

CAROLO BUECHNER
NATALICIIUM

scripsit

ALFONSUS ORTEGA

Bis sena agenti lustra faventibus
fatis amici vota ferunt pia
tibi, magister, digniore
o merito celebrande plectro.

Ut vere laurus perpetuo viget,
nudare quam non ulla potest hiems,
tui per orbem parta multo
nuntia fama nitet labore.

Emissa dudum docta volumina
prima in iuventa, nominis indice
magni, monebant te futurum
rite ducem innumeris alumnis.

Castris sed omnis cum male percitis
armisque tellus horruit impiis,
plaga iacentem te duelli
paene furor rapuisset olim

Hostilis, umbris te nisi luridis
servaret Orci sors melior, bonum
tibi gerens morem, atque Musis
redderet incolumem Latinis.

Novas alumnis inde tuis vias
munis negatas ingenio prius,
seu Vergili tractas poema,
carmina seu numerosi Horati.

Excelsa monstras quae tetigit iuga
Romana virtus, tu regeis decus
gentis togatae quosque honores
prisca fides peperit vitorum.

Relicta nobis consilio tuo
exempla vivent, sidera dum polus
pascet serena: hac spe refectus
plurima lustra novae beatus!

DIE TRAGÖDIE DER PANDIONSTÖCHTER
IN OVIDS METAMORPHOSEN (6, 424-678)

ALFONSO ORTEGA, Freiburg i. Br.

Die Episode des Tereus und der Proene gehört zur Reihe der Erzählungen der mythischen Zeit, und zwar eröffnet sie den 6. „Großteil“ der Metamorphosen¹. Mit dieser Episode setzt ein neuer kompositioneller Zusammenhang ein, zu dem Ovid mit einer geschickten Wendung, die einen chronologischen Widerspruch aus dem Wege räumt², überleitet. Aus allen Gegenden Griechenlands gehen Edle und Könige nach Theben, um Pelops ihre Anteilnahme zu erweisen. Nur aus Athen konnte niemand kommen, da Pandion, der Herrscher der Athener, nach Ovids Erfindung dem feindlichen Überfall eines zur See herbeigekommenen barbarischen Volkes gegenübersteht. Tereus ist ihm zu Hilfe geeilt. Nach glorreichem Sieg führt der Thrakerkönig Proene, die Tochter des Pandion, als Weib heim.

Die mit dieser Ehe heraufbeschworene Tragödie entwickelt sich in 13 Szenen mit eingeleiteten epischen Berichten (424—438, 444—446, 571—586) und 12maligem Szenenwechsel³. Mit einer dreifachen Anapher der Negation weist Ovid nach Art und Weise eines Tragödienprotogs auf das Unglückliche des ganzen Geschehens hin: die der Ehe freundlichen Götter, Juno, Hymenaeus und die Grazien, waren der feierlichen Eheschließung fern. Dagegen hatten die Fumeniden bzw. die Erinyen mit den aus einem Totengeleit geraubten Fackeln den Hochzeitszug begleitet. Die Erinyen hatten zugleich das Hochzeitslager aufgestellt, und der Nachtvogel ließ

¹ Die Analyse der Metamorphosenstruktur als ein Bauwerk von zwölf „Großteilen“ verdanken wir Prof. W. Ludwig, Struktur und Einheit der Metamorphosen, Berlin 1965. Diese Zahl von „Großteilen“ erinnert uns an die klassische Zahl und den symmetrischen Bau der Aeneisbücher, obwohl Struktur und Einheit der Met. von derjenigen der Aeneis verschieden ist, da „Ovid seine Übergänge in der Regel verschleierte“ (a.O., S. 85). Nach Ludwigs treffendem Urteil wurde den inneren Bezügen all dieser Geschichten im größten Werk Ovids zu wenig Beachtung geschenkt, sogar in den maßgebenden Arbeiten von W. Kraus, Ovidius Naso, RE 18, 1942, 1110—1986, und L. P. Wilkinson, Ovid Recalled, Cambridge 1955. — J. Stroux, Ovids Metamorphosen-Behandlung in der Schule, Jahrbuch des Vereins Schweizerischer Gymnasiallehrer, 1919, S. 170—177 (neugedruckt in: Ovid, Hr. von Michael v. Albrecht und Ernst Zinn, Darmstadt 1968, S. 315—321), hatte schon auf zwei Gruppen des Materials hingewiesen, die eine aus den zeitlosen und aus ihrem genealogischen Zusammenhang herausgenommenen Sagen, die zweite aus den in chronologischer Ordnung belassenen. Vgl. auch Hans Herter, Ovids Kunstprinzip in den Metamorphosen, in: Ovid, M. von Albrecht, insbesondere S. 350—353.

² W. Ludwig, a.O., S. 39—40.

³ Palast des Tereus 438—444, Palast des Pandion in Athen 447—485, Gastmahl im Eißaal in der Abendstunde 486—489, nächtliche Unruhe des Tereus im Schlafzimmer 490—493, Abschiedsszene im Morgenlicht 494—510, Meeresszene 511—518 (vgl. 444—445), Thrakisches Hirtengehöft im Walde 519—560, Palast des Tereus in Thrakien 561—570, epischer Bericht 571—586, im Hirtengehöft; nächtliche Bakchusfeier in thrakischer Landschaft 587—599, Palast des Tereus 600—635, abgelegener Ort im selben Palast 636—646, Festsaal für das Gastmahl im Palast 647—674.

sich auf dem Dach des Ehegemachs nieder. Die aufgeführten Symbole, das eine in Gestalt der Erinyen in ihrer unheilvollen Dynamik — *tenue facies de Junere raptas* —, das andere in Gestalt der Eule in ihrer drohenden Ruhe — *lecto incubuit bubo* —, nach Art eines alexandrinischen Unglückstopos, steigern das Furchtbare der Vorstellung. Unter diesem Zeichen — *hac aze* — steht auch die Elternschaft von Tereus und Procne. Der Gedanke des drohenden Unheils schwebt über der Ehe und ihrer Frucht, obwohl in Thrakien in glückverheißender Weise der Tag der Hochzeit und der Geburt des Sohnes Itys zu Festen erhoben werden. Fünf Jahre vergehen, da sehnt sich Procne nach der Anwesenheit ihrer Schwester Philomela. In direkter, lyrischer Rede bittet Procne ihren Mann, er möge sie zu ihrer Schwester nach Athen gehen lassen oder diese nach Thrakien bringen (440—444). Tereus begibt sich nach Athen, um sie zu holen. Der epische, in bewegter Form des Prasens — *inbet, portus intrat, litorat tangit* — aufgefaßte Bericht weist auf die Bereitschaft des Königs hin. Am Hofe angelangt, trägt er dem König von Athen seine Wünsche vor. Der kurze Bericht wird durch Philomelas Eintritt dramatisch unterbrochen. Ihrer anmutigen und naturhaften Schönheit gilt der gleichsam einen bukolischen Rahmen schaffende Vergleich mit den Nymphen der Wälder und Gewässer. Diesem Vergleich korrespondiert das Bild der wie ein Feuer auflodern den Leidenschaft des Tereus. Alles steht hier in psychologischem Bezug auf das rasche Entstehen der Leidenschaft beim ersten Anblick. Ovid folgt dabei zugleich einem Topos der alexandrinischen erotischen Dichtung⁴.

Der Mythos bietet Ovid die Gelegenheit, die unheimliche Gewalt einer Leidenschaft darzustellen, wie wir dergleichen in den Metamorphosen nicht wiederfinden. Der feste Entschluß des Tereus erschöpft in der rhetorischen Enumeration alle Ausdrucksmittel, um Philomela für sich zu gewinnen. Sein Plan geht darauf a) *comitum corrumpere curam*, b) *nutricisque fidem*, c) sie selbst mit Geschenken zu gewinnen, d) dazu sein ganzes Reich zu verwenden, e) sie zu rauben, f) sie auch im Kriegsfall bei sich zu behalten.

Die Urquelle der sich in der *enumeratio* widerspiegelnden ziellosen Leidenschaft, die nichts unversucht läßt (465), liegt nach altem Schema in der angeborenen Zügellosigkeit des thrakischen Volkes und in seiner eigenen verderblichen Anlage (460). Die Ethopoie der Leidenschaft wird dynamisch, tatsächlich geschildert (467 ff.). Drei Hauptzüge charakterisieren in einer Klimax des Paradoxen und

⁴ Diese dritte Hauptszene, die den Keim des tragischen Geschehens enthält, ist durch Vierer- und Dreiergruppen von Versen besonders ausgewogen: Begegnung mit Pandion und Mitteilung des Reisezwecks 447—450, Philomelas Auftreten 451—454, psychologische Wirkung auf Tereus 455—457, angeborne Seelenzüge des Tereus als Thrakerkönig 458—460, verschiedene Möglichkeiten, um Philomela zu gewinnen 461—464; 465—471 dreimal (466—468) und die Fülle der Argumente des Tereus (469—470) auszudrücken. Dazu fügt sich ein Einzelvers, der die Tücke des Tereus steigert 471; der Dichter ergreift das Wort, um ein moralisches Urteil zu fällen 472—474; Bitte der Philomela an ihren Vater um die Erlaubnis zur Reise 475—77; vermehrte Zärtlichkeit der Tochter, um ihren Wunsch durchzusetzen 478—482 (5 Verse), wodurch neuer Stoff für die Leidenschaft des Tereus geliefert wird; Pandion gibt nach und gestattet die Fahrt nach Thrakien 483—485.

Widernatürlichen das frevelhafte Verhalten des Tereus. Gerade durch seine kaum verhüllte maßlose Leidenschaft erweckt er den Eindruck größter Frömmigkeit, indem er vorgibt, seiner Frau einen Gefallen zu tun: Tereus spricht für Procne, bedrängt aber in der Tat seine eigenen Wünsche (470). Nach einer bekannten Ubertreibung machen die Tränen solche Wünsche psychologisch glaubwürdig. Der Dichter deutet sentenzenhaft diesen rhetorischen Aspekt durch eine allgemeine, ethische Charakterisierung menschlicher Blindheit, *quantum mortalia pectora caecae/noctis habent*. Weiterhin erwirkt sich Tereus durch seinen verbredlichen Plan auch noch Lob. Paradox wirkt hier der Pietasbegriff: *creditur esse pius laudemque a crimine sumit*. Die Bittzene wird zuletzt durch Tereus' lüsterne Vorstellung aufs höchste gesteigert, er sich in die Rolle des Vaters hineinversetzt: *quotiens amplectitur illa parentem/esse parens vellet*. Die Tochter, die ihrem Vater auf alle nur mögliche Weise schmeichelt, erweckt seine Begehrlichkeit. Bemerkenswert ist es, daß Ovid zum erstenmal auf die eigene Versuldung der Tragödie durch Philomela hinweist, die durch ihren eigenen Wunsch ins Verderben gerät: *perque suam contraque suam petit ipsa salutem* (477). Dieses erste Eingreifen der Philomela in das ganze Geschehen — bezeichnenderweise zwischen die drei Hauptmomente des Verhaltens des Tereus eingeschoben — führt durch die rhetorische Formel des steigenden Übergangs — *quid quod idem Philomela cupit* — zu einem absurden Abschluß (482): auch in der Rolle des Vaters würde sich dieser zügellose Thrakier nicht daran hindern lassen, seinen Wünschen zu willfahren: *neque enim minus impius esset*. Die vorgetäuschte *pietas* (474) wird nun als Frevel gegen die Heiligkeit der Verwandtschaft entlarvt.

Die Vergegenwärtigung einsamer und unruhiger Nachtstunden nach dem feierlichen Gastmahl ist von besonderer psychologischer Anschaulichkeit, da sie in starkem Kontrast zur friedlichen Atmosphäre der Nacht die kaum eben erweckte und schon rasende Leidenschaft des Tereus erhellt. Tereus ist nach Ovids dichterischem Willen eine in der *libido* fixierte Gestalt ohne jegliche Besinnung auf einen Seelenkonflikt. Kein Schatten eines Bedenkens fällt auf seinen Entschluß, sich des Mädchens zu bemächtigen. Aber er ist auch kein aktiv Handelnder, alles arbeitet jetzt für ihn. In einem rührenden Abschied vertraut Pandion die einzige ihm noch verbliebene Tochter dem Schwiegersohn an mit der Bitte, sie treu und mit väterlicher Liebe ihm zu bewahren. Die konjunktionlosen Parenthesen 501 und 502 steigern das Pathos der Stelle: Pandion nämlich ist schon alt, die andere Tochter lebt in der Fremde⁵. Pandions einziger Halt besteht im Vertrauen auf *fides* und *pietas* des Schwiegersohns und seiner Tochter. Doch spätestens seit V. 473 ff. weiß der Leser, daß Pandion in diesem Vertrauen tragisch irrt. Es ist nur konsequent, wenn Ovid den

⁵ Diese Betrachtung der verschiedenen Höhenlagen der Parenthese in Ovids Metamorphosen fehlt oft in der ausgezeichneten Arbeit von MICHAEL V. ALBRECHT, einem der besten Kenner Ovids (Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion, Spudasmata VII, Hildesheim 1964). Das vielfache Fehlen kausaler Konjunktionen in der Parenthese ist außerdem nicht nur darauf zurückzuführen, daß sie das logische Verhältnis zum Hauptsatz zu eindeutig bestimmen, wie es zutreffend v. ALBRECHT beobachtet (S. 42), sondern auch dadurch, daß solche asyndetischen Parenthesen den neuen Gedanken unterstreichen.

Tereus, der dieses Treueversprechen sicher brechen wird, auf die Rede des Pandion nichts erwidern läßt.

Erst in der folgenden 6. Szene auf dem Schiff, in der die Verwirklichung der Untat vorbereitet wird, tritt er handelnd hervor. Die Eile des Abstoßens vom Lande (512) und sein Triumph über das Gelingen seines Planes werden nachdrücklich geschildert. Mit einem moralischen Urteil über das nahe Verbrechen nimmt der Dichter an dem Geschehen teil, indem er Tereus als *barbarus* bezeichnet⁶. Das Bild des raubenden Adlers, das seit alter Zeit (vgl. den Habichtssainos bei Hesiod Erga 203 ff.) die Vergewaltigung der Hilfflosen veranschaulicht, hat Ovid eindrucksvoll modifiziert: wie die Beute im Nest des Adlers, so ist Philomela auf dem Schiff unentrinntbar ihrem Entführer ausgeliefert, der sie wie gebannt anstarrt. Die eigentümliche verbrecherische Tat schildert Ovid in einer unruhigen, in den Metamorphosen selten vorkommenden großartig gespannten Periode von 8 Versen. Klage und Anklage der Philomela gegen Tereus rufen die neue gräßliche Tat des Schwagers hervor, der ihr die Zunge ausschneidet⁷. Das barbarisch Unmenschliche gewinnt seinen letzten Ausdruck in dem wiederholten Mißbrauch der Philomela⁸. Tereus läßt Philomela bewacht zurück und kehrt heim, unter Tränen ihren Tod vortäuschend. Wie in der Rede vor Pandion verfehlen auch hier die Tränen ihre Wirkung nicht: *dat gemitus fictos . . . et lacrimae fecere fidem* (565/66). Procne legt zum Zeichen der Trauer schwarze Kleider an⁹. Diese achte Szene im Palast verkörpert den dramatischen Höhepunkt der Lüge des Tereus.

Ein Jahr ist seitdem verflossen. Philomela sendet ihrer Schwester ein Gewand, in das sie die Erzählung der Schandtat eingewebt hat¹⁰. Die Enthüllung des Verbrechens wirkt auf Procne in unheimlicher Weise. Sprachlos vor Schmerz und Entsetzen bleibt sie zunächst. Bald aber »rast sie, um Recht und Unrecht zu verwirren, und sie ist ganz in der Vorstellung der Bestrafung des Tereus befangen«. Procne legt die Mänadentracht an, und nachts — *nocte, nocte* wird mit anaphorischem Nachdruck betont — macht sie sich auf den Weg zu Philomela. Hier ist alles in der

⁶ Ohne Zweifel hat Ovid den Prolog des Tereus von Accius vor Augen: *Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit in eam, amore vecors flammeo / depositus facinus pessimum ex dementia / configit*. Siehe O. Ribbeck, Die Römische Tragödie, Leipzig 1875, S. 577.

⁷ Bemerkenswert, daß in der Klage der Philomela der Hexameter Katenhoplier nicht vorkommt, wie es zu erwarten wäre in diesen lyrischen Partien (vgl. HELGA MURSCHER, Studien über Stildivergenzen in den Metamorphosen Ovids, Diss. Heidelberg 1960 (MS)). Dieser lyrische Hexameter erscheint in dieser Episode nur einmal in den lyrischen Partien des Pandion (496) und in der Drohrede der Procne (614).

⁸ Soweit ich es verfolgen kann, ist dieser Zug grausamer Unmenschlichkeit eine Erfindung Ovids. Er ist weder bei den griechischen Mythographen noch bei Libanius und Achilles Tattius zu finden.

⁹ In dieser Episode ist es die einzige starke Interpunktion nach der Hephthemimere, womit ein neuer Gedanke einsetzt. Der Kontrast zwischen der *regia maestas* — *derripit ex humeris auro fulgentia lato (velamina)* — und der plötzlichen Trauer — *induiturque atras vestes* — wird stilistisch durch den langen Satz von vier Versen hervorgehoben.

¹⁰ Die kraftvollen Asyndeta (571—574) beschreiben die ἀγγλία der Philomela, mit neuem Satzbeginn nach der Dithärese (574). Die Katastrophe wird in der sentenziösen Begründung angedeutet.

Schilderung gewaltig und unheimlich. Die kultischen Kleider, das wilde Schreien unter Euhorufen — dem symbolischen Ausdruck des zuvor unterdrückten Schmerzes —, das Erbrechen der Gefängnistür, durch überwiegend daktylischen Rhythmus unterstrichen, sind Ausdruck der Schmerzraserei, die unter der Verhüllung des Bakchusfestes zum Ausbruch kommt. Procne befreit in kühnem Streich ihre Schwester, versteckt ihr Antlitz unter Efeuzweigen und führt sie als Bakchantin mit sich heim.

In der 11. Szene, die mit logischer Dramatik zum Monolog und zur furchtbaren Tat führt, nimmt Procne ihrer Schwester die Zeichen der bakchischen Weiben, mit denen sie sie gerüstet hatte, ab. Die Szene findet zweifelsohne im Palast des Tereus statt¹¹. Diese Enthüllungsszene dient einem doppelten Zweck: zunächst die Unschuld der Philomela zu betonen (607). Diese wagt nicht, die Augen zu Procne zu erheben. Mit der Hand gibt Philomela ihrer Schwester zu verstehen, alles sei ihr durch Gewalt zugefügt. Dann gilt die Enthüllung dem Zorn und den Rachedgedanken der Procne. Die Handlung richtet sich jetzt auf die Darstellung der Affekte, des inneren Kampfes in der Seele der Procne, die zu einer furchtbaren Tat drängt (613). Mit dem Gedanken an eine konkrete Entscheidung beginnt Procne ihre Rede:

*non est lacrimis hoc — inquit — agendum,
sed ferro, sed si quid habes, quod vincere ferrum
possit. in omne nefas ego me, germana, paravi* (611—613).

Man beobachte die Eindringlichkeit im rhetorischen Pathos der Redefigur — *ferum, ferro* —, in der emphatisch wiederholten Partikel — *sed, sed* —, in den zweisilbigen Wörtern und dahinfließenden Daktylen. Ihre Empörung gegen das abscheuliche Unrecht und ihre Begier nach Rache formuliert sie in dem Wunsch nach einer grauenvollen Tat der Vergeltung: sie will den Palast in Brand setzen, damit Tereus zugrunde geht, oder eine noch gewaltigere grausamere Rache. Diese *enunatio*, in der sich der Entschluß, alles zu versuchen, kundtut, scheint der des Tereus zu korrespondieren (V. 460 ff.). In der Beschreibung des Racheplans wagt Ovid den drastischsten Ausdruck, den wir in den Metamorphosen überhaupt finden:

*aut linguam aut oculos et quae tibi membra pudorem
abstulerunt, ferro rapiam aut per vulnera mille
sonitem animam expellam.* (616—18)

Die metrische Systole — *abstulerunt* —, die häufigen Elisionen — selten in Ovids Metamorphosen — weisen auf das Unersättliche der Rache hin. Noch kreisen die Gedanken der Procne ziellos um Mittel und Wege für ihre Rache. Da bringt das unerwartete Erscheinen des Sohnes Itys den dramatischen Wendepunkt. Wie in der Szene im Palaste des Pandion (V. 447 ff.) ist es das unerwartete Auftreten einer Person, das die Leidenschaft in Gang setzt und so zum verhängnisvollen Entschluß führt. In dem Auftreten des Sohnes nimmt das Bild des Tereus lebendige

¹¹ V. 603 *nacta locum*: HAUPT-EHWARD mißverstehen diese Stelle, indem sie bemerken: »gelangt zum passenden Ort«. Daß sich beide Schwestern im Palast befinden, wird durch das unmittelbare Auftreten des Itys klargestellt, 619 ff.

Gegenwart an und weist der bis zum letzten entschlossenen Progne den Weg der bisher gesuchten Tat. Der Rache bieten sich plötzlich neue Möglichkeiten. In künstlerischer, metrischer Parallelität¹² korrespondieren das Schwanken der Progne um die Konkretisierung der Rache und die Entdeckung ihrer Verwirklichung:

*quid sit ad huc dubito. peragit dum talia Progne . . .
admonita est oculisque tuens inmitibus, „ab! quam
es similis patri“!*

Was sie bösig ausspricht, kann eine doppelte Bedeutung haben. Der kurze Ausruf ist Ausdruck der Entrüstung und zugleich der blitzartigen Erkenntnis ihrer Möglichkeit zur Rache, kann aber von dem ahnungslosen Itys als Ausdruck mütterlicher Liebe verstanden werden. Sie ist von dem Radegedanken und dem Unheil der Philomela so besessen, daß ihr mütterliches Gemüt eine tiefe Erschütterung braucht, um zum Bewußtsein ihrer Mutterrolle zurückzufinden (*motu quidem est genetrix* 627). Ovid erreicht das durch ein konkretes Mittel alltäglicher Beziehungen zwischen Mutter und Kind. Itys tritt näher und umarmt seine Mutter, liebkost sie in natürlicher, kindlicher Zärtlichkeit. Überraschend verbraucht ihr Zorn, und ihre Augen füllen sich mit Tränen. Durch die arglosen Küsse ihres Sohnes hat Progne einen plötzlichen Schock erfahren. Die Bewegung kommt unmittelbar aus dem Herzen.

Der Anblick des Kindes hat zwar die Mutter gerührt — *motu quidem est genetrix* —, nicht ohne daß sie sich zugleich gegen das plötzlich auftauchende Mitleid sträubt: *invitique oculi lacrimis maduere coactis*. So werden die Augen zur Spiegelung der widerstrebenden Gefühle. Bald aber bemerkt sie, daß dabei ihr Zorn verbraucht, und das bringt sie wieder zu sich selbst. Progne wendet sich zur Konkretisierung ihres Zornes wieder ihrer Schwester zu. Die Motivation ihres Affektes kommt jedoch nicht aus dem reinen Anblick der Schwester Philomela, sondern aus ihr selbst, aber nicht aus der Reflexion, sondern aus dem Bewußtsein ihres Affektes. Ausschlaggebend ist hier das am Anfang des Verses betonte Wort *sensit*, das den intimen Bereich des Emotionellen, der aufgeregten Gefühle bezeichnet: *sed simul ex nimia matrem pietate labare / sensit*. Die *pietas*, die bisher fraglos von seiten der Philomela, der Progne und des Pandion war, beginnt hier zweideutig, fragwürdig zu werden. Der *Pietas*begriff bekommt das negative Vorzeichen *nimia* (V. 629). Es handelt sich aber um eine *pietas*, die sich nicht auf die Schwester, sondern auf den eigenen Solin richtet. Von daher entspringt der Konflikt der beiden Affekte und Kategorien — Mutter und Schwester —, deren tiefster Beweggrund in der *pietas* wurzelt. Bezeichnend ist es andererseits, daß der Gedanke an eine positive *pietas* bei Progne ganz und gar zurücktritt hinter den Gedanken der Rache für ihre Schwester. Zur tragischen Wirklichkeit aus dem Bewußtsein ihres Affektes zurückgerufen, kann Progne nicht mehr die unglücklichen Verhältnisse in die rechte Bahn zurückführen.

¹² Das Prinzip der metrischen Parallelität beruht in Ovids Hexameter oft auf der gleichen Reihenfolge der Daktylen auf oder Spondeen, also nicht ausschließlich, wie es zum Beispiel bei Vergil der Fall ist, auf gleich auftretenden Zäsuren.

Schuld, Tragik, Rachsucht, Unschuld stoßen in ihrer Seele aufeinander, und zwar kraft zweier konkreter Bereiche. Man spürt in der antithetischen Bewegung die Wucht des schweren inneren Kampfes (631 ff.). In zwei antithetischen Fragen sucht ihr leidvolles Gespaltensein seinen Ausdruck:

*cur admovet — inquit —
alter blanditias, rapta silet altera lingua?
quam vocat hic matrem, cur non vocat illa sororem?*

Das Kind erweckt in Progne alle finsternen Dämonen der Zerstörung. Die Fragen, hinter denen die unausgesprochene Antwort Tereus steht, machen deutlich, daß Progne keinen Unterschied mehr zwischen dem Unschuldigen und dem verbrecherischen Vater macht. Das Perorieren der gehäuften Fragen kreist um das grausame Vorhaben. Die das Mütterliche anrührenden Zärtlichkeiten des Sohnes haben nur als spannende Retardierung gewirkt. Der Entschluß zur Rache ist ungebrochen. Nun geht sie aus dem Konkreten — *alter, altera; vocat hic, non vocat illa* — zu der Rechtfertigung ihres Handelns über. Energisch appelliert sie an die ihr angeborene Würde, die in Konflikt zu ihrem jetzigen Zustand steht:

*cui sis nupta, vide, Pandione nata, marito!
degeneras! scelus est pietas in coniuge Tereo!*

Wenn der *pater familias* die *pietas* schlechthin zerstörte (vgl. 537 *omnia turbasti*), so verdient sein Haus den Untergang. Der Entschluß und seine Rechtfertigung kommen aus dem Faktischen: *cui sis nupta, vide*. Die Rache braucht ein Opfer, und die Mutter trifft durch den Sohn den Vater. Paradoxerweise wäre hier die *pietas* ein Verbrechen. Man leistet der *pietas* einen Dienst, da auch Tereus das Verbrechen, das Unmenschliche unter dem Deckmantel seiner *pietas* begangen hat. Die kurze Rede, in der eigentlich keine psychologische Analyse des Seelenkampfes zustande kommt — wohl aber in der vorhergehenden Betrachtung (619—630) —, sondern ein Abwägen zweier konkreter Bereiche, führt unmittelbar zur Handlung. Mit Tigerwut stürzt sie sich auf ihr Opfer.

Die 12. Szene (636—46) schildert den Tod des Itys, wobei das Grausame in fast barocker Weise auf die Spitze getrieben wird¹³. Die Schilderung dieser maßlosen, ins Unmenschliche sich steigenden Grausamkeit ist wieder die direkte Entscheidung und zugleich die direkte Folge der Grausamkeit des Tereus. — Auf dem Thron seiner Ahnen sitzend verzehrt der Barbarenkönig, wie es am Anfang der 13. Szene in grausigem Kontrast heißt, sein eigen Fleisch und Blut¹⁴. Als der noch

¹³ Siehe R. CРАНАХ, *La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque*, *Atti del Convegno internazionale Ovidiano*, Istituto di Studi Romani Editore, Roma 1959, I, 91—110. Über die euripideische Quelle dieser Monologe siehe R. HEINZE, *Ovids elegische Erzählung*. Verhandlungen der sächs. Ges. der Wiss., Phil.-hist. Klasse, Leipzig 1919, S. 111—125.

¹⁴ Der dreifache Ausdruck *sua viscera congerit* 651, *initus habes quem possis* 655, *immersaque viscera gestit* 664, ist nicht unbedingt von der Rhetorik übernommen, wie HAUPT-ERHWARD behaupten. Mir scheint es aus der gewöhnlichen, volkskräftigen Umgangssprache zu kommen.

immer ahnungslose Tereus nach dem Kinde ruft, springt plötzlich wie eine Furie mit aufgeloßtem Haar Philomela hervor und schleudert das blutige Haupt des Itys dem Vater ins Gesicht. Die beiden Frauen können ihre grausige Freude nicht verhehlen. Tereus zieht das Schwert gegen sie, und darauf vollzieht sich die Verwandlung der drei Personen in Vögel.

Im Rahmen der unterhaltamen Geschichte bietet sich Ovid die Möglichkeit, seelische Konflikte darzustellen. Geht es in all diesen Darstellungen um ein Spiel des Verstandes und um eine Isolierung des Konkreten, wie man es behauptet hat?¹⁵ Handelt es sich um Plädoyers für die Entscheidung in eine Richtung? Mit Recht hatte schon J. STROUX darauf hingewiesen, daß solche Gruppen tragischer Kompositionen ihre eigene Farbe haben, fern jeden Klischees¹⁶.

Überblickt man alle Monologe, die in Ovids Metamorphosen einen Seelenkampf darstellen, stellt man fest, daß alle Affektausprägung, wie im Falle der Procne, dem Herzen in tragischer Auseinandersetzung mit der Situation entströmt. Der wahre Grund ihres Affektkonflikts liegt in ihrem Abscheu gegen das Brutale und in dem Wunsch nach Rache für die verletzte Scham (V. 616) und die verletzte *pietas*. Schmerz (583 u. 595) und Zorn (623) überwältigen sie im Gedanken an ihre unglückliche Schwester; all ihr Denken und Planen richtet sich auf die Rache (586). Die aus der zügellosen Begierde entspringende Unmenschlichkeit des Tereus, der keine Grenzen in der ethischen Welt kennt, führt hier zu einer sich zuspitzenden Katastrophe. *Pietas*, auf die alles gestellt war, wird hier im Augenblick der Katastrophe ambivalent (629. 635). Die Rache für die Schwester ist zwar ein Akt der *pietas*, aber diese selbst wird von Procne nicht ins Feld geführt, sie wird allein vom Gedanken an die Rache beherrscht, die ein Opfer sucht, auch wenn sie die Zerstörung des ganzen Hauses damit heraufbeschwört.

Der Verstand liefert zwar Gründe und Gegengründe zum Handeln, aber die Entscheidung aus Affekterregungen hat nichts mehr mit Abstraktion zu tun. Der Entschluß entspringt der konkreten Betrachtung des unmenschlichen Handelns des Tereus, der alle menschlichen Werte zerstört hat. Die tragische Entscheidung führt unmittelbar zur Tat (621/22). Man darf von einem primären Impuls reden, der im Ringen Procnes zwischen den Gefühlen ihrer sittlichen Verpflichtung als Mutter und als Schwester die Oberhand behält. Beim Anblick ihrer unglücklichen Schwester kann sie sich nur für diese und für die Rache an Tereus entscheiden (629—631). Den Anstoß zur Katastrophe gibt das Erscheinen des kleinen Itys. Und hier liegt das tragische Bewußtsein der Mutter: sie, die ganz vom Gedanken an ihre adlige Verpflichtung, vom Gedanken an die *pietas* beherrschte Frau, sieht sich in den Zwang versetzt, die eine *pietas* durch eine neue Verletzung der *pietas* zu rächen. Procne muß hier gegen ihre Muttergefühle entscheiden, da sie in ihrem Sohn das Bild des verbrecherischen Tereus erblickt. Hier kann man nicht von Schuld oder

sprache hergeleitet. Siehe *Met.* 5,18; 8,478; 10,465; vorher *rom.* am. 59. Daß es sich damit zeige, daß Ovid *amatit vitia sua* — *Sen.* *contr.* 2,2,12 — ist weiterhin eine billige Behauptung.

¹⁵ HANS DILLER, Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen, *Hum. Gymnasium* 45, 1934, S. 25—37.

¹⁶ A.O., 170—177.

von einem abstrakten Konflikt der Affekte sprechen, die bloß auf psychologischen Wege gelöst würden. Die innere moralische Welt ist das Entscheidende. Alle moralische Verantwortung liegt ursprünglich bei Tereus. Der kurze Monolog der Procne (630—635) ist kein Plädoyer in einer Richtung. Gründe und Gegengründe werden nicht in der Entscheidungsszene analysiert, wie im Falle der Althaea (Metamorphoseu 8, 481—511), sondern in affektischen Fragen dargestellt. Es ist nicht am Platze, von einem „Musterstück rhetorischer Syllogistik“ zu reden¹⁷. Die Syllogistik hätte dagegen zu einem toten Punkt geführt. Die Objektivierung eines neuen Tereus in dem Sohn hat nichts in einem rhetorischen Schema zu suchen. Ovid übernimmt nicht, wie BÜCHNER gesehen hat¹⁸, „die Konzeptionen von Quellen, um sie um zwei oder drei Zusätze zu vermehren, sondern verwandelt sie ganz mit dem Interesse für die innere moralische Welt des Menschen“¹⁹.

Die ganze Dichtung Ovids ist von den Mächten und Kräften des Lebens erfüllt. Die beste Rhetorik wird in solchen Monologen zum Hauptmittel der Darstellung, dadurch gerechtfertigt, daß sie ein wesenhaftes Element antiken Denkens ist, das zu leicht in der Ovidforschung verkannt wird. Trotz aller Anerkennung der psychologischen Aspekte, die S. D'ELIA im Sinne der Ästhetik von B. CROCE in Ovid gesehen hat²⁰, ist die Schuld nicht psychologisch, sondern ethisch in der moralischen Welt aufzufassen. Das ist in der lateinischen Literaturgeschichte Ovids größtes Verdienst.

¹⁷ So im Kommentar von HAUPT-EHWALD, zum Vers 634.

¹⁸ *Humanitas Romana*, Heidelberg 1957, S. 220.

¹⁹ Dieses Interesse für das Moralische ist schon ein wesenhaftes Element des jüngeren Ovid, nach dem Urteil des älteren Seneca, *contr.* 2,2,12: *declamabat autem Naso raro controversias et non nisi ethicas.*

²⁰ Ovidio, Napoli 1959, insb. S. 227—316. Das Werk von I. CAZZANIGA, *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio*, Milano-Varese 1951, war mit nicht zugänglich.

FORSCHUNGEN
ZUR RÖMISCHEN
LITERATUR

FESTSCHRIFT
ZUM 60. GEBURTSTAG VON
KARL BÜCHNER

HERAUSGEGEBEN VON
WALTER WIMMEL



FRANZ STEINER VERLAG GMBH WIESBADEN
1970