelegenheit, bei der Beschreibung der aufgewühlten See einen vier Verse langen Exkurs über Winde zu machen, der zu einem rhetorischen Kabinettstück gerät, das sich verselbständigt hat: ein Wind pro Vers; auffällig ist die antithetische Reihung: Ost – West, Nord – Süd (27-30).⁶⁴⁷ In die ernstesten Gedanken an seine in Rom zurückgebliebene Frau baut Ovid eine Zahlenspielerlei ein: Er sei froh, daß sie nicht mit ihm in dieser Gefahr sei, *ne mihi mors misero bis patienda foret* (42); wenn er nun sterbe, *dimidia certe parte superstes ero* (44): Falls seine Frau auch sterbe, müsse er zwei Tode erleiden – ihren und den eigenen; da sie aber verschont werde, bleibe eine Hälfte von ihm zurück. Diese Vorstellung ist wunderbar unlogisch: Von der Idee ausgehend, daß seine Frau seine andere Hälfte ist, hätte er beim Tod beider nur zwei ‚halbe‘ bzw. eine ‚ganze‘ Person beklagen müssen: Wahlweise multipliziert Ovid die eigene Person mit zwei oder dividiert sie durch zwei. Eine solche Spielerei zeigt die Distanz zum Geschehen. Eine weitere Zahlenartistik reiht er bei der Schilderung des Seesturmes ein: die topische zehnte Woge, die für das Schiff besonders gefährlich ist:⁶⁴⁸ *qui venit hic fluctus, fluctus supereminet omnes: / posterior nono est undecimoque prior* (49-50). Typisch für ihn ist, daß er den Topos raffiniert umschreibt. An solchen Details zeigt sich deutlich das eigenartige Charakteristikum der Exildichtung, daß der Dichter selbst in großer persönlicher Bedrängnis Wert auf derartig pointierte Ausgestaltung legt, daß vom eigentlichen Geschehen abgelenkt wird.

Stil

Wie immer bei Ovid äußert sich die Distanziertheit in der Sprache: Die überdimensionierte Häufung der Exempla (5-10) zeigt – trotz der bedrohlichen Situation – seine Lust am kunstvollen Ausfeilen, selbst wenn dadurch der Hauptgedanke überlagert wird: In Vers 5 fällt der

⁶⁴⁶ In ähnlich pointierter Weise beschreibt Ovid Icarus' Ertrinken: *oraeque caerulea patrum clamantia nomen / excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo* (*met.* 8, 229-230). Den schiffbrüchigen Ceyx läßt er folgendermaßen nach seiner Gattin Alcyone rufen: *dum natat absentem, quotiens sinit hiscere fluctus, / nominat Alcyonen ipsisque inmurmurat undis* (*met.* 11, 566-567).

⁶⁴⁷ Zur artistischen Behandlung der Winde vgl. auch Lamarque 1972, 80.

⁶⁴⁸ Vgl. Friedrich (Anm. 631) 84-85; Luck II 1977, 30.

Chiasmus, der zusätzlich durch ein Polyptoton betont ist, ins Auge; der antithetische Inhalt wird mit Hilfe der unterschiedlichen Präpositionen *in* und *pro* ausgedrückt. Vers 6 ist ebenfalls durch einen effektvollen antithetischen Chiasmus geprägt. Der hybrid wirkende Übergang von der Exempla-Kette Troja – Aeneas – Odysseus zu Ovids eigener Person ist witzig-ironisch. Vor allem bei der Sturmschilderung (13-36) bieten sich Gelegenheiten für rhetorische Feinheiten: Die Formulierung, daß die Winde gleichermaßen Segel und Gebete wegtragen, enthält ein – gerade vor dem ernstesten Hintergrund – witziges Zeugma:⁶⁴⁹ *ergo idem venti, ne causa laedar in una, / velaque nescioquo votaue nostra ferunt* (17-18): In der Bemerkung *ne causa laedar in una* zeigt sich wiederum Ovids Sinn für Zahlenspielereien.⁶⁵⁰ Die beiden pathetischen Disticha 19-22 heben die distanzierte Künstlichkeit der Sprache deutlich hervor:

me miserum, quanti montes volvuntur aquarum!
iam iam tacturos sidera summa putes.
quantae diducto subsidunt aequore valles!
iam iam tacturas Tartara nigra putes.

Die Unmittelbarkeit des Erlebens, die durch das mit Hilfe des hochepischen Ausrufs *me miserum* und der ebenfalls episch anmutenden Epanalepse *iam iam* hervorgerufene Pathos simuliert werden soll, wird bewußt durch die betont planvolle Ausfeilung der Verse zunichte gemacht: die Anapher in den Pentametern, die Alliterationen (20, 22), vor allem aber die demonstrative symmetrische Gegenbewegung der Wellen (*montes – valles; iam tacturos sidera – iam tacturas valles*). In rhetorisch auffälliger Weise erläutert Ovid die Gefahren *pontus et aer: fluctibus hic tumidus, nubibus ille minax* (24). Die penible Aufgliederung der Ursachen, der Parallelismus sowie die ausgefeilte Korrelation der Pronomina *hic* und *ille* wirkt witzig. Durch die dreifache Anapher *nunc* (28-30) betont der Dichter wirkungsvoll die Wucht des Sturmes, durch das gleiche Stilmittel die Machtlosigkeit des Steuerannes (*nescit*, 39-40). Weitere Alliterationen fallen in den Versen 32 (*ambiguus ars*), 35 (*fluctus, frustraue*), 42 (*mihi mors misero*), 52 (*mors mihi munus*), 74 (*exul ero*) und 96 (*piumque puto*) auf. Sein tragisches Schicksal bringt Ovid pointiert in der Juxtaposition *periiit, salvum* (72) zum Ausdruck. Die indirekt an Augustus' Adresse gerichtete Anerkennung seiner Strafe formuliert er in einem effektvoll vor der Penthemimeres plazierten Polysyndeton: *et iubet et merui* (95).

⁶⁴⁹ Vgl. Lamarque 1972, 78-79.

⁶⁵⁰ Lamarque 1972, 79 führt als Parallele für diesen Vers eine bereits oben S. 84 zitierte Passage aus *her. 10 an: in me iurarunt somnus ventusque fidesque; / prodita sum causis una puella tribus* (117-118).

Rückblick

Ovid hat, wenn auch auf ganz anderer Ebene als in den *Amores*, ein Gedankenexperiment durchgespielt: Er schlüpft in eine Pose, die aber nicht, wie vorher, eine beliebige ist, sondern eine Stilisierung seiner momentanen Stimmung darstellt. Damit ist dieser Monolog ein herausragendes Beispiel für die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘: Möglicherweise ausgehend von einem ‚realen‘ Seesturm, den Ovid auf der Reise nach Tomi erlebt hat, schildert er einen ‚poetischen‘ Sturm, der den Aufruhr in seinem Inneren abbildet. Abgesehen von diesem kunstvollen und trotz seiner Manierismen eindringlichen Kundtun von Gefühlen verfolgt er damit noch einen anderen Zweck: Dieser ‚interne Monolog‘ ist in zweiter Linie eine indirekte Botschaft an Augustus,⁶⁵¹ in der der Dichter ihn seiner Loyalität versichert und seinen *error* anerkennt, aber – durch das Bild der den Seesturm besänftigenden Götter – betont, daß der *error* einer *stulta*, nicht einer *scelerata mens* entsprang.⁶⁵² Mit diesem Zugeständnis beginnt Ovid an seiner (vergeblichen) Bitte um Aufhebung der Verbannung zu arbeiten.

trist. 1, 3 – Zwischen ‚echter‘ und inszenierter Erinnerung

Während Ovid in *trist. 1, 2* durch das Bild des Seesturmes über seine gegenwärtige Stimmung reflektiert und eine unmittelbare Schilderung seiner Lage bietet, ist *trist. 1, 3* ein ‚interner Monolog‘, der aus der Erinnerung heraus entsteht. Wie aus dem Anfangsvers *cum subit illius tristissima noctis imago* hervorgeht, handelt es sich um eine lange, in Ovids Innerem ablaufende Reflexion: Er erlebt in Tomi noch einmal den Abschied von Rom nach. Damit gleitet er in Gedanken aus seiner momentanen Gegenwart in die Vergangenheit; das iterative *cum* soll suggerieren, daß der Dichter diesen Prozeß schon öfter durchlebt hat. Der Monolog ist aus einem echten Gefühl heraus entstanden,⁶⁵³ die

⁶⁵¹ Nach Posch 1983, 120 zeigt „die spezielle Ausrichtung auf die Motive Augustus – Exil“, „daß das eigentliche Anliegen des Gedichtes nicht die Schilderung eines Seesturmes ist, sondern die Umstimmung des Princeps, der zur Zurrücknahme oder Milderung der verfügten Exilierung bewegt werden sollte.“

⁶⁵² „Der Sturm ist nur ‚Aufhänger‘ für das ‚Gottesurteil‘, das Ovids wirksamste und unverfängliche Beteuerung der Unschuld darstellt“ (Posch 1983, 120-121).

⁶⁵³ Posch 1983, 122-123 weist darauf hin, daß „in diesem Gedicht Töne echten Empfindens mit einer Unmittelbarkeit ausgesprochen sind, daß wir uns bisweilen an moderne Erlebnisdichtung gemahnt fühlen. Was in der antiken Dichtung gewöhnlich unter dem Titel ‚subjektive Elegie‘ eingeordnet ist

Unmittelbarkeit allerdings ist inszeniert.⁶⁵⁴ Wie in den *Heroides* zeichnet Ovid künstlich spontanes Erleben nach, er simuliert anscheinend ungebrochenen Gedankenfluß. Während dort jedoch alles inszeniert ist und überhaupt kein echtes ‚Mitfühlen‘ mit dem Schicksal der Heroinnen stattfindet, leidet Ovid an seinem eigenen Los wirklich: Die Trauer hält ihn allerdings nicht davon ab, sich wirkungsvoll in Szene zu setzen.

Assoziation

Die Struktur dieses Monologes ist in einigen Punkten der der bereits untersuchten Ariadne-Epistel ähnlich:⁶⁵⁵ Ovid führt das Gleiten seiner eigenen Gedankengänge vor; er rekapituliert im Geiste den Abschied aus Rom. Den Ausgangspunkt bildet seine gegenwärtige Lage in Tomi, einsam und isoliert (1-4).⁶⁵⁶ Die Schilderung seiner Erinnerungen und Reflexionen nimmt am Tag vor der Abreise ihren Anfang (5 ff); sie läßt sich grob nach Tageszeiten gliedern:⁶⁵⁷ *iam prope lux aderat* (5), *iamque quiescebant voces* [...] / *Lunaque* [...] *regebat equos* (27-28),

[...], ist hier weiterentwickelt in Richtung ‚Selbstgespräch des einsamen Herzens‘ hin zu einer ‚Erinnerung‘ im Sinn eines Ineinander des Außen und Innen [...]. Die [...] Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks ist jedoch nur ansatzweise vorhanden [...]. Manches von dem, was der moderne Leser für echten Gefühlsausdruck halten mag, ist nur die ‚Fiktion unmittelbarer Teilnahme‘.“ Die letzten Worte zitieren Heinze 1919, 99.

⁶⁵⁴ Wilkinson 1955, 312 läßt das Moment der Inszenierung und Reflexion außer acht und nimmt 1, 3 zu ernst: “it is a sincere and vivid record of a poignant personal experience” und “sounds as sincere as anything he wrote. It has hardly a trace of the old artificialities.” Daß trotz der persönlichen Betroffenheit sprachliche und inhaltliche Kunst und Künstlichkeit im Spiel ist, wird deutlich werden.

⁶⁵⁵ Rahn (1958) 1968, 484-487 sieht in der Darstellung des Abschieds eine Verbindung „zwischen der Früh- und der Spätform der elegischen Epistel“; Ovid habe „das ‚menschliche Urerlebnis‘ des Abschieds in seinen *Heroides* siebenmal gestaltet“ (484): „Hatte in den *Heroides* eine Laodamia, Ariadne, Penelope geklagt wie eine vom Leid getroffene Römerin, so klagt nun ein vom Leid getroffener Römer wie die Heroen und Heroinnen der troianischen Zeit“ (487).

⁶⁵⁶ Nach Doblhofer 1980 (Abschied), 86 ist es „ein Praeludium zu einer Selbstdarstellung, einem todtraurigen Nachtstück, einem unerschöpflichen Weinen über einen unwiderruflichen Abschied.“ Damit wird das Anrührende des von Ovid geschaffenen Szenarios etwas zu ernst genommen.

⁶⁵⁷ Vgl. Posch 1983, 123: „Die Aufdeckung der wohlüberlegten Gliederung von *trist.* I 3, in der das einfache Gliederungsprinzip des zeitlichen Ablaufs durch eine kunstvolle Binnengliederung, die mit raffinierten Steigerungen und Verklammerungen arbeitet, überlagert wird, zeigt uns deutlich, daß beim schöpferischen Vorgang der Kopf des Dichters mindestens ebenso stark beteiligt war wie sein Herz.“

iamque morae spatium nox praecipitata negabat (47), *dum loquor* [...] / [...] *Lucifer ortus erat* (71-72). Ovid beginnt damit, daß sich an diesem Tag der Schockzustand gelöst habe (*removit*, 13), in dem er sich seit dem Verbannungsurteil befand (*torpuerant*, 8); er richtet Abschiedsworte an seine trauernden Angehörigen (*adloquor*, 15), die er der Reihe nach aufzählt: *uxor* (17), *nata* (19), *femina virque* (23). An das laute Klagen am Tag (*luctus gemitusque*, 21) knüpft Ovid in antithetischer Weise die Ruhe der folgenden Nacht (*iamque quiescebant voces*, 27), in der er einsam zu einem Gebet an die Götter, einem ‚Monolog im Monolog‘, ansetzt (31-40). Darin ist ähnlich wie in *trist.* I, 2, 99-100 der Hinweis enthalten, daß ihn ein *error* verblendet habe und daß seine *poena* nicht aus einem *scelus* resultiere. Von seinem eigenen Gebet lenkt der Dichter anschließend die Gedanken auf seine Frau, die *pluribus* [sc. *precibus*] die Götter angefleht habe; dieser Übergang erfolgt durch eine Klimax. Als Kontrast zum Bild der betenden Ehefrau setzt Ovid eine Reflexion über seine eigene Lage: *quid facerem?* (49);⁶⁵⁸ er beschreibt sein Zögern beim Verlassen des Hauses (55-56) und gibt innerhalb der Reflexion seine damalige Überlegung in wörtlicher Rede wieder, „die trotz der pathetischen Anrede an die *sodales* (65 f.) eigentlich ein Selbstgespräch ist“.⁶⁵⁹ Während dieser Worte sei der Morgenstern aufgegangen (71-72). Die Apposition *gravis nobis* (72) bereitet ein Nachsinnen über die Schrecklichkeit der Trennung vor (73-74). Diesen ‚stillen‘ Gedanken wird antithetisch wieder das laute Klagen der Angehörigen entgegengesetzt (*clamor gemitusque meorum*, 77), woran sich als weitere Steigerung die in *oratio recta* angeführten Abschiedsworte der *coniunx* anschließen (81-86). Darauf folgt als Höhepunkt von Ovids Gedankeninszenierung eine Schilderung seines ‚Abganges‘ (89-90) und eine als „Bericht eines Berichtes“⁶⁶⁰ (*narratur*, 91) formulierte Beschreibung der Reaktion seiner Frau auf sein Entfernen. Die Überleitung zur Gegenwart in Tomi, dem Ausgangspunkt seines ‚internen Monologes‘, schafft der Dichter durch ein Spiel mit dem antithetischen Begriffspaar *mori* – *vivere*: Die zurückgebliebene Ehefrau habe geäußert, sie wolle sterben, nur der

⁶⁵⁸ In „einem Selbstgespräch [...] rechtfertigt er seine Unschlüssigkeit“ (Posch 1983, 149).

⁶⁵⁹ Posch 1983, 154. Siehe dazu auch Videau-Delibes 1991, 25: «Nason parle de sa maisonnée, de ses amis à la troisième personne, comme dans un monologue intérieur».

⁶⁶⁰ Posch 1983, 169: „Die zeitliche und örtliche Distanz und die Betonung des Berichtscharakters [...] schaffen einen gewissen Abstand und nehmen den dramatischen Vorgängen viel von ihrer unmittelbaren Wirkung.“ Der ‚Witz‘ von Ovids Erzähltechnik liegt gerade darin, daß ein steter Wechsel von Unmittelbarkeit und Distanz erfolgt.

Gedanke an Ovid halte sie am Leben; an *non periisse*⁶⁶¹ (100) schließt sich das anaphorische *vivat*⁶⁶² (101-102) an, mit dem der Dichter in seiner eigenen Gegenwart angekommen ist.

Wie deutlich wurde, ist Ovids grob durch die verschiedenen Tages- und Nachtzeiten gegliederte Gedankenkette durch Assoziationen, die sich zum Teil in Form einer Antithese oder Klimax ergeben, zusammengehalten. Seine Reflexionen wechseln ab zwischen Unmittelbarkeit simulierenden Schilderungen und distanziert wirkenden, genau beobachtenden Berichten.

Tempusstruktur

Ovid zeichnet das Gleiten durch die verschiedenen Zeitebenen genauso nuanciert wie in den *Heroides* nach. Wie bei Ariadne ist der Ausgangspunkt seiner Gedankenreise die eigene Gegenwart: Durch ein zweimaliges iteratives *cum* eingeleitet beschreibt er im Präsens (*subit*, 1; *repeto*, 3) einen Zustand, der schon länger anhält (1-4), um ab Vers 5 in die Vergangenheit zu wechseln: Der ganze Rest des Monologes bis auf das Schlußdistichon bezieht sich inhaltlich auf Vergangenes, Ovid verteilt aber die Schilderung auf verschiedene Zeitebenen, er inszeniert ein kunstvolles Nebeneinander von Erinnerung und Vergegenwärtigung des Vergangenen; damit bedient er sich derselben Technik, die er bei der Nachgestaltung von Ariadnes Gedanken angewandt hatte.

Ovid beginnt mit der Rückerinnerung an den Tag vor seiner Abreise aus Rom: *iam prope lux aderat* (5),⁶⁶³ um anschließend in die Vorvergangenheit zu wechseln:⁶⁶⁴ Im Plusquamperfekt umfaßt er raffend die Zeitspanne seit der Verkündigung des Verbannungsurteils bis zu jenem letzten Tag in Rom (*iusserat*, 6; *fuerat*, 7; *torpuerant*, 8). In die im Imperfekt und Perfekt gehaltene Beschreibung seines Zustandes der Erstarrung (*stupui*, 11) bricht die Vergegenwärtigung des Momentes, in dem sie sich löste: *adloquor extremum maestos abiturus amicos* (15): Mit *adloquor* wird historisches Präsens benutzt,⁶⁶⁵ ein, wie

⁶⁶¹ *periisse* haben die besten Codices, Hall setzt *potuisse*, eine Konjektur von Heinsius, in den Text.

⁶⁶² *vivat et* in 102 ist überliefert, Hall konjiziert *absens*.

⁶⁶³ Diese Formulierung erinnert stark an den Beginn von Ariadnes Erinnerung in *her.* 10: *tempus erat* (7).

⁶⁶⁴ Zur Tempusabfolge in dieser Partie vgl. auch Luck II 1977, 37 und Posch 1983, 132.

⁶⁶⁵ Nach Posch 1983, 132 setzt „mit dem in Spitzenstellung stehenden Präsens *adloquor* (15) [...] die eigentliche Schilderung des Abschieds unüberhörbar ein. Schon in dieser Präsensform manifestiert sich Ovids seelisches Engagement, erscheint doch das *praesens historicum* bei lebhafter Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse.“ Wenn Ovid auch persönlich betrof-

schon gezeigt,⁶⁶⁶ wichtiges Element des ‚internen Monologes‘; das Partizip Futur *abiturus* ist ein Beispiel für das bereits in der Ariadne-Epistel belegte Phänomen der ‚erlebten Erinnerung‘:⁶⁶⁷ Ovid lenkt den Blick aus der Vergangenheitsperspektive heraus in die (vom Standpunkt seiner Gegenwart schon gewesene) Zukunft. Dieser Moment intensiver Vergegenwärtigung wird durch einen Rückfall ins erzählende Imperfekt (17) beendet. Ein weiteres Mittel zur Verlebendigung der Erinnerung wird in den Versen 31-40 angewandt, indem in wörtlicher Rede ein damals ausgesprochenes (selbstverständlich im Präsens gehaltenes) Gebet an die Götter wiedergegeben wird.⁶⁶⁸ In Vers 49 liegt mit der Frage *quid facerem?* mitten in einer Partie, die von Imperfekt / Perfekt dominiert ist, wieder ein Fall von ‚erlebter Erinnerung‘ vor:⁶⁶⁹ Mit dem deliberativen Konjunktiv bezeichnet Ovid Gedanken, die „seinem vormals erwägenden Ich angehören“;⁶⁷⁰ wie die Untersuchung der Ariadne-Epistel gezeigt hat, ist auch der deliberative Konjunktiv charakteristisch für den ‚internen Monolog‘.⁶⁷¹ Die im Imperfekt / Perfekt formulierte Erinnerung an die dem Abschied unmittelbar vorausgehenden Momente lockert der Dichter durch das dreimalige Einstreuen der eigenen Worte in wörtlicher Rede auf (51-52, 57, 61-68), um dann den unmittelbaren Moment des Aufbruchs in historischem Präsens zu schildern: *relinquo* (69). Diesen Augenblick der Vergegenwärtigung gestaltet Ovid so intensiv, daß er nicht nur seine eigenen Gefühle in diesem Tempus wiedergibt (73), sondern auch die Reaktion seiner Angehörigen: *tum vero exoritur clamor* (77). Zur Verlebendigung der Erinnerung ‚zitiert‘ er die Abschiedsworte seiner Frau in wörtlicher Rede (81-86); den Moment seines Weggangs hebt er ebenfalls in historischem Präsens hervor, dem ein distanzierender Kommentar im Imperfekt folgt: *egredior – sive illud erat sine funere ferri* (89). Um die anschließenden Reaktionen seiner Frau auch erwähnen zu können, muß Ovid, da er ja schon nicht mehr anwesend ist, zu einem neuen technischen Mittel greifen: Er wählt eine von *narratur* abhängige Passage in indirekter Rede (91-100): Durch diesen

fen ist, handelt es sich doch eher um eine Inszenierung von ‚seelischem Engagement‘.

⁶⁶⁶ Oben S. 71-72.

⁶⁶⁷ Oben S. 70.

⁶⁶⁸ Das Gebet ist ein weiteres Beispiel für ‚verbatim quotations‘ (Cohn 1978, 144; vgl. oben Anm. 290).

⁶⁶⁹ Signifikanterweise wendet Videau-Delibes 1991, 25 Anm. 1 auf *quid facerem* die Bezeichnung «style indirect libre» an, den französischen Terminus für ‚erlebte Rede‘.

⁶⁷⁰ Cohn (Anm. 246) 305.

⁶⁷¹ Oben S. 75.

Kunstgriff spiegelt er auf andere Art einen ähnlichen Anspruch auf Authentizität vor wie durch das Unmittelbarkeit simulierende historische Präsens und die Wiedergabe von wörtlicher Rede. Erst im Schlußdistichon befindet er sich gedanklich wieder in seiner eigenen Gegenwart: *vivat et absentem, quoniam sic fata tulerunt, / vivat et auxilio sublevet usque suo* (101-102).

Distanzierte Perspektive

Ovid beobachtet sich in seiner Trauer wie ein Außenstehender, darin ist er Ariadne sehr ähnlich. Er spricht detailliert über seinen Schockzustand (*torpuerant*, 8; *stupui*, 11), den schließlich *dolor ipse removet* (13). Dabei zeugt das Anführen eines die Erstarrung illustrierenden Exemplums (11-12) von Distanz. Die gleiche Koppelung von Erstarrung und neuer, durch Schmerz hervorgerufener Aktivität lag bei der Schilderung von Ariadnes Gefühlen vor: *frigidior glacie semianimisque fui. / nec languere diu patitur dolor; excitor illo* (*her.* 10, 32-33); das Motiv wurde dort noch einmal variiert: *tum denique flevi; / torpuerant molles ante dolore genae* (43-44): Ovid schlüpft in die Pose Ariadnes. Auch die distanziert wirkende Darstellung des Schmerzes der trauernden Gattin (91-96) ist bewußt an *her.* 10 angelehnt: Der Dichter stilisiert sie ebenfalls als ‚verlassene Ariadne‘, indem er sie als *semianimis* (92) beschreibt.⁶⁷² Die Abfolge ihrer Reaktionen (Zusammenbrechen – Wieder-zu-sich-Kommen – Weinen – Rufen seines Namens) ähnelt dem Verhalten der Heroine, nachdem sie Theseus' Verschwinden realisiert hat. Damit hat Ovid pointiert die Ariadne-Pose im Detail auf seine Frau und (den ganzen Monolog über) auf sich selbst angewandt. – Mitten in die Schilderung seiner Gefühle flicht er reflektierende Bemerkungen ein: Er kommentiert die Zahl der Freunde, die noch zu ihm stehen: *amicos, / qui modo de multis unus et alter erant* (15-16). Von sich selbst spricht er in der dritten Person: *flentem* (17); hierbei scheint das Hauptmotiv in der sprachlichen Pointe, dem Polypoton *flentem flens* zu liegen. Trotz seiner Gemütsverfassung registriert der Dichter die Trauergebärden aller genau, er kann sogar pointiert über die ungeheuren Tränenmengen Auskunft geben: *inque domo lacrimas angulus omnis habet* (24). Er ist abgeklärt genug, einen hybriden mythologischen Vergleich zu wagen, indem er sein Haus mit dem eroberten Troja vergleicht. Von großer Distanz zeugt auch seine ‚Fähigkeit‘, aus dem Gedächtnis ein damals gehaltenes Gebet wiederzugeben, als hätte er es vorher ‚mitstenographiert‘:

⁶⁷² Der Bezug auf Ariadne ist deutlich, denn *semianimis* ist innerhalb der *Heroides* nur auf sie angewandt; Ovid benutzt es ansonsten viermal in den *Metamorphosen* (5, 105; 7, 577; 7, 845; 14, 209) und einmal in den *Fasten* (2, 838).

Dieses ist ein ‚Monolog im Monolog‘. Trotz aller emotionaler Beanspruchung ist Ovid in der Lage, detailliert seine trauernde Frau zu beobachten; aus der Formulierung *pro deplorato [...] viro* (46) spricht wiederum der außenstehende Beobachter. Er beschreibt ausführlich sein Zögern beim Verlassen des Hauses, das er mit epischen Formeln ‚zelebriert‘: *ter limen tetigi, ter sum revocatus* (55). Das wirkt trotz des wirklich ernstesten Anlasses genauso parodistisch wie in *am.* 1, 7, 61-62.⁶⁷³ Die anrührenden, in wörtlicher Rede angeführten Worte an die *sodales* (65) werden mit einem mythologischen Exemplum angereichert: Daß er als Beispiel für Treue ausgerechnet auf Theseus (und dessen Freund Pirithous) verweist, scheint in diesem Zusammenhang einen ironischen Hintersinn zu haben: Diese Freundschaft war in der Antike zwar sprichwörtlich, aber im Kontext der Ariadne-Anspielungen dürfte man hinter dem treuen eher den untreuen Theseus sehen. – Auch sich überwacht Ovid aus der Distanz; er registriert sogar, daß er, ohne es zu merken (!), Dinge mehrmals tut: *saepe eadem mandata dedi meque ipse fefelli* (59). Anschaulich analysiert er, wie er psychisch die Trennung von Rom empfindet: *dividor haud aliter quam si mea membra relinquam, / et pars abrumpi corpore visa suo est* (73-74). Diese distanzierte Beschreibung krönt er mit einem in seiner Drastik grotesken Exemplum: Mettus Fufetius, der als Strafe für Verrat von Pferden zerrissen wurde.⁶⁷⁴ Den Weggang aus seinem Haus beschreibt Ovid, als hätte er neben sich gestanden: *egredior – sive illud erat sine funere ferri* (89). An dieser Stelle ist die Parallele zu Ariadne besonders deutlich: Er vergleicht seinen Zustand mit dem einer Leiche; Ariadne hatte er noch weiter gehen lassen, indem sie sich als bereits Gestorbene vorstellte und sich Sorgen um das Schicksal ihres Leichnams machte (*her.* 10, 121-124).

Stil

Pathos und Emphase erzeugt Ovid vor allem durch Figuren der Wiederholung wie Anapher, Alliteration, Polysyndeton, Polypoton, Variatio und Epanalepse: Die Hexameter der ersten beiden Disticha sind durch die Anapher *cum* verbunden, die Verse 9-11 durch das

⁶⁷³ Oben S. 115. Die Anspielung auf die *Aeneis* ist wiederum hintersinnig-sinnvoll: Während in *am.* 1, 7, 61-62 die Parallele darin lag, daß Aeneas vergeblich seine geliebte Frau bzw. seinen Vater umarmen wollte und Ovids nach seiner Geliebten ausgestreckte Hände zurückgewiesen wurden, besteht hier eine signifikante Übereinstimmung mit *Aen.* 2, 792-794: Die Begegnung mit dem Bild Creusas fand kurz vor Aeneas' Flucht aus Troja statt – Ovid ist kurz davor, Rom zu verlassen.

⁶⁷⁴ Luck II 1977, 44; dort werden auch die textlichen Schwierigkeiten des Distichons diskutiert.

einleitende *non*;⁶⁷⁵ Anaphern innerhalb eines Verses treten 52 (*vel*) und 55 (*ter*) auf; die spezielle Form dieses Stilmittels, das jeweils zwei Hexameter verbindet, ist weiterhin 51/53 (*a! quotiens*), 57/59 (*saepe*) und 77/79 (*tum vero*) verwendet; Alliterationen fallen in den Versen 11 (*ignibus ictus*), 15 (*abiturus amicos*), 17 (*flentem flens*),⁶⁷⁶ 40 (*placato possim*), 46 (*valitura viro*), 55 (*ter limen tetigi, ter*), 62 (*Roma relinquenda*), 82 (*exulis exul ero*), 87 (*talia temptabat, [...] temptaverat*), 89 (*funere ferri*), 96 (*vocasse viri*) ins Auge. Durch ein Polysyndeton zählt Ovid ironisch-pathetisch die verstummenden Stimmen der Trauernden auf: *voces hominumque canumque, / Lunaque [...]* (27-28); die Juxtaposition *hominumque canumque* wirkt trotz der traurigen Situation fast parodistisch, indem Ovid auf einen berühmten Vers bei Varro Atacinus anspielt: *desierant latrare canes urbesque silebant / omnia noctis erant placida composte quiete* (frg. 8 Blänsdorf).⁶⁷⁷ Kunstvoll wird das Stilmittel Polyptoton eingesetzt: *vivit [...] vitae* (12), *flentem flens* (17), *vivo mihi viva* (63), *domus [...] domus* (64), *exulis exul* (82), *Caesaris [...] Caesar* (85-86). Epanalepse tritt in den Versen 81 (*simul*), 86 (*pietas*) und 95 (*modo*) auf.

Neben den Wortfiguren streut Ovid inhaltliche Pointen ein; typisch sind vor allem Hyperbeln: Die Tränenflut der trauernden Gattin wird mit *imbre [...] cadente* (18) umschrieben, womit sonst eher starker Regen bezeichnet wird. Genauso anschaulich-übertrieben werden die Tränenmengen der Angehörigen geschildert: *inque domo lacrimas angulus omnis habet* (24). Pointiert-differenziert untergliedert Ovid die Begründung für die Weigerung aufzubrechen: *Scythia est quo mittimur [...] / Roma relinquenda est: utraque iusta mora* (61-62).

Rückblick

Die Interpretation hat gezeigt, daß es sich bei *trist.* 1, 3 um einen ‚internen Monolog‘ handelt: Ovid führt ein Gleiten seiner Gedanken vor; er ruft sich den Abschied aus Rom ins Gedächtnis und erlebt ihn vor

⁶⁷⁵ Doblhofer 1980 (Abschied), 86 sieht darin eine Abbildung von Ovids ‚Betäubung‘: „die anaphorischen Negationen an den Vers- und Kolenanfängen [...] leiten kurzatmige Glieder ein; man erlebt gleichsam mit, wie es dem Dichter den Atem verschlägt, wie er den so hektisch-gedrängt aufgezählten Erfordernissen der Stunde in hilfloser Untätigkeit gegenübersteht.“

⁶⁷⁶ Dieses Polyptoton verwendet Ovid öfter: *met.* 14, 305: *flentem flentes; pont.* 1, 4, 53: *flenti flens*.

⁶⁷⁷ Vgl. Luck II 1977, 40. *hominumque canumque* nimmt Varros *canes urbesque* auf, *quiescebant* spielt auf *silebant* an. – Auch Vergils Nachtbeschreibung im achten Buch der *Aeneis* klingt bei Ovid an: *nox erat et terras animalia fessa per omnis / alituum pecudumque genus soper altus habebat* (*Aen.* 8, 26-27). *alta* (*trist.* 1, 3, 28) ähnelt *altus* (*Aen.* 8, 27); Ovid kombiniert also Varro und Vergil.

seinem geistigen Auge noch einmal nach. Passagen, die unmittelbar das Geschehen schildern, und Reflexionen darüber wechseln sich ab. Indirekt ist auch in diesem Monolog die Botschaft an Augustus enthalten, daß seine Schuld in einem *error*, nicht in einem *scelus* bestehe.

Auf J.W. v. Goethe hat das Gedicht großen Eindruck gemacht, er ließ seine *Italienische Reise* mit dem Zitat der Verse 1-4 und 23-30 enden.⁶⁷⁸ Seinen eigenen Weggang aus Rom verglich er mit dem des in die Verbannung abreisenden Ovid:

Bei meinem Abschied aus Rom empfand ich Schmerzen einer eignen Art. Diese Hauptstadt der Welt, deren Bürger man eine Zeitlang gewesen, ohne Hoffnung der Rückkehr zu verlassen, giebt ein Gefühl, das sich durch Worte nicht überliefern läßt. Niemand vermag es zu theilen als wer es empfunden. Ich wiederholte mir in diesem Augenblicke immer und immer Ovids Elegie, die er dichtete, als die Erinnerung eines ähnlichen Schicksals ihn bis ans Ende der bewohnten Welt verfolgte. Jene Distichen wälzten sich zwischen meinen Empfindungen immer auf und ab.⁶⁷⁹

Bemerkenswert ist, daß Goethe damit seine Abreise indirekt als Verbannung stilisiert. Er suggeriert eine so starke Identifikation mit Ovid, daß er sogar mit ‚immer und immer‘ dessen iteratives *cum* (1) aufnimmt. Auf den ersten Blick mutet die Formulierung ‚ähnliches Schicksal‘ fast anmaßend an, denn äußerlich betrachtet ist die Situation des hochangesehenen Weimarer Ministers und des aus seinem gesellschaftlichen Umfeld herausgerissenen und in die kulturelle Isolation getriebenen römischen Dichters nicht vergleichbar. Allerdings hatte der Italien-Aufenthalt, der auch als ‚Flucht‘ aus Weimar gewertet werden kann,⁶⁸⁰ für Goethe wohl in künstlerischer Hinsicht eine existentielle Bedeutung: An Herzog Carl August schrieb er am 17. März 1788, kurz vor seiner Abfahrt aus Rom: „Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden;

⁶⁷⁸ *Italienische Reise*. Zweiter Römischer Aufenthalt. April 1788, Hamburger Ausgabe, Bd. 11, komm. v. H. v. Einem, München ¹¹1982, 556.

⁶⁷⁹ Älteste Fassung des Schlusses der *Italienischen Reise*, zitiert nach: Weimarer Ausgabe, Bd. 32, Weimar 1906, 428. Die endgültige Fassung lautet folgendermaßen: „Und wie sollte mir gerade in solchen Augenblicken Ovids Elegie nicht ins Gedächtnis zurückkehren, der, auch verbannt, in einer Mondnacht Rom verlassen sollte. ‚Cum repeto noctem!‘ seine Rückerinnerung, weit hinten am Schwarzen Meere, im trauer- und jammervollen Zustande, kam mir nicht aus dem Sinn, ich wiederholte das Gedicht, das mir teilweise genau im Gedächtnis hervorstieg, aber mich wirklich an eigener Produktion irre werden ließ und hinderte“ (HA Bd. 11, 555). Damit ist die Brisanz der Aussage, die auch Rückschlüsse auf Goethes Situation in Weimar zuläßt (da zu unten S. 196), abgemildert.

⁶⁸⁰ H. v. Einem in einem Nachwort zu der in Anm. 678 genannten Ausgabe, S. 563.

aber als was? – Als Künstler!⁶⁸¹ Insofern könnte die Rückkehr nach Weimar als ‚geistiges‘ Exil verstanden werden: „Goethes Abschied von Rom war der Abschied von einer Hauptepoche seines Lebens.“⁶⁸² Er selbst kommentierte ihn in einem Brief an Herder vom 27. Dezember 1788, in dem er wiederum die Anfangsverse von *trist.* 1, 3 zitierte: „Ich fühle nur zu sehr, was ich verloren habe, seit ich mich aus jenem Elemente wieder hierher versetzt sehe; ich suche mir es nicht zu verbergen, aber mich so viel als möglich auch hier wieder einzurichten.“⁶⁸³

trist. 3, 2 – Zwischen Vergangenheit und Zukunft

Während in *trist.* 1, 2 ein Seesturm auf dem Weg ins Exil und in 1, 3 der Abschied aus Rom gedanklich verarbeitet wird, schildern 3, 2 und ausführlicher 3, 10 den Exilort selbst. Dabei nimmt 3, 2 nach Drucker eine ‚Zwischenstellung‘ ein, welche in dem einleitenden *ergo* zum Ausdruck kommt.⁶⁸⁴ – Wenn Ovid in diesem Monolog⁶⁸⁵ auch formal die Musen (*Pierides*, 3) und die mißgünstigen Götter (*di*, 27) anredet, ist doch er selbst der Adressat.

Assoziation

Trotz der Kürze lassen sich charakteristische Merkmale des ‚internen Monologes‘ nachweisen: Der Gedankengang der Selbstreflexion ist assoziativ: Ovid beginnt mit der Feststellung, die Verbannung sei schicksalhaft gewesen, und daran anknüpfend mit einem Vorwurf an die Musen und Apoll, ihn nicht davor bewahrt zu haben. Mit *Pierides* verbindet er *Musa* [...] *mea* (6): Auch der Umstand, daß er *sine crimine* dichtete, habe ihm nicht geholfen. Statt dessen sei er nach gefährvoller Reise am Pontus angekommen. Der Dichter kontrastiert sein früheres ruhiges Dasein (*securaque in otia*, 9) mit seinem jetzigen Leben in Tomi, woran sich eine Rückerinnerung an die mühevollen Reise dorthin anschließt (11-14). Die gedankliche Verbindung zur gegenwärtigen Lage wird im Distichon 15-16 gezogen: Der *labor* der Reise habe ihn von seinen *curae* abgelenkt. An dieses Stichwort knüpft er die Be-

⁶⁸¹ Zitiert nach: Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, II, textkrit. durchges. u. m. Anm. vers. v. K.R. Mandelkow, Hamburg 1964, 85.

⁶⁸² v. Einem (Anm. 678) 573.

⁶⁸³ (Anm. 681) 106.

⁶⁸⁴ Die Elegie sei „das erste Gedicht des an seinem Bestimmungsort angelangten Autors, sie ist aber gleichzeitig in der Rückschau die letzte unter den Reiseelegien“ (Drucker 1977, 117).

⁶⁸⁵ Vgl. Bouynot 1964, 44 und Willige 1969, 55; siehe auch oben S. 174.

schreibung seiner momentanen Stimmung: *nil nisi flere libet* (19). Die Schilderung der Trauer mündet in eine Klage über die Unentrinnbarkeit seines Schicksals (23-24), die sich zu der rhetorischen Frage steigert, warum er trotz so großer Gefahren noch am Leben sei (25-26). Hieran schließt sich in bitterer Konsequenz ein Appell an die Götter an, *quos experior nimium constanter iniquos* (27), seinem Leben endlich ein Ende zu machen (27-28).

Tempusstruktur

Ovid wandert gedanklich durch verschiedene Zeitebenen: Er beginnt mit der Rekapitulation seines Schicksals in der Vergangenheit (1-4), um dann mit der Betrachtung seiner gegenwärtigen Lage im Präsens (5-11) fortzufahren (*Pontus habet*, 8); in dieser Partie ist ein Vergleich Vergangenheit / Gegenwart enthalten (9-11). Mitten in Vers 11 wechselt Ovid zu einer Schilderung des unmittelbar Vergangenen, seiner Reise ins Exil, in das Perfekt / Imperfekt (11-16), woran sich im Präsens eine Beschreibung seiner Stimmung anschließt (17-22). Diese mündet in eine Klage über die Vergangenheit (23-26), die zu einem auf die Zukunft gerichteten Appell an die Götter führt (27-30).

Distanzierte Perspektive

Auch in *trist.* 3, 2 ist die Distanz des Monologsprechers zu sich selbst spürbar:⁶⁸⁶ Die Wirkung des an sich anrührenden Trauergestus (*nil nisi flere libet*, 19) wird durch den übertriebenen Vergleich seines Tränenstromes mit einem Schmelzbach (19-20) geschmälert. Auch die poetische Umschreibung *pulsata sepulcri / ianua* (23-24) für die Gefahren, in denen er bereits geschwebt habe, nimmt in ihrer Pointiertheit Abstand vom Geschehen. Ebenso sind literarische Anspielungen ein Zeichen von Distanz und Reflektiertheit: Wie Drucker ausführlich gezeigt hat, stilisiert sich Ovid in diesem Gedicht als Aeneas; es gibt deutliche Bezüge zum Proömium der *Aeneis*.⁶⁸⁷

⁶⁸⁶ v. Wilamowitz-Moellendorff [1926] (1962) 1968, 475 nimmt 3, 2 als autobiographisches Dokument: „In Tomi brach er bald zusammen. Kein Wunder, daß die Ruhe nach den Anstrengungen der Reise so auf ihn wirkte, denn Tomi und der Winter der Dobrudscha, Einsamkeit und Entbehrung jeder Geselligkeit konnte auch einen anderen zur Verzweiflung bringen. Wieder haben wir in III 2 einen unverkünstelten Ausdruck seiner Stimmung, sein rührendstes Gedicht.“

⁶⁸⁷ Drucker 1977, 114-137, besonders 122. Er weist u.a. auf folgende sprachliche Anklänge in *Aen.* 1, 1-11 hin: *Italiam fato* werde durch *fatis Scythiam* (1) aufgenommen, *multa quoque et passus* durch *ultima nunc patior* (11). Druckers Folgerung allerdings, daß aus dieser Parallele auch auf eine Entsprechung Juno – Augustus geschlossen werden dürfe und damit auf eine Anklage gegen den Kaiser, scheint zu weit zu gehen. Die Vergil-Parallelen

Stil

trist. 3, 2 ist sehr reich an sprachlichen Figuren: Die Verse 3 und 5 sind durch die Anapher *nec* verbunden, das in Vers 3 eine Epanalepse bildet. Pathos wird durch auffällig häufig verwendete Alliterationen (1, 4, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 21) erzeugt: Effektvolle Beispiele sind *turbatulistis* (4), *plurima sed pelago* [...] *pericula passum* (7), *vires vixque* (14), *domusque subit desideriumque* (21). Eine klangvolle Variatio liegt bei *tot – totiensque* vor (25).

Rückblick

Anhand der Kriterien ‚gedankliche Verknüpfung‘, Tempusstruktur und ‚Distanz des Monologsprechers zu sich selbst‘ ist *trist.* 3, 2 als ‚interner Monolog‘ ausgewiesen. Ovids Reflexion über seine Situation erstreckt sich auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, es ist eine bittere Bestandsaufnahme und eine pessimistische Zukunftsvision. Der formal an Musen und Götter gerichtete Monolog richtet sich an sein eigenes Ich; indirekt sind selbstverständlich das Publikum in Rom und Augustus mitangesprochen.

trist. 3, 10 – Tomi zwischen Realität und Fiktion

Bereits das einleitende allgemeingültige *siquis* weist auf die Isolation des Monologsprechers hin:⁶⁸⁸ Ovid klagt über seinen Exilort Tomi, über die barbarischen Bewohner und über den harten Winter, den er anschaulich beschreibt. Dieser Monolog soll stellvertretend für mehrere andere in den *Tristia* interpretiert werden, die alle besonders ein Merkmal aufweisen: die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘.⁶⁸⁹ Ovids Schilderung des eisigen Klimas entspricht nicht den tatsächlichen Gegebenheiten, sie ist ein poetisch stilisiertes Abbild seines Gemütszustandes: Er fühlt sich in Tomi einsam und verlassen, also empfindet

hat Ovid aus künstlerisch-ästhetischen Gründen eingebaut. Da sie für die Monolog-Thematik nichts Neues bringen, wird nicht detaillierter darauf eingegangen.

⁶⁸⁸ Nach Lenz 1993, 157 gibt es „hier [...] keinen Übergang zu einem offen deklarierten Du. [...] Ein fast skeptisches *siquis* statt Du stimmt auf Einsamkeit des Sprecher-Ich ein. Der Autor Ovid legt dem römischen Publikum einen Text vor, in dem sein elegisches Ich nur bedingt mit Partnern rechnet“.

⁶⁸⁹ Oben S. 176-177.

er das Klima als kalt⁶⁹⁰ und die Bewohner als unzivilisiert und abweisend. Für die Interpretation des Monologes ist es wichtig, diesen Zusammenhang zu erkennen. Ovids Bemerkungen sind ernst zu nehmen, aber nicht in dem Sinne, daß man sie als Tatsachen ansieht, wie es in der Forschung teilweise geschieht;⁶⁹¹ dabei wird die ironische Gebrochenheit der Beschreibungen von Tomi übersehen, Ovid benutzt die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ als Stilmittel.

Aufbau

Das Thema wird am Ende des ersten Satzgefüges in Vers 4 genannt: Ovid schildert in *trist.* 3, 10 sein Leben *in media* [...] *barbarie*. Die Klage ist gedanklich als eine sich steigernde Kette von Bedrohungen seiner Person aufgebaut. Nachdem er in den Versen 5-12 kurz die Gefahren, die von kriegerischen Nachbarvölkern ausgehen, genannt hat, wendet er sich seinem Hauptthema zu, dem langen, eisigen Winter in Tomi: *nix* [...] *iacet* (13). Selbst das Ende dieser Jahreszeit bringe keine Erleichterung, denn anschließend drohe Krieg von den benachbarten Volksstämmen (51-66). Sogar der Frieden stellt paradoxerweise nichts Erstrebenswertes dar, weil die Bevölkerung aus Angst vor neuen Angriffen gelähmt sei und die ganze Landwirtschaft brach liege; der Monolog schließt mit einem pathetischen Ausruf über die Trostlosigkeit des Landes, das sein Verbannungsort ist (75-78).

Fiktivität der äußeren Situation

Das hervorstechende Merkmal dieses ‚internen Monologes‘ ist die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘: Diese wird in der Partie 13-50 dargestellt, in welcher der Dichter einen Winter beschreibt, den es in dieser extremen Härte in Tomi wohl nie gab;⁶⁹² die Passage enthält viele Übertreibungen. Ovid läßt die eisstarrende Landschaft als Spiegel seines Gemütszustandes erscheinen, wobei er auf Properz‘ Spuren wan-

⁶⁹⁰ Zu den offensichtlich unrealistischen Angaben über den ‚arktischen‘ Winter in Tomi vgl. die oben Anm. 596 gemachten Ausführungen Fitton Browns über das Klima in dieser Region.

⁶⁹¹ Es besteht die Gefahr, daß der Monolog zu sehr in die Nähe moderner ‚Erlebnisdichtung‘ gerückt wird: „Die Darstellung überwältigt mit Tatbeständen. [...] Der Sprecher versteht sich als ehrlicher [...] Augenzeuge [...]. Überhaupt keine Rolle spielt hierbei seine bloß subjektive Befindlichkeit“ (Lenz 1993, 153). Bereits Beßlich hatte Ovids Tomi-Beschreibung wörtlich genommen: „Die subjektiven Anliegen des Dichters kommen in dieser Elegie nicht so offen zur Sprache wie in vielen anderen. Es dominiert die objektive Darstellung“ (1972, 177).

⁶⁹² Speziell zu den Angaben in *trist.* 3, 10 vgl. auch die Bemerkungen von Claassen 1986, 273-274.

delt.⁶⁹³ Für die Beschreibung des winterlichen Tomi hat er ein berühmtes Vorbild in Vergils *Georgica*, 3, 349 ff.⁶⁹⁴ Während jener aber nie in Skythien war und auf Reiseberichte und ethnographische Studien zurückgriff, baut Ovid auf Vergil und seinen eigenen, durch seine Gefühle gefilterten Wahrnehmungen auf. In der Anspielung auf die *Georgica* greift er vor allem auf die Partien zurück, die in besonders übertriebener und abstruser Weise die Härte des Winters schildern, und steigert die Wirkung noch: *stiriaque impexis induruit horrida barbibus* (*georg.* 3, 366) wird bei Ovid zu *saepe sonant moti glacie pendente capilli, / et nitet inducto candida barba gelu* (21-22). Bei ihm frieren die Bärte nicht nur ein, die gefrorenen Strähnen geben beim Aneinanderschlagen sogar Töne von sich. Daß der Wein zu Blöcken erstarrt ist (*caeduntque securibus umida vina*, *georg.* 3, 364), eine auch schon bei Vergil ungläubliche Sache,⁶⁹⁵ gestaltet Ovid noch anschaulicher: *nudaque consistunt, formam servantia testae, / vina, nec hausta meri, sed data frustra bibunt* (23-24). Vergils *concresecunt subitae currenti in flumine crustae* (3, 360) wird zu *vincti concresecant frigore rivi* (25). Ovid gestaltet das Bild noch weiter, indem er vom Zufrieren der Donau (27-34) und des Meeres (35 ff) berichtet. Dieses Ereignis führt er phantasievoll aus: Er selbst habe das gefrorene Meer betreten, *undaque non udo sub pede firma fuit* (40). Sogar die Wellen seien erstarrt und die Delphine würden durch die Eisdecke am Springen gehindert (43-44). Die Winterschilderung wird von der Bemerkung gekrönt, Ovid habe am Eis festgefrorene Fische gesehen, die teilweise noch lebten (49-50). Durch die absurden Übertreibungen und die Kuriositäten ist deutlich geworden, daß Ovid mit dem von seinen Vorgängern vorgegebenen technischen Mittel ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ spielt, aber es ist ein verzweifelt Spiel.

Distanzierte Perspektive

Im Anfangsdistichon spricht Ovid von sich in der dritten Person: *si quis adhuc istic meminit Nasonis adempti, / et superest sine me nomen in urbe meum*. Pointiert ist die Vorstellung der Trennung von Name und Person.⁶⁹⁶ Der Dichter reflektiert in pathetischen Kommentaren über sein Staunen wegen der Zustände in Tomi: *quid loquar*

⁶⁹³ Oben Kap. I 6, S. 41-42.

⁶⁹⁴ Ausführlich hat Beßlich 1972 die entsprechenden Partien verglichen. Siehe auch Luck II, 1977, 211-213 und Lenz 1993, 149-150.

⁶⁹⁵ Macrobius *sat.* 7, 12, 28 hat die gefrorenen Weinblöcke bezweifelt.

⁶⁹⁶ „Die ersten Verse nehmen eine interessante Aufgliederung dessen vor, was hier ‚Ich‘ dem römischen Adressaten bedeuten kann und bedeuten möchte. Naso ist der Stadt ‚entrisen‘, aber der Name, den das Ich sich in der Stadt errungen hat, ‚überlebt‘ offenbar noch in Erinnerung und Gespräch auch ohne die Präsenz seines bürgerlichen Trägers“ (Lenz 1993, 161).

(25) leitet die Partie über zugefrorene Flüsse ein; eine Steigerung liegt in der Formulierung *vix equidem credar* (35), die Bemerkungen über das von Eis bedeckte Meer kommentiert: Er wundert sich nicht nur, er betont sogar ausdrücklich, daß er sich wundert.

Spielerische Exkurse

Trotz seiner verzweifelten Lage findet Ovid Gelegenheit zu spielerischen Exkursen. Neben den bereits erwähnten grotesken Details in der Schilderung des Winters sind zwei mythologische Beispiele, die in ihrer Unangemessenheit zynisch und zugleich komisch wirken, bemerkenswert:⁶⁹⁷ Die Beschreibung des zugefrorenen Meeres illustriert Ovid mit einer Apostrophe an Leander, der, wäre er in dessen Lage gewesen, nicht hätte schwimmen müssen und somit nicht ertrunken wäre: *si tibi tale fretum quondam, Leandre, fuisset / non foret angustae mors tua crimen aquae* (41-42). Auf der gleichen Linie liegt das zweite Exemplum: Der Dichter beschreibt das brachliegende Land, auf dem keine Früchte reifen; wegen fehlender Äpfel hätte Acontius keine Botschaft an Cydippe schreiben können: *poma negat regio, nec haberet Acontius in quo / scriberet hic dominae verba legenda suae* (73-74).

Stil

Sprachlich sind die gewohnten Raffinessen eingebaut, allerdings nicht so zahlreich wie sonst bei Ovid üblich. Das Zufrieren der Gewässer wird poetisch umschrieben: *vincti concresecant frigore rivi* (25): Kunstvoll umschließen die *rivi* durch ein Hyperbaton ihre ‚Fessel‘ (*frigore*). Auch das Bild der bis zur Mündung gefrorenen Donau ist anschaulich: *tectis in mare serpit aquis* (30). Bei der Schilderung des Winters wählt Ovid pointierte Paradoxa: *fragiles [...] aquae* (26) und *nudaque consistunt, formam servantia testae / vina* (23-24). Die im

⁶⁹⁷ Beßlich 1972, 186-190 und Lenz 1993, 158-160 weisen auf den Bezug zu Ovids *Heroides* hin: Leander und Acontius wurden „von Ovid der raren Ehre gewürdigt, im Umkreis der *Heroides* als Männer mit Liebesbriefen zu Wort zu kommen“ (Lenz 1993, 158). Beide Forscher nehmen die Anspielungen zu ernst: Nach Beßlich bezieht Ovid damit „Stellung zu seiner eigenen Dichtung“ (189); durch den Hinweis auf die *Heroides* als „ein unverfängliches Zeugnis seines literarischen Erfolgs“ mache er deutlich, „wie dieser ihm künftig vereilt ist, wie ihm geradezu sein Stoff grausam geraubt worden ist“ (190). Lenz hingegen setzt in einer komplizierten Überlegung Ovid mit Leander und Acontius in Beziehung: „Polar erfahren Leander und Acontius im gegebenen Mythos durch die sie umgebende Natur Verderb und Gedeih; in Nasos Welt versetzt müßten sie wieder polar die nun je entgegengesetzte Erfahrung machen. Durch dieses Verfahren soll nicht die Sage verdünnt, sondern Nasos Situation in ihrer Bedeutung gefüllt werden“ (159). – Es geht Ovid vor allem um die Wirkung von pointierten Exempla.

Meer festgefrorenen Schiffe werden mit Marmorskulpturen verglichen: *inclusaeque gelu stabunt ut marmore puppes* (47).⁶⁹⁸ Durch die Formulierung *nec poterit rigidas findere remus aquas* (48) nimmt der Dichter auf den im Epos häufigen Topos Bezug, daß die Ruder das Meer zerschneiden.⁶⁹⁹ – In diesem Monolog werden, wenn auch eingeschränkt, die gewohnten Mittel zur Erzeugung von Pathos verwendet: Alliteration (18, 21, 27, 40, 41, 44), Anapher (51/52, 61/63) und Epianalepse (*hostis equo*, 54/55).

Rückblick

Trist. 3, 10 ist vor allem durch das technische Mittel ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ als ‚interner Monolog‘ bestimmt worden. Ovid verpackt seine Klage über die geistige Isolation an seinem Exilort Tomi in einer übertrieben negativen Darstellung der klimatischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse. Gleichzeitig bietet sich ihm eine willkommene Gelegenheit für groteske Überzeichnung, bei der er durch den Rückgriff auf die *Georgica* in Konkurrenz zu Vergil treten kann.

Epistulae ex Ponto

Die *Epistulae ex Ponto* unterscheiden sich äußerlich von den *Tristia* dadurch, daß die Adressaten, von Ausnahmen abgesehen, mit Namen angesprochen werden. Ovid selbst geht in *pont.* 1, 1, 17-18 auf diesen Aspekt ein: *rebus idem, titulo differt, et epistula cui sit / non occultato nomine missa docet*. Briefe mit einem genau bezeichneten Empfänger, den sie auch erreichen, sind keine Monologe und kommen für diese Untersuchung nicht in Betracht.⁷⁰⁰ Aufschlußreich sind von vornherein nur solche, die keinen bestimmten Adressaten haben: Das trifft auf die Briefe 3, 6 und 4, 3 an Unbekannte, auf 3, 7 an alle Freunde und auf 4, 16 an einen *invidus* zu. Allerdings macht das

⁶⁹⁸ In *am.* 1, 7, 51-52 hatte Ovid diesen Vergleich auf die Geliebte angewandt: *astitit illa amens albo et sine sanguine vultu, / caeduntur Pariis qualia saxa iugis* (vgl. oben S. 115).

⁶⁹⁹ Z.B. Vergil *Aen.* 5, 1-2: *interea medium Aeneas iam classe tenebat / certus iter fluctusque atros Aquilone secabat*.

⁷⁰⁰ Damit soll nicht ausgeschlossen werden, daß diese Episteln monologische Teile (Partien, in denen sich Ovid vom Adressaten löst und über seine eigene Situation reflektiert) enthalten können; insgesamt sind sie aber als Briefe die eine Hälfte eines Dialoges. So ist z.B. *pont.* 1, 4 zwar durch die Anrede an die *fidissima coniunx* (45) klar ein Brief, enthält aber überwiegend Selbstreflexionen; vgl. auch Claassen 1986, 266: "P 1.4 has no address or apostrophe, but it can be characterized as a Heroic type monologue addressed to the exile's wife".

Fehlen eines solchen konkreten Empfängers allein noch keinen Monolog aus; maßgeblich ist der Inhalt: Es sind „Ton und Stimmung, die das Monologische anzeigen, wenn nicht der Dichter durch Selbstanrede oder dadurch, daß er von seiner Einsamkeit spricht, ein äußeres Zeichen gibt“.⁷⁰¹ Gemessen an diesem Kriterium fallen die Briefe an die Unbekannten, die vor allem aus Vorwürfen bestehen, und an den *invidus*, der neben Anklagen einen ausführlichen Dichterkatalog liefert, weg, da sie keine Ich-Aussage des Individuums über sein Schicksal enthalten.⁷⁰²

pont. 3, 7 – Resignation und Bestandsaufnahme

pont. 3, 7 hingegen ist trotz der Apostrophierung der *amici* (9) – schon die unspezifische Anrede zeigt die Ausnahmestellung in der Briefsammlung – eine Reflexion Ovids über seine geistige und dichterische Situation.⁷⁰³ Der besonders bittere Ton des Gedichtes wurde verschiedentlich hervorgehoben: «Dalla terra d'esilio, Ovidio non ha mai scritto una lirica più amara e disperata di questa, in uno stile più essenziale.»⁷⁰⁴ Nach W. Willige muß 3, 7 „im Zustande völliger Verdüsterung und Verzweiflung geschrieben sein“,⁷⁰⁵ während es nach W. Burnikel „ein Zeugnis der Ernüchterung und Desillusionierung ebenso wie des Überlebenswillens des Dichters“ ist.⁷⁰⁶ Der auffälligste Hinweis dafür, daß es sich um einen Monolog handelt, ist Ovids Anrede an sich selbst: «Il poeta si sente sconfitto. E comincia il sililoquio»:⁷⁰⁷ *hoc quoque, Naso, feres: etenim peiora tulisti* (13).

Assoziation

Bei der Untersuchung der gedanklichen Struktur ist wiederum die Stichwort-Technik zu beobachten: Ovid beginnt mit der Reflexion darüber, daß er sich schäme, seine Angehörigen mit immer denselben Klagen zu belästigen; an *puer* (2) wird *taedia* (3) angeschlossen. In Vers 7 folgt mit der logischen Überleitung *ergo* die Konsequenz: *mutetur scripti sententia nostri* nimmt antithetisch *consimili* [...]

⁷⁰¹ Leo 1908, 5; vgl. oben S. 23.

⁷⁰² Vgl. dazu jedoch Claassen 1986, 266: "The last poem is less a letter than a monologue, addressed to the exile's unspecified enemy."

⁷⁰³ Kraus (1942) 1968, 143: „in eine allgemeine Apostrophe an die Freunde ist die bittere Betrachtung III 7 gekleidet“.

⁷⁰⁴ D'Elia 1959, 417.

⁷⁰⁵ Willige 1969, 66.

⁷⁰⁶ Burnikel 1990, 153.

⁷⁰⁷ D'Elia 1959, 416.

carmine (3) auf. Der Dichter will in Zukunft weder Gattin noch Freunde mit seinen Angelegenheiten bedrängen. Die bittere Bemerkung, seine Frau habe sich *tam timida* und *parum* (12) für ihn eingesetzt, mündet in die den Monolog deutlich machende Selbstapostrophe:⁷⁰⁸ *hoc quoque, Naso, feres* (13) leitet Überlegungen über seine Situation in Tomi ein: *iam tibi sentiri sarcina nulla potest* (14). Der anschauliche Begriff *sarcina* als Bild für die seelische Last, die er zu tragen habe, bildet den Übergang für ein Exemplum: Während ein junger, eben von der Herde getrennter Stier (*ductus ab armento taurus*) sich noch dem ungewohnten Joch verweigern möge, fühle er selbst sich durch zuviel Unglück schon abgestumpft gegen *mala [...] ulla* (17-18). Daran schließt sich das resignierte Fazit an, daß er wohl im Exil sterben werde (*moriatur in illis*, 19). Im folgenden rekapituliert er die verschiedenen Stufen seiner geschwundenen Hoffnung auf Rückkehr. Den bitteren Gedanken, daß allzulanges Sehnen quälender sei als gar nicht erst damit angefangen zu haben, untermalt er mit einem drastischen Beispiel: *mitius ille perit, subita qui mergitur unda, / quam sua qui tumidis brachia lassat aquis* (27-28).⁷⁰⁹ Den Kontrast zu diesem illusionslosen Bild bilden drei rhetorische Fragen, in denen er seinen früheren Optimismus in bezug auf Rückkehr zur Schau stellt (29-32). Die bittere Konsequenz dessen wird lakonisch in 33-34 konstatiert: *torqueor en gravius [...]*. Nachdem die Reflexion über die vergeblichen Hoffnungen abgeschlossen ist, erfolgt eine überraschende Schlußwendung: Ovid knüpft gedanklich an Vers 12 an, wo er die zu zaghaften Bemühungen seiner Frau bemängelt hatte. Nun aber zieht er das Nachlassen des Engagements der Freunde uneffektiven Bittversuchen vor; es gehe schließlich um eine *magna res* (37), um die zu bitten sich keiner traue. Richtig geäußert könne sie aber beim Kaiser durchaus Gehör finden.

Tempus- und Modusstruktur

Die zeitliche Struktur des kurzen Monologes ist vor allem durch ein Changieren zwischen Gegenwart und Zukunft geprägt: Ovid beginnt in den Versen 1-6 im iterativen Präsens, mit dem er allgemein seine Lage umschreibt. Ab Vers 7 folgt im Konjunktiv Präsens ein Sprung in seine unmittelbare Gegenwart: Er ist im Begriff, diesem Zustand Abhilfe zu verschaffen (7-8). Von dort aus gleitet er ins Futur (10-13), um anschließend die gegenwärtige Lage im Präsens zu konstatieren (14-

⁷⁰⁸ Diese Selbstapostrophe deutet ansatzweise auf einen ‚internen Dialog‘ hin, dazu vgl. oben S. 138 ff.

⁷⁰⁹ Dieses Bild eines in *tumidis aquis* Ertrinkenden könnte ein weiterer Hinweis für die Deutung des Sturmes in *trist.* 1, 2 als Gleichnis für Ovids persönliche Lage sein.

28). In dieser Partie sind bittere Kommentare im potentialen Konjunktiv Präsens enthalten (19-20, 22). Es folgen im Perfekt gehaltene rhetorische Fragen über die Vergangenheit (29-32). Ein erneutes Resümieren der gegenwärtigen Situation im Indikativ Präsens (33-37) mündet über einen im Irrealis der Gegenwart formulierten Appell an den Kaiser (38) in eine Bitte um Erhöhung im Futur I/II (39-40).

Distanzierte Perspektive

Von Distanz zur eigenen Person zeugt in diesem Monolog neben der Selbstanrede in der zweiten Person (13) vor allem das detailgetreue Reflektieren über die Stufen des vergeblichen Hoffens (21-28): Ovid geht von seiner persönlichen Situation aus und generalisiert sie. Ein weiteres Indiz ist das Ausschmücken der Reflexionen mit Beispielen (15-16) und Gleichnissen (27-28).

Rückblick

pont. 3, 7 ist durch seine Form und seinen Inhalt als ‚interner Monolog‘ ausgewiesen: Abgesehen von der unspezifischen Anrede an die *amici* ist der Monolog in erster Linie an Ovid gerichtet, wie die Selbstapostrophe (*Naso*, 13) zeigt. Es handelt sich um eine von großer Resignation geprägte Reflexion über seine Einsamkeit.

3. Zusammenfassung

In der Exildichtung wird Ovid selbst zum Monologsprecher. Eine große Neuerung liegt in seiner persönlichen Betroffenheit: Was in den Klagen der einsamen *Heroides* noch unverbindlich ohne innere Anteilnahme des Dichters gemeint war, ist in den *Tristia* und den *Epistulae ex Ponto* bitteres Spiel mit dem eigenen Schicksal geworden.

Hervorstechendes Merkmal der Exilmonologe ist die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘: Anscheinend unrealistische Schilderungen des eisigen Klimas und der ‚Barbarei‘ der Einwohner Tomis wie in *trist.* 3, 10 dienen als Metapher für die innere Erstarrung und Isolation, in der sich der Verbannte befindet. In ähnlicher Weise stellt der in *trist.* 1, 2 geschilderte Seesturm ein Abbild des Gefühlschaos und der Entwurzelung dar; dabei ist allerdings offenkundig, daß das Spiel mit epischen Vorbildern und sprachlichen Pointen den unmittelbaren Ausdruck überlagert. Das Spannungsfeld zwischen tatsächlicher innerer Anteilnahme und artifizieller, distanziert wirkender Inszenierung wird in *trist.* 1, 3 besonders deutlich: Ovid erlebt vor seinem geistigen Auge den Abschied aus Rom noch einmal nach und wechselt in seiner Schilderung zwischen unmittelbarem Erleben des Geschehens und Refle-

xionen darüber ab; es fällt strukturell-inhaltlich und sprachlich eine besondere Nähe zu *her.* 10 auf.

Somit sind auch die Exilmonologe Gedankenexperimente; Ovid schlüpft in eine Pose, die aber im Gegensatz zu der in den *Amores* keine beliebige ist, sondern trotz aller Stilisierung seiner momentanen Geisteshaltung entsprechen dürfte. – Für detailliertere biographische Aussagen kann die Exildichtung jedoch kaum als zuverlässige Quelle herangezogen werden.

Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Band 30

Herausgegeben von
Paul Goetsch, Wolfgang Raible und Helmut Rix

in Verbindung mit
Michael Charlton, Gunther Eigler, Willi Erzgräber, Karl Suso Frank,
Hans-Martin Gauger, Hans-Joachim Gehrke, Ulrich Haarmann,
Oskar von Hinüber, Wolfgang Kullmann, Eckard Lefèvre,
Klaus Neumann-Braun, Wulf Oesterreicher, Herbert Pilch, Lutz Röhrich,
Ursula Schaefer, Paul Gerhard Schmidt, Hildegard L. C. Tristram
und Alois Wolf.

Ulrike Auhagen

Der Monolog bei Ovid

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Auhagen, Ulrike:

Der Monolog bei Ovid / Ulrike Auhagen. – Tübingen : Narr, 1999

(ScriptOralia ; 119 : Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe ; Bd. 30)

Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1997

ISBN 3-8233-5429-9

FA
6550
.A95
1999

D 25

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort.

© 1999 · Gunter Narr Verlag Tübingen

Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Druck: Müller+ Bass, Tübingen

Verarbeitung: Gogl, Reutlingen

Printed in Germany

ISSN 0940-0303

ISBN 3-8233-5429-9