

- (3) πολύβωλος, with large clods, fruitful (LSJ).  
 (4) πολυγένειος, large-bearded (LSJ).  
 (5) πολυπόταμος, with many or large rivers (LSJ).  
 (6) πολυσώματος, of large stout body in Diod. Sic. I. 26 (LS 8). With many bodies (LSJ) is more likely, as we have seen.  
 (7) πολυώνυμος, of great name as a second meaning (LSJ).

In some of these examples the same word is found in other contexts with the other meaning.

The following instances, it is suggested, should now be added:

- (1) πολύγλωσσος, great-tongued.  
 (2) πολυέδνος, with a large dowry.  
 (3) πολύκρανος, huge-headed (possibly).  
 (4) πολυόφθαλμος, large-eyed in some contexts.  
 (5) πόλυπος and πολύχειρ, with strong feet and hands.  
 (6) πολυσκελής, stout-limbed.  
 (7) πολυστεφής, with a large crown.

The contexts have been discussed above.

University College  
 Department of Classics and Ancient History  
 Swansea SA2 8PP / Wales

where it is regarded as a noun ('prosperity') in a series with Eiréne and Aión. In LSJ Addenda it is listed as an adjective. — It may be noted that the LSJ Supplement (1968) introduces the sense of 'variety' or 'diversity' into some of the meanings with these compounds; e.g. πολύμορφος: 'I after manifold add varied'. Cf. Stanford's point in note 9 above.

HUBERT STADLER

BEOBACHTUNGEN ZU OVIDS ERZÄHLUNG  
 VON CEYX UND ALCYONE

Met. 11, 410—748

Ovids Erzählung von Ceyx und Alcyone nimmt innerhalb der Metamorphosen eine gewisse Sonderstellung ein. Rein äußerlich verdankt sie dies ihrer beträchtlichen Länge sowie der Plazierung am Übergang zum trojanischen Sagenkreis<sup>1</sup>, wesentlich aber der überaus gelungenen literarischen Gestaltung, die es verdient, an einigen Stellen im Detail untersucht zu werden.

I

Den Inhalt des Epyllions kann man in wenigen Worten zusammenfassen. Ceyx, der König von Trachis, schlägt die Warnungen seiner Gattin vor den Gefahren des Meeres in den Wind und begibt sich auf den Weg nach Klaros, um das Orakel zu befragen. Unterwegs gerät sein Schiff in einen Sturm, bei dem der König und die gesamte Mannschaft umkommen. Alcyone, bis dahin noch voller Hoffnung, daß ihr Gatte durch die Hilfe der Götter, zu denen sie inständig betet, gesund zurückkehren wird, erfährt im Traum durch Morpheus, der von seinem Vater Somnus ausgeschickt worden ist, von dem Unglück, das sich auf See zugetragen hat. Sie reagiert darauf mit Trauer und Verzweiflung. Als sie am nächsten Morgen voll Melancholie den Ort aufsucht, wo sie zum letzten Male mit ihrem Gatten beisammen gewesen ist, treibt ein Leichnam auf die Küste zu. Sie erkennt, daß es sich um Ceyx handelt, und möchte sich von der Hafennole ins Wasser stürzen. Im selben Augenblick jedoch wird sie in einen Eisvogel verwandelt; durch das Erbarmen der Götter erfährt Ceyx, ins Leben zurückgerufen, dasselbe Schicksal. Die Erzählung mündet ein in die Schilderung der halbyonischen Tage, an denen das Meer ruhig daliegt und der Eisvogel am Wasser sein Nest bebrütet.

Die Stoffdisposition weist eine deutliche Verteilung auf. Im ersten Handlungsblock wird Ceyx' Abreise behandelt (410—473), im zweiten der Seesturm und Ceyx' Tod (474—572), im dritten Alcyones Traum (573—709) und im vierten schließlich die Verwandlung der Ehegatten (710—748)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. B. Otis, Ovid as an Epic Poet, Cambridge 1970, 231. Beides läßt erkennen, welche Bedeutung der Dichter der Erzählung beigemessen hat.

<sup>2</sup> Vgl. Otis a. O. 234. Man könnte auch daran denken, Abreise und Sturm sowie Traum und Verwandlung jeweils zusammen als ein Formelement aufzufassen (so H. Peters, Symbola ad

Des weiteren kann man innerhalb dieser Grobgliederung kleinere Einheiten abgrenzen, die den Charakter von Szenen besitzen. Dies trifft für die Sturmbeschreibung nicht in dem Maße zu, da sie trotz wechselnder Aspekte (Mannschaft – Winde – Wellen) ein in sich geschlossenes Ganzes bildet<sup>3</sup>. Eine ähnliche Auffassung ließe sich auch für den vierten Teil rechtfertigen, doch erscheint es, wie später noch zu zeigen sein wird, geraten, nach V. 735 einen Einschnitt zu setzen, der die beiden Verwandlungsszenen voneinander trennt.

Im ersten Abschnitt gibt der Wechsel des Schauplatzes einen Hinweis auf die Szenengliederung. Denn die Aussprache zwischen Ceyx und Aleyone (410–453) wird wohl im königlichen Palast stattfinden, wogegen die Abschiedsszene (454–473) notwendigerweise am Meer spielt<sup>4</sup>.

Das weitaus bunteste Bild bietet jene Passage, die wir der Einfachheit halber mit ‚Aleyones Traum‘ überschrieben haben, obwohl wir die Königin zunächst keineswegs schlafend vorfinden, sondern eifrig damit beschäftigt, Vorbereitungen für Ceyx' Rückkehr zu treffen, und den Göttern Opfer darzubringen (573–582). Im nächsten Moment schon werden wir Zeuge, wie Juno ihrer Botin Iris eine Botschaft aufträgt (583–591). Ehe sie sich ihrer Pflicht entledigt (616–632), wird in einer umfangreichen Ekphrasie die Wohnung des Schlafgottes beschrieben (592–615). Somnus wählt aus der Schaar seiner Söhne Morpheus aus (633–649), der in Ceyx' Gestalt Aleyone von der Schiffskatastrophe in Kenntnis setzen soll (650–673). Junos Auftrag ist damit erfüllt, und die Handlung kehrt aus der göttlichen Sphäre in den irdischen Bereich zurück. Am Schluß des dritten Teils schildert Ovid Aleyones Reaktion auf den Traum (674–709).

Die durch die ekphrastische Beschreibung der Wohnung des Somnus unterbrochene Götterhandlung ist also in das Geschehen um Aleyone eingebettet. Im Grunde besteht der Handlungsfortschritt nur darin, daß ihr Gemütszustand von Hoffnung in Verzweiflung umschlägt, ein Umschwung, der durch die Einlagerung an Wirkung gewinnt, da der Leser so nachvollziehen kann, wie lange der Königin der wahre Sachverhalt verborgen bleibt.

In erzähltechnischer Hinsicht hält die Ruhe der Götterszenen der Dramatik der Ceyx/Aleyone-Handlung die Waage<sup>5</sup>, wie sich Ovid auch sonst bei der Gestaltung der Erzählung vom Prinzip der Balance und der Symmetrie leiten läßt. So wurde bereits von Peters<sup>6</sup> und Otis<sup>7</sup> erkannt, daß die Schilderung von

Ovidi artem epicam cognoscendam, Diss. Göttingen 1908, 24), da die in Teil I und II bzw. III und IV dargestellten Ereignisse zeitlich eindeutig aufeinanderfolgen, während das Einsetzen der Handlung in V. 573 im Verhältnis zum vorausgehenden Geschehen nicht genau fixierbar ist. Doch damit ist für die Interpretation nichts Wesentliches gewonnen.

<sup>3</sup> Zur formalen Analyse der Sturmbeschreibung siehe Otis a. O. 238–246.

<sup>4</sup> Daß nicht auch die Aussprache am Meer stattgefunden hat, ergibt sich aus 454–457; Aleyone überkommt ein Schauder, als sie das Schiff wieder sieht.

<sup>5</sup> Weitere Funktionen der Götterhandlung bei Otis a. O. 256ff.

<sup>6</sup> Peters a. O. 28.

<sup>7</sup> Otis a. O. 252.

Ceyx' Rückkehr der Abschiedsszene am Meer entspricht. Ovids Konsequenz in Fragen der Komposition vorausgesetzt, kann man davon ausgehen, daß Ähnliches auch für das Verhältnis zwischen Eröffnungsszene und Schlußstück gilt.

In den Versen 427 und 438 spricht Aleyone von der Angst, die ihr Meer und Winde einflößen. Das Rückgrat des Textes bilden dementsprechend zwei semantische Achsen, die aus Begriffen bestehen, die den Wortfeldern ‚Naturgewalten‘ und ‚Wildheit‘, ‚Schrecken‘<sup>8</sup> angehören (Motiv A).

Das Wortfeld ‚Naturgewalten‘ bestimmt auch die Verse 745 bis 748: *aequore* (746), *unda maris*<sup>9</sup> (747), *ventos* (747) und *aequor* (748), mit dem Unterschied allerdings, daß ihm jetzt eine semantische Achse zur Seite gestellt ist, die aus Wörtern besteht, die ‚Ruhe‘, ‚Sanfttheit‘ und ‚Bändigung‘ bedeuten<sup>11</sup>, da es sich um die Beschreibung der halkyonischen Tage handelt (Motiv A\*).

Noch deutlicher ist die Verwandtschaft zwischen den Versgruppen 439 bis 443 und 736 bis 744, da beide Male das Motiv B, Einheit der Liebenden, verarbeitet wird. Die Begriffe und Junktoren *care coniunx* (440), *dilectos artus* (737), *dedūt oscula* (738) und *amor* (734) gehören semantisch dem Bereich ‚Liebe‘ an, das Stichwort ‚Einheit‘ wird vertreten durch *me quoque ... simul* (441), *pariter* (442) und 443), *ambo* (741) *fatis obnoxius isdem* (742), *coniugiale ... foedus* (743f.) und *neq solutum est* (743).

Die Verse 444 bis 453, die das Raisonnement des Ceyx wiedergeben, und 728 bis 735, wo von Aleyones Metamorphose berichtet wird, lassen sich nicht in der eben praktizierten Weise einordnen, weshalb wir sie als in unserem Sinne ‚motivisch frei‘ (C) bezeichnen wollen.

Eine schematische Zusammenfassung dieser Beobachtungen ergibt folgendes Bild:

## ERÖFFNUNGSSZENE

427–438	Motiv A	731–735	„Motiv“ C
439–443	Motiv B	736–744	Motiv B
444–453	„Motiv“ C	745–748	Motiv A*

## SCHLUSS DER ERZÄHLUNG

Wenn wir trotz der weit ausholenden Ekphrasen in den Mittelteilen die Einheit der Erzählung nicht als gestört empfinden, so liegt das zu einem Gutteil an der motivischen Verflechtung der Randabschnitte.

<sup>8</sup> *aequora*, *pons* (427), *ventos*, *aequore* (432), *aequora*, *vens* (434) und *hos* (= *ventos*) (437f.).

<sup>9</sup> *terreat*, *tristes imago* (428), *nil illis vetitum est*, *incommendata* (434), *vezant* (435), *concurribus* (436) und *timentos* (438).

<sup>10</sup> W. S. Anderson, P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, Leipzig 1977 hat die Lesart *via tata maris* statt *iacet unda maris* in den Text aufgenommen; die Betonung des Gesichtspunktes ‚ungefährlich‘ wäre aber nur zu rechtfertigen, wenn allgemein auf die Reismöglichkeiten im Winter hingewiesen werden sollte. Im Zusammenhang mit dem Aktion für die halkyonischen Tage ist jedoch das Ruhens des Meeres von größerer Bedeutung.

<sup>11</sup> *placidos* (745), *iacet*, *custodit* und *arces* (747).

## II

Doch nicht nur in kompositorischer, sondern auch in erzähltechnischer Hinsicht offenbart das Ceyx-Epyllion Ovids poetische Meisterschaft. Denn gerade die auf Symmetrie und Parallelität angelegte Gestaltungsweise verlangt ein hohes Maß an erzählerischer Ökonomie. Als Beispiel dafür mag die Rede gelten, die Iris vor Somnus hält.

Einer feierlichen Anrede folgt die Bitte, die die Botin vorzubringen hat (626—628):

*somnia, quae veras aequant imitamine formas,  
Herculea Trachine iube sub imagine regis  
Alcyonen adeant simulacraque naufraga fingant.*

Sie schließt sich dabei hinsichtlich der Wortwahl sowie gewisser syntaktischer Strukturen an die Formulierung Junos (586—588) an:

586: ... *iube Ceycis imagine*  
587: ... *iube sub imagine regis*  
626: ... *iube sub imagine regis*  
627: ... *iube sub imagine regis*  
628: ... *iube sub imagine regis*  
*somnia, quae veras aequant*  
*imitamine<sup>12</sup> formas.*

Dennoch sind die Gesichtspunkte anders akzentuiert und deshalb auch anders angeordnet. Für Juno liefert der Tod des Ceyx den Anlaß für ihre Botschaft an Somnus; sie geht daher davon aus und spricht erst dann von den *somnia*. Diese gedankliche Abfolge leuchtet vom Gang der Erzählung her ein, da sie vom Geschehen um Ceyx und Alcyone wegführt und sich der Somnus-Episode nähert.

Iris' Rede kommt dagegen die umgekehrte Funktion zu, was eine Umverteilung der Gewichte bedingt. Das Stichwort *somnia* am Übergang von der Prädikation zur Bitte zieht die Aufmerksamkeit des Zuhörers dadurch auf sich, daß es vom übrigen Satz durch einen Relativsatz getrennt ist, der wie eine erneute Captatio benevolentiae wirkt, diesmal nicht an Somnus, sondern an die Adresse der Träume gerichtet. Dieser Eindruck entsteht deshalb, weil die syntaktische Funktion von *somnia* zunächst unklar bleibt, so daß das Wort auch als Vokativ verstanden werden könnte. Die Beziehungen werden erst durch den Imperativ *iube* einigermaßen aufgeheilt, der endlich auf die Ortsangabe *Herculea Trachine* folgt. Ehe noch die bei *iubere* als zweites Objekt notwendige Verbalhandlung genannt ist, wird sie durch *sub imagine regis* bereits präzisiert. Die Hauptsache wird so an den Schluß gerückt: *Alcyonen adeant simulacraque naufraga fingant*. Darauf bewegt sich Iris' Rede gleichsam spiralförmig zu.

<sup>12</sup> Die Lesart *imitantia* des cod. Spirensis würde sich wegen der Parallelität zu *narrantia* anbieten, stellt aber eindeutig die lectio facilior dar (zum Vorkommen des Wortes *imitamen* siehe F. Bömer, P. Ovidius Naso Metamorphosen. Kommentar, Heidelberg 1969—1982, Bd. II, 152).

Der Tatsache, daß Ceyx als Schiffbrüchiger den Tod gefunden hat<sup>13</sup>, kommt in dieser Fassung des Gedankens zentrale Bedeutung zu, während es vorher genügte, den Sachverhalt durch *essinctus* (587) mehr oder minder nebenbei auszudrücken, da der Seesturm dem Leser noch unmittelbar präsent gewesen ist. Jetzt aber soll die Aufmerksamkeit des Publikums wieder auf das Schicksal des Trachinerkönigs gelenkt werden.

Entsprechendes läßt sich beobachten, als Ovid das langsame Entschwinden des Schiffes beschreibt (461—468). Immer undeutlicher ist Ceyx zu erkennen. Damit korrespondiert die von Mal zu Mal unschärfere Art, in der der Dichter von ihm spricht. Als das Schiff eben abgelegt hat, nennt er ihn beim Namen (461), V. 465 steht dafür *maritus*, zwei Verse weiter nur noch *vultus*. Mag in diesem Zusammenhang das Bestreben nach Abwechslung eine Rolle gespielt haben, so legt die Reihenfolge *Ceyx — maritus — vultus* dennoch eine expressive Deutung nahe.

So tritt denn Ceyx auch bei der sich anschließenden Sturmbeschreibung erst wieder V. 544 auf den Plan, während vorher nur von der Besatzung, dem Steuermann und den tobenden Naturgewalten die Rede gewesen ist. Stets sind die Motive jedoch höchst differenziert und ökonomisch angeordnet.

In der ersten Phase der Sturmdarstellung<sup>14</sup> (478—496) konstatieren wir zweimal die Motivsequenz Sturm — Reaktion der Besatzung, in der zweiten (497—536) tritt an die Stelle der Mannschaft das Schiff selbst, das mit den Fluten zu kämpfen hat. Die alternierende Abfolge der Motive (Unwetter — Schiff) ist diesmal nicht so handgreiflich, da in den Versen 524 bis 536 das Schiff nicht im selben Maße im Vordergrund steht wie in der korrespondierenden Passage (502—515). Syntaktisch ist das daran sichtbar, daß es V. 502 immerhin Subjekt zu einem passiven Prädikat ist (*agitur puppis*), während es V. 531 nur Objektfunktion besitzt (*oppugnare carinam*). Der dritte Teil der Sturmschilderung (537—569) zeichnet sich dadurch aus, daß die Aufteilung in zwei motivisch sich entsprechende Gruppen zugunsten einer dreigliedrigen Anordnung aufgegeben ist; in den flankierenden Partien wendet sich Ovid den Schiffsinsassen, im Mittelstück der sich aufbäumenden Flut zu. Schon rein arithmetisch ergibt sich daraus, daß jetzt den Menschen auf dem Schiff das Hauptinteresse gilt, wobei Ceyx immer mehr in den Mittelpunkt rückt; in der Schlußpassage (557—569) wird sein Schicksal auf wesentlich breiterem Raum erzählt als das der Mannschaft, während das Verhältnis in den Versen 537 bis 550 noch umgekehrt gewesen ist.

Der Unterschied zu Vergils Sturmzene im ersten Aeneisbuche (82ff.) ist offensichtlich. Sie ist bewußt an den Anfang gestellt und besitzt für das gesamte

<sup>13</sup> Da Alcyone im folgenden nicht von dem durch den Seesturm verursachten Unglück träumt, sondern von ihrem Gatten, der ihr als *naufragus* erscheint, muß man wohl *simulacra naufraga* mit *simulacra naufragi* paraphrasieren (anders Bömer, Komm. z. Met. II, 628).

<sup>14</sup> Vgl. die Übersicht bei Otis z. O. 243.

Epos hervorragende Bedeutung<sup>15</sup>. Im Mittelpunkt steht die Figur des *pater Aeneas*, dessen Rede das Kernstück der gesamten Sturmschilderung bildet; auf seine Person konzentriert sich die Erzählung zunächst und geht dann wieder in die Breite. Bezeichnenderweise kehrt Ovid bezüglich der übrigen am Geschehen beteiligten Personen das Verfahren Vergils genau um, der sich zuerst seinem Helden und dann erst den Gefährten zuwendet.

Indes kann Ceyx innerhalb des Geschehens nicht denselben Rang beanspruchen wie Aeneas im Epos Vergils. Wenngleich Ovid die ruhrende Geschichte zweier Menschen erzählt, die einander an Liebe und Treue völlig ebenbürtig sind, fällt dennoch bereits bei der Darstellung der Aussprache zwischen Ceyx und seiner Gattin am Beginn der Ereignisse die dominierende Rolle ins Auge, die der Dichter Alcyone zugedacht hat. Zwar kündigt er VV. 415ff. in Form einer an Alcyone gerichteten Apostrophe an, der König setze allem voran seine Gemahlin von seiner Absicht in Kenntnis, wegen merkwürdiger Vorgänge in seiner Familie und seinem Herrschaftsgebiet<sup>16</sup> das Orakel in Klaros zu befragen, fährt aber dann sogleich mit der Schilderung ihrer Reaktion auf diese Eröffnung fort (416—418). In der Tat würde es schwerfällig wirken, wollte der Dichter seinem Helden in den Mund legen, was dem Leser aus dem unmittelbar vorausgehenden Erzählerbericht (410—414) ohnehin bekannt ist.

Ein Vergleich mit den Versen 444 bis 448 beweist, daß diese Stoffdisposition mit Bedacht gewählt ist, um Alcyone zur Zentralfigur werden zu lassen. Ihre Rede (421ff.), in der sie versucht hat, Ceyx von seinen Reiseplänen abzubringen, ist nicht ohne Resonanz geblieben. Das Verbum *respondere* (448) läßt vermuten, daß er ihre Alternativvorschläge nicht still für sich abgewogen, sondern mit ihr besprochen hat; dieser Teil des Gesprächs wird aber im Gegensatz zur Rede der Königin mit Ausnahme des Schlusses (451—453) nur indirekt wiedergegeben. Hinsichtlich des Umfangs konstatieren wir zwischen den beiden Darstellungen des Verwandlungsaktes dasselbe Ungleichgewicht (710—742). Selbstverständlich wird das Vorgehen durch erzählökonomische Rücksichten gerechtfertigt; bezeichnenderweise wird aber stets so gerafft, daß Alcyone als dominierende Figur erscheint.

Am deutlichsten tritt diese Tendenz zutage, als die Königin nachts aus dem Traum erwacht, in dem ihr Morpheus in Ceyx' Gestalt erschienen ist, und sie mit ihrer Klage anhebt (684ff.). Die kurzen verzweifelten Ausrufe, formal ein Monolog, gehören offenbar zu einem Dialog, von dem uns nur die Hälfte mitgeteilt ist. Man erkennt dies an der Bitte *solantia tollite verba*, die voraussetzt, daß jemand von der Dienerschaft oder die Amme versucht hat, die Königin

<sup>15</sup> Vgl. V. Pöschl, Die Dichtkunst Vergils, Berlin/New York 3/1977, 13ff.

<sup>16</sup> Verwandlung Chiones und Daedalaions sowie des Wolfes, der unter den Herden des bei Ceyx weilenden Peleus wütete. A. H. F. Griffin, The Ceyx Legend in Ovid, Metamorphoses, Book XI, Class. Quart. N. S. 31, 1981, 147 sieht zurecht diese beiden Metamorphosen mit dem Ceyx-Epyllion als eine Einheit an.

zu trösten. In gleicher Weise kann man die übrigen Ausrufe als Antworten auf Äußerungen ihrer Umgebung verstehen, die durch die Pausen zwischen den Sätzen, die Alcyone spricht, repräsentiert werden.

### III

Die sprachliche Gestaltung der Erzählung haben wir bislang weitgehend außer acht gelassen. Dabei erzielt Ovid gerade durch sprachlich-stilistische Kabinettstücke bisweilen Wirkungen, denen kein Leser seine Bewunderung versagen kann.

So gelingt es ihm, die wehmütige Stimmung bei der Ausfahrt des Schiffes (463—473) durch die sequenzartige Wiederholung eines syntaktischen und motivischen Schemas zum Ausdruck zu bringen. In einem Temporalsatz wird jeweils die Aussage des vorhergehenden Hauptsatzes in negierter Form aufgegriffen und dadurch zurückgenommen. Durch die Aneinanderreihung der Satzgefüge entsteht gewissermaßen ein Diminuendo, das die Exposition der Erzählung im Pianissimo verebben läßt.

Diese verhaltenen Töne heben sich deutlich ab von der Dramatik der Sturmbeschreibung. Hier bedient er sich einer höchst expressiven Erzählweise, die, unmittelbar vor dem Untergang des Schiffes, den Leser jedes Detail der Katastrophe miterleben läßt. Das Aufbäumen und Niederstürzen der verderbbringenden Woge wird sozusagen in Zeitlupe dargestellt (552f.). Der Dichter zerlegt diesen Vorgang, der in der Realität in einem einzigen Augenblick abläuft, in Phasen, gleichsam als ob ein Film angehalten und die Bilder langsam nacheinander vorgeführt würden. Nur in diesem ‚Sekundenstil‘ ist die Vorstellung möglich, daß sich eine Woge hoch über die anderen erhebt und in gekrümmter Stellung (also unmittelbar vor dem Niederstürzen) verharrt, um auf die übrigen Wellen herabzusehen.

Expressivität auf rein sprachlicher Ebene begegnet uns, nachdem Alcyone im Traum vom Tode ihres Gatten erfahren hat. Sie begibt sich am nächsten Morgen zu der Stelle an der Küste, von der das Schiff abgelegt hat. Der Anblick eines Leichnams, der auf das Land zutreibt, läßt sie außer sich geraten:

*quod (sc. corpus) quo magis illa tuetur,  
hoc minus et minus est mentis sua*<sup>17</sup> ... (722f.)

Offenbar möchte Ovid den Eindruck erwecken, als sei auch er in diesem Augenblick nicht mehr Herr seiner Sinne, und ordnet die sprachliche Richtigkeit dem gesteigerten Ausdruck des Gefühls unter. Man könnte zwar sagen: *minus et minus est mentis sua*, aber in Verbindung mit den Korrelativpronomina *quo — hoc*,

<sup>17</sup> Otis a. O. 252 Anm. 1 liest mit den deteriores *in me* statt *sua*. Bömer, Komm. z. St. führt gute Gründe für die Beibehaltung der Lesart *sua* an, die im übrigen auch von Anderson in den Text aufgenommen wurde.

die ihrerseits schon eine graduelle Zustandsänderung anzeigen, ist die Wiederholung des Adverbs *minus*, die denselben Zweck erfüllt, grammatikalisch überflüssig.

An anderer Stelle ist es gerade die sprachliche Richtigkeit bis in die letzte Konsequenz, die Ovids Publikum aufhorchen läßt. Auch nach ihrer Metamorphose scheint Alcyone ihre vorherige seelische Disposition beibehalten zu haben (734 ff.). Ein Unterschied besteht allerdings; der Klagruf, den sie ausstößt, ist nur *maesto* (sc. *sono*) *similis*. Warum diese Einschränkung, fragt man sich, wo er doch unmittelbar vorher als *plenus querellae* eingestuft wird. Die Antwort ist einfach: Das Adjektiv *maestus* kommt bei Tieren nur selten vor<sup>18</sup>.

Belege bei Val. Flacc. 6, 505; 6, 149 und 8, 445, Sen. Phaedr. 1108 und Boeth. cons. 3 carm. 2,25 stehen in der Nachfolge Ovids, der als erster den Sprachgebrauch auf Tiere ausgedehnt hat (Met. II, 44); dort allerdings ist von *maestae volucres* die Rede, die Orpheus wegen seines Schicksals betrauern, und gerade der thrakische Sänger vermochte ja in Tieren menschliches Empfinden wahrzunehmen. Um das Ungewöhnliche ihres Tuns zu unterstreichen, bediente sich Ovid eines Wortes, das bis dahin für Menschen reserviert gewesen ist.

Im vorliegenden Fall liegt das Besondere jedoch darin, daß Alcyone nicht mehr Mensch ist und deshalb nicht mehr als *maesta* bzw. ihr Klageruf als *maestas* bezeichnet werden kann. Obwohl sie noch dieselben Gefühle zeigt wie vor der Verwandlung, kam es Ovid darauf an zu betonen, daß dennoch die Perspektive gewechselt hat und auf die in einen Vogel Verwandelte übergegangen ist; andernfalls hätte die Feststellung *tunc quoque mansit amor, nec coniugiale solutum est / foedus in alitibus* (743 f.) ihre Außergewöhnlichkeit verloren<sup>19</sup>.

#### IV

Ovid beweist in diesem Epyllion nicht nur ein sicheres Gespür für den treffenden Ausdruck, sondern auch psychologisches Einfühlungsvermögen, wenn es gilt, dem Publikum Alcyones Seelenzustand vor Augen zu führen.

Ganz zu Beginn hat Ceyx seiner Gemahlin eröffnet, er werde ausziehen, um das Orakel zu befragen, worauf sie mit fassungslosem Schmerz reagiert (420—424):

*singultuque piis interrumpente querellus  
quae mea culpa tuam' dixit, carissime mentem*

<sup>18</sup> Siehe ThLL VIII 46, 34 f.

<sup>19</sup> An zwei weiteren Stellen, die im ThLL s. v. nicht berücksichtigt sind, hat Ovid *maestas* im Zusammenhang mit Menschen gebraucht, die in Tiere verwandelt wurden. Met. 3, 237—239 bestätigt den erwähnten semantischen Befund; Actaeons Stimme ist zwar nicht die eines Menschen, aber ein Hirsch wiederum wäre nicht in der Lage, solche Leute hervorzubringen. Dies trifft für Alcyone nicht zu, da sie durchaus die charakteristische Stimme eines Eisvogels besitzt. Met. 13, 571 ruft auf den ersten Blick Zweifel wach, ob wir wirklich berechtigt sind, das Bedeutungsfeld von *maestas* so streng zu umgrenzen: *tum quoque Sithonios ululavit* (sc. *Hecuba*) *maesta per agros*. Die vorangehende prädikative Ergänzung *veterumque diu memor* ... *malorum* gibt aber zu erkennen, daß Hecuba immer noch denkt und fühlt wie ein Mensch und deshalb auch *maesta* sein kann.

*vertit? ubi est, quae cura mei prior esse solebat?  
iam potes Alcyone securus abesse relicta?  
iam via longa placet? iam sum tibi carior absens?'*

Nach jeder dieser Fragen haben wir uns eine Pause zu denken, wie aus der ‚Regieanweisung‘ *singultu interrumpente querellas* hervorgeht. In dieser Zeit sinnt Alcyone darüber nach, wie sie Ceyx' Verhalten zu bewerten hat, und kommt zu für sie immer erschreckenderen Ergebnissen, die in der Vermutung gipfeln, er sei ihrer überdrüssig geworden. Das dreimalige anaphorische *tam* unterstreicht das Anwachsen ihrer Verzweiflung.

Doch dann ist die Verzweiflung der Verbitterung darüber gewichen, daß sie Ceyx nicht nur der Einsamkeit, sondern auch der Sorge um sein Leben überlassen will. Mit ironischem Unterton<sup>20</sup> wirft sie ein (425 f.):

*at, puto, per terras iter est, tantumque dolebo,  
non etiam metuum, curaeque timore carebunt.*

Natürlich weiß sie, daß Ceyx übers Meer fahren möchte. Jedoch die ironische Wirkung solcher mit *at puto* bzw. *credo* eingeleiteter Sätze beruht eben darauf, daß man vom Gegenteil der Aussage überzeugt ist. Ein lehrreiches Beispiel dafür bietet Verg. Aen. 7, 297 f., wo Juno sagt:

*at, credo, mea numina tandem  
fessa iacent, odias aut exsaturata quievi,*

obwohl ihr Sinnen und Trachten immer noch darauf gerichtet ist, den Trojanern größtmöglichen Schaden zuzufügen. In beiden Fällen fühlt sich die Sprecherin gekränkt, Juno in ihrer Eitelkeit als rächende Gottheit, Alcyone in ihrer Liebe, an die die ihres Gatten scheinbar nicht heranreicht.

Unsere Stelle würde viel von ihrer anklagenden Schärfe verlieren, wollte man mit Haupt-Ehwald, Murphy und Bömer<sup>21</sup> annehmen, Alcyone stelle den Landweg nur als Hypothese dar. Sie fassen den Satz in ihren Paraphrasen als Konjunktivparataxe mit konditionalem Sinn auf. Demnach würde der Indikativ dazu dienen, eine Annahme als Tatsache hinzustellen, „um aus ihr einen logischen Schluß zu ziehen“<sup>22</sup>. Bei dem für dieses Phänomen bei Hofmann-Szantyr<sup>23</sup> angeführten Beleg: *evassi, credo, metues* (Hor. Sat. 2, 7, 68) scheint der Fall ähnlich gelagert zu sein, so daß man analog dazu hier in den Metamorphosen paraphrasieren könnte: „Angenommen, die Reise geht über Land, so werde ich nur Schmerz empfinden ...“

Indes wird bei dieser Auffassung des Textes der Einschub *puto* nicht berücksichtigt, ja er kann gar nicht berücksichtigt werden, weil sich hinsichtlich des Bezugs der Parenthese die genannte Horazstelle in einem entscheidenden Punkt von dem vorliegenden Vers unterscheidet.

<sup>20</sup> Siehe Bömer z. St. und J. C. Yardley, *Ovid's other Propempykon*, Herm. 107, 1979, 186.  
<sup>21</sup> Vgl. M. Haupt, P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Band II, Unveränd. Neuaug. der 4. Aufl. von R. Ehwald, korr. u. bibliograph. erg. v. M. v. Albrecht, Zürich 1966, 210; C. M. H. Murphy, *Ovid, Metamorphoses Book XI*, Oxford 1972, 65; Bömer, op. cit. Bd. 5, Heidelberg 1980, 351.  
<sup>22</sup> Hofmann-Szantyr 660.  
<sup>23</sup> A. O.

Der Zusatz *puto* bzw. *credo* ist nämlich nur dann sinnvoll, wenn die Aussage nach Ansicht des Sprechers zutrifft und kann sich daher bei einer hypothetischen Periode oder einem semantisch gleichwertigen Syntagma nur auf die Apodosis beziehen<sup>24</sup>. Während nun bei Horaz das parenthetische *credo* eindeutig die Folgerung aus der Annahme als Ansicht des Sprechers ausweist<sup>25</sup>, ist eine derartige Zuordnung an der hier diskutierten Stelle nicht möglich.

Doch auch aus anderen Gründen erscheint die Deutung als konditionale Konjunktparataxe zumindest unwahrscheinlich:

1. Wird ein konditionales Verhältnis parataktisch ausgedrückt, ist das Asyndeton häufiger als die Konjunktparataxe<sup>26</sup>.

2. Bei den Augusteern findet sich zwar die Konjunktparataxe im konditionalen Sinn mit *et*, äußerst selten auch mit *atque*<sup>27</sup>, aber mit enklitischem *-que* wird diese Konstruktion weder bei Kühner-Stegmann noch bei Hofmann-Szantyr erwähnt.

3. Dagegen begegnet *-que* sehr häufig anstelle eines konsekutiven *ut*-Satzes<sup>28</sup>. Im vorliegenden Fall bietet sich diese Lösung geradezu an: „Doch, ich glaube, der Weg führt über Land, so daß ich nur Schmerz empfinden werde, nicht auch Furcht ...“

Nach der Schilderung des Seesturms sehen wir die Königin mit den Vorbereitungen für die Rückkehr ihres Gatten beschäftigt:

... iam, quas induat ille,  
festinat vestes, iam quas, ubi venerit ille,  
ipsa gerat ...

(574—576)

Ihre innere Unruhe spiegelt sich in der aufgeregten Syntax wieder. Der Satz ist in möglichst kurze Kola zerstückelt. Das anaphorische *iam* *quas* drückt für sich schon Alcyones Erregtheit aus, nahezu atemlos wirkt der Satzbau durch die Prolepse des Relativsatzes *quas induat ille* und die Einschaltung des Temporalatzes *ubi venerit ille* in den zweiten Relativsatz. Der Leser kann sich so gut vorstellen, daß es die Königin nicht mehr erwarten kann, Ceyx' Heimkehr zu feiern, und deshalb so geschäftig ist (*festinat*). In dieser Stimmung vermag sie an nichts anderes zu denken als an ihren Gatten, was wohl in der Hervorhebung des Pronomens *ille* durch die Wiederholung am Versende Ausdruck findet.

Zu dieser von Liebe und Zärtlichkeit gekennzeichneten Atmosphäre hätte eine ins Detail gehende Schilderung von Ceyx' Tod in störendem Gegensatz gestanden. Ovid bereitet daher sein Publikum ganz behutsam auf das Schreckliche vor.

<sup>24</sup> In der Protasis wäre eine Parenthese vom Typ *ut puto* angebracht.

<sup>25</sup> Siehe die Übersetzung bei Hofmann-Szantyr a. O.

<sup>26</sup> Siehe die Beispiele bei J. Svennung, Lateinische Nebensätze ohne Subordinationswort, *Glotta* 22, 1934, 165—168, sowie bei Kühner-Stegmann II 2, 164—166 und Hofmann-Szantyr 657.

<sup>27</sup> Vgl. Hofmann-Szantyr 481 und J. B. Hofmann, Lat. Umgangssprache, Heidelberg 1951, 110.

<sup>28</sup> Vgl. Kühner-Stegmann II 2, 13.

Trotz der Feststellung *plurima nanis in ore est* / *Alcyone conivnx* (562f.) taucht das Motiv in den Versen 566f. wieder auf:

*dum natal, absentem, quotiens sinit hincere fluctus,  
nominat Alcyonen ipsisque innummrat undis.*

Eine störende Wiederholung, die möglicherweise auf die Interpolation eines Schreibers zurückgeht<sup>29</sup>? Keineswegs! Während vorher nur erzählt worden ist, Ceyx rufe den Namen seiner Geliebten, erwähnt der Dichter hier zweimal, daß die Wogen ihn dabei behindern, gleichsam als sollte damit ein erneutes Anwachsen der Flut angedeutet werden, das dem Trachinerkönig schließlich zum Verhängnis wird. Doch Ceyx stirbt nicht auf spektakuläre Weise! So drastisch Ovid noch das Bersten des Schiffes beschrieben hat, so schonend verfährt er jetzt beim Tod des Königs (568f.):

... niger arcus aquarum  
frangitur et rupta mersum caput obruit unda.

Somit stehen am Ende wieder die leisen Töne, wie wir das schon bei der Exposition feststellen konnten. Wie dort die Wehmüt des Abschieds, so empfindet der Dichter hier die Trauer über den Tod des Ceyx mit und identifiziert sich mit seiner Heldin.

## V

Unsere Bemühungen, Ovids dichterischer Meisterschaft nachzuspüren, stützten sich bisher weitgehend auf werkimmanente Interpretationen; läßt doch die Überlieferung meist nicht mehr zu, als das Verhältnis zu seinen Vorbildern kombinatorisch zu erschließen<sup>30</sup>, so interessant und lehrreich der direkte Vergleich auch wäre. Indes bietet uns das Ceyx-Epyllion auch dazu bisweilen Gelegenheit.

Zur Motivgeschichte des epischen Unwetters' hat Wolf-Hartmut Friedrich in seinem gleichnamigen Aufsatz<sup>31</sup> Grundlegendes gesagt. Wir wollen uns deshalb nur der Beschreibung der Somnushöhle (592—615) zuwenden, die uns in eine gespenstisch anmutende Welt führt und so in Kontrast zum übrigen Geschehen steht.

Als Vorbild für diese Ekphrasis konnte längst Homers Beschreibung der Grotte der Kalypso (Od. 5, 59—73) namhaft gemacht werden<sup>32</sup>. Was die einzelnen Motive anbelangt, stimmen beide Topthesen miteinander überein<sup>33</sup>. Diese Gemeinsamkeit beruht darauf, daß sich Ovids Gedanken am selben Gerüst

<sup>29</sup> Diese Möglichkeit wurde erwogen von Schrader, *Emendationes* 1776, 231 und Mender, *Der Text der Metamorphosen Ovids*, Diss. Köln 1939, 50f.

<sup>30</sup> Zur unterschiedlichen Gestalt der Ceyx-Sage vgl. E. Faitham, *Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Myth*, *Phoenix* 33, 1979, 330—345 sowie Griffin a. O.

<sup>31</sup> Festschrift Bruno Snell, München 1956, 77—87.

<sup>32</sup> Vgl. Haupt-Ehwald und Bömer z. St.

<sup>33</sup> Lichtverhältnisse in der Wohnung; Tiere, Pflanzen und Wasserläufe in der Umgebung.

emporranken wie die Homers: dem Topos der Ideallandschaft. Indessen will beim Leser der Metamorphosen die Vorstellung einer lieblichen Gegend, wo man sich gern aufhält, nicht aufkommen. Dies braucht nicht zu verwundern, denn die Behausung des Somnus zeichnet sich dadurch aus, daß ein Teil dessen, was zum Inventar des locus amoenus gehört, eben nicht vorhanden ist: Menschen und Tiere, die für eine natürliche Geräuschkulisse sorgen<sup>34</sup>. Immerhin scheint das Murren eines Flüßchens zum Verweilen einzuladen. Doch wer wollte sich niederlassen am Ufer eines Baches, der vom Wasser des Unterweltflusses Lethe gespeist wird? Vor der Höhle wachsen Kräuter in Fülle, aber sie sind nachgerade typisch für den Hausherrn. Statt den Körper zu erfrischen, lassen sie alles, was mit ihrem Saft in Berührung kommt, in tiefen Schlaf sinken.

Ovid transponiert den Topos der Ideallandschaft in eine allegorische Phantasmagorie und führt ihn dabei in jeder Hinsicht ad absurdum. Er zeichnet insofern ein geschlossenes Bild<sup>35</sup>, als keine der tatsächlichen Gegebenheiten zu den Vorstellungen paßt, die man üblicherweise mit dem Begriff locus amoenus verbindet.

So bestätigt diese gewissermaßen im Parodieverfahren gestaltete Ekphrasis den bisherigen Eindruck von Ovids Erzählung als einem Meisterwerk innerer Geschlossenheit, das nirgends disparate Elemente zuläßt, nicht einmal in der Sphäre des Somnus, der gewiß nicht zu den seriösen Gottheiten zu rechnen ist.

Jahnstraße 12

8444 Straßkirchen/BRD

<sup>34</sup> Vgl. G. Schönbeck, Der locus amoenus von Homer bis Horaz, Diss. Heidelberg 1962, 36–38.

<sup>35</sup> A. M. Betten, Naturbilder in Ovids Metamorphosen, Diss. Erlangen 1968, 151 beklagt den Bruch, der für sie durch den Widerspruch zwischen Finsternis und Totenstille im Inneren der Höhle und der lieblichen Bachlandschaft entsteht.

Philologus	129	1985	2	213–246
------------	-----	------	---	---------

HEINZ KOTHE †

### CENTUM PAGI SUEBORUM

Eine vermeintliche „Formel“ bei Caesar und Tacitus

Die von Caesar und Tacitus nur beiläufig erwähnten *centum pagi* der Sueben zwischen Rhein und Oder bilden bekanntlich bis auf den heutigen Tag ein ungelöstes Problem. In diesem Sinne spricht beispielsweise E. Mensching<sup>1</sup> noch in jüngster Zeit von einem weiterhin bestehenden „Rätsel der 100 Sueben-Gaue“. In der von ihm gewählten Wiedergabe des Begriffs *centum pagi* liegt aber bereits der eigentliche Kern des Übels, der sich vor allem darin äußert, daß man seit nunmehr einem halben Jahrtausend keine Einigkeit erzielen konnte über den wahren Sinn beider Wörter. Sind sie tatsächlich so zu lesen, wie sie dort stehen, oder verbirgt sich darin etwa die mißverständene Version eines einheimischen Begriffs?

#### Bisherige Deutungsversuche

So haben sich denn in einem jahrhundertelangen Meinungsstreit allmählich zwei Gruppen von Erklärungsversuchen herausgebildet, von denen jede wiederum aus zwei recht unterschiedlichen Auffassungen besteht. Die Vertreter der einen Gruppe sehen in den *pagi* zumeist nur bestimmte Gebiete, so die überwiegende Mehrzahl der Philologen: sie weichen dann allerdings voneinander ab in der Übersetzung des an sich unmißverständlichen Wortes *centum*. Dieses wird zwar in jedem Fall als ein Zahlwort gesehen, aber bezeichnenderweise nicht von allen Interpreten als einfaches „hundert“ (so noch im Thesaurus linguae Latinae III, 824), sondern verschiedentlich als eine „unbestimmte große Zahl“<sup>2</sup>, als „a large number“, wie J. G. C. Anderson und andere meinen<sup>3</sup>.

Als ein wahres Puzzlespiel erweisen sich darüber hinaus alle bisherigen Versuche, die suebischen *pagi* im gegebenen Textzusammenhang sinngemäß zu erklären. Caesar nennt sie in seinen Kommentarien über den Gallischen Krieg von einer zum Mittelrhein vorgestoßenen Kriegerschar der Sueben (I 37, 3)

<sup>1</sup> E. Mensching, Die erste Begegnung Caesars und der Treverer, Hémecht 32, 1980, 61.

<sup>2</sup> So H. Schulz in seinem Lehrerkommentar zu Tacitus, Germania, Frankfurt a. M. 1961, 112.

Ähnlich urteilte K. A. Eckhardt in der 2. Auflage der von H. Planitz verfaßten Deutschen Rechtsgeschichte, Graz/Köln 1961, 44f.: „Man wird *centum* hier nicht als Zahlwort, sondern als Umschreibung für 'sehr viele' zu nehmen haben.“

<sup>3</sup> J. G. C. Anderson in seiner Germania-Ausgabe, Oxford 1938, S. LXI. — An eine „abgerundete grosse Zahl“ dachte schon L. Erhardt, Älteste germanische Staatenbildung, Leipzig 1879, 38. Vgl. auch R. Much in seinem Germania-Kommentar, Heidelberg 1937, 342.