



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Roma relinquenda est, Scythia est quo mittimur.

Der locus horribilis der Tristien als Fortsetzung des vergilischen locus amoenus“

verfasst von / submitted by

Florian Maier BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 882

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Klassische Philologie (Latinistik)

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ratkowitsch

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
„Landschaft ist auch da?": Der locus amoenus als dynamisches Konzept.....	7
Der locus amoenus in Ovids vorexilischem Werk	9
Der locus amoenus in den Metamorphosen.....	10
Der Dichtungshain des Orpheus (met. 10).....	12
Orpheus, Ovid und ecl. 3.....	15
Rückblick.....	19
Der locus horribilis in trist. 1.....	23
Paradise lost? Der locus amoenus in trist. 1	25
1, 1, 1f. und 1, 1, 127f.	26
Kallimachos, Tibull und Horaz im Eingangsdistichon	26
Abschied und Identitätsverlust: trist. 1, 1 und ecl. 1 und 9.....	30
nec inuideo?.....	30
ecl. 9 quo uia ducit?	41
1, 1, 35-48 Apologie: „Ich dichte an keinem locus amoenus“	47
carmina deducta.....	49
Bezug auf ecl. 6.....	50
Bezug auf met. 1, 1-4.....	52
otium und Karriereverlauf.....	57
Vom otium zum Epos: Vergil und otia.....	62
Exkurs: Eisernes Zeitalter	65
„Das Epos ist mir nicht gewachsen“	67
1, 1, 123-8 „Für den weiten Weg nach Rom darfst Du kein Schwergewicht sein“	69
Hor. epist. 1, 13.....	71
In Meliboeus' Fußstapfen (127f.).....	75
Der Verbannungsort rückt näher	77
1, 2, 75-86: Kein bekanntes Ziel?	77
77-80 „Meine Reise führt mich nicht an bekannte Ziele“	79
„Ich mache mich in neue Ziele auf“ (81-86).....	83
In kallimacheischem Fahrwasser ins Ungewisse: exilem facio uiam.....	84
trist. 1, 3, 61-2: Ein erster Blick auf Skythien.....	87
Skythien als bukolisches Ausgedinge	88
Der „Skythenexkurs“ Vergils (georg. 3, 349-83) und das Skythien Ovids.....	91
Weitere Hinweise: trist. 1, 8 und 1, 10.....	98
Schlußwort.....	101
Zusammenfassung.....	105
Literatur	107
Abkürzungen.....	107
Primärliteratur.....	107
Ovid	107
Vergil	108
Horaz.....	108
Weitere	109
Sekundärliteratur.....	109

Einleitung¹

Die vielschichtige intertextuelle Auseinandersetzung mit dem großen Vorgänger zieht sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk Ovids und ist seit einigen Jahrzehnten ein stark beforschtes Thema.² Das intertextuelle Verhältnis, dessen Qualifizierung und unsere daraus resultierende Lesart sind nicht getrennt von ihrem literaturgeschichtlichen Kontext zu betrachten. Da jedoch Methoden, Begriff und Wesen der Literaturgeschichtsschreibung sowie die Verortung Vergils und Ovids innerhalb der literaturgeschichtlichen Koordinaten in den letzten Jahrzehnten einem Wandel unterlagen, soll der folgenden Untersuchung der Versuch vorangehen, die Stränge aufzuzeigen, die in einer Betrachtung des intertextuellen Verhältnisses der beiden Dichter ineinanderfließen.

Vergil und Ovid galten einer Literaturgeschichtsschreibung, die sich erst allmählich von ihrem moralischen Bildungsanspruch entfernte, als Antagonisten³. Einem in den Wirren der untergehenden Republik herangewachsenen Vergil, der als asketischer „Mahner und Prophet“ dem augusteischen Prinzipat seinen „nationalen Heldengesang“⁴ bzw. seine „Bibel d[es] religiösen Nationalismus“⁵ gegeben hatte, stand der in die *pax Augusta* geborene Ovid als der „verwöhnte Liebling des Glücks“⁶ gegenüber, dessen Werk, geprägt von „d[en] Kunstgriffe[n] und Blendwerke[n] der Rhetorschule“⁷, einen „oberflächlichen Menschen“⁸ verrate. Als Ausdruck dieses sich vom Charakterlichen bis in Stilistisch-Ästhetische erstreckenden Antagonismus – Ovid wird auch als Verkörperung des Gegensatzes zur klassizistischen Ästhetik Vergils aufgefaßt⁹ – wurden die unterschiedlichen Karriereverläufe der so zu Antipoden stilisierten Dichter verstanden. Die Laufbahn Vergils, des dem Herrscher nicht zuletzt durch persönliche Dankbarkeit ergebenen „Schildknappen seines Ruhmes“¹⁰, die sich als konsequente Vorbereitung auf ihre Krönung in Gestalt der Aeneis präsentierte, spiegelte die als notwendig betrachtete geschichtliche Entwicklung hin zu ihrer Vollendung in Augustus' Herrschaft wider, die ihrerseits besonders von der deutschen Philologie als Vorgänger der ersehnten nationalen Einheit betrachtet wurde. Die als teleologischer Reifungsprozeß verstandene Abfolge „Bucolica – Georgica – Aeneis“ ist in diesem Verständnis zur Freude des Literaturgeschichtlers Symptom der Entwicklung des römischen Staates „vom Individualismus zur Anerkennung einer überpersönlichen Ordnung“¹¹. Vergils Karriereverlauf wurde in folge nicht nur für

1 Für Forschungsüberblicke verweise ich auf Seibert (2014) 7-12 samt dort angegebener Literatur sowie Chwalek (1996) 14-31. Lütkemeyer (2005) 23-7 gibt einen Überblick über die Forschungsgeschichte der Bezüge zwischen Eklogen und Exildichtung.

2 Barnes (1995) 257 „Virgil is everywhere in Ovid.“ Boyd (2002) 123: „the legacy of Vergil's influence on Ovid is to be found everywhere in his verse“. Einen Überblick über die ältere Forschung dazu gibt Döpp (1969) 1-9.

3 Aufschlußreich zum seit jeher naheliegenden literarkritischen Instrument der gegenüberstellenden Betrachtung zweier Dichter ist der Aufsatz von Hardie (2007).

4 Schanz–Hosius–Krüger (1935) 69. Zur Askese des Dichters in Speis und Trank und Liebesdingen, mithin als Verkörperung des Dichterheiligen und der Klassik im augusteischen Korsett als Gegensatz zu Ovid vgl. Horsfall (1995) 6f.

5 Heinze (1960) 154.

6 Schanz–Hosius–Krüger (1935) 207.

7 Schanz–Hosius–Krüger (1935) 210.

8 Schanz–Hosius–Krüger (1935) 233.

9 Hardie (2007) 160.

10 Heinze (1960) 18.

11 von Albrecht (2012) 537: „Wie in jener Zeit die römische Geschichte vom Individualismus zur Anerkennung einer überpersönlichen Ordnung führt, so läßt sich auch Vergils Bildungs- und Entwicklungsgang als ein Weg von der Vielfalt im Kleinen zu einer größeren Einheit verstehen. In seiner Auseinandersetzung mit Gattungen, Quellen und Vorbildern

die nachfolgenden Dichtergenerationen zum konkurrenzstiftenden Paradigma, das in der mittelalterlichen *rota Vergilii* seinen Ausdruck fand, sondern kam auch den narrativen Erfordernissen der Literaturgeschichtsschreibung insofern entgegen, als sie sich mustergültig dem aristotelischen Schema von Anfang, Mitte und Ende fügt und eine gattungsmäßige Progression aufzuweisen hat.¹² Ovid hingegen erlitt in Gestalt der Relegation die gerechte Strafe für sein flatterhaftes Leben und Dichten. Was an dichterischem Werk nach der Relegation entstand, galt innerhalb dieser Koordinaten als verzichtbares, ausschließlich auf seine Rückberufung abgestelltes Parergon eines unmännlichen Dichters, der den Verlust seines stadtrömischen Bohemienlebens auf verwerfliche Weise beweine.¹³ Dieser Karriereverlauf, der den Dichter zirkelförmig wieder zurück zur Elegie führt und der vergilischen Klimax „*Bucolica – Georgica – Aeneis*“ die Antiklimax „*Elegie – Epos – elegische Exildichtung*“ zur Seite stellte, verschließt sich der Analogsetzung mit einer teleologischen Geschichtsauffassung.

In den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg schwenkte die Forschung zu einem verständnisvoll(er)en Ovidbild um, ohne ihren *modus operandi*, der sich unverändert des dichotomischen Instrumentariums von „pro-“ vs. antiaugusteisch“ bediente, preiszugeben, der, wie sich an der Diskussion über den politischen Gehalt der Metamorphosen nachvollziehen läßt, fortan unter anderen (ideologischen) Vorzeichen durchexerziert wurde. Die Verbannungsdichtung, die zuvor als entbehrlicher Gefühlsschwall eines verweichlichten Elegikers abgetan worden war, der unter der Last seiner gerechten Strafe zusammengebrochen sei, stieß nun als vorrangig autobiographisch verstandenes Psychogramm eines Exilliteraten *avant la lettre* auf verständnisvolle Sympathie, der zum Opfer der Willkür eines diktatorischen Augustus geworden sei, der nach 1945 die Gloriele einer nationalen Erlösergestalt verloren hatte. Exemplarisch sei hier auf Stroh verwiesen, der den verbannten Ovid als „wichtigsten Ahnherrn des modernen Begriffs von 'Aussprachedichtung'“¹⁴ betrachtet.

In der rezenten Forschung wird an Stelle der schwarz-/weiß-Schematismen zunehmend betont, daß augusteische Literatur nicht bedeute, „für“ oder „gegen“ Augustus Stellung zu beziehen, sondern „über“ das sich einer eindeutigen Definition entziehende Phänomen Augustus, der als „shifting signifier“¹⁵ verstanden wird, zu schreiben; augusteisch sind die als „augusteisch“ klassifizierten Dichter demnach nicht aufgrund ihrer pro- oder antiaugusteischen Gesinnung, sondern insofern, als sie den Diskurs ihrer Zeit reflektieren.¹⁶ Entsprechend wurde der langlebige Antagonismus zwischen dem „Augusteer“ Vergil und dem „Antiaugusteer“ Ovid einer Revision bzw. Relativierung unterzogen. Die beiden Dichter sind nicht mehr in erster Linie auf ihre Rolle als dichterische Sprachrohre einer pro- bzw. antiaugusteischen Gesinnung zu reduzieren, sondern als Teilnehmer am augusteischen Diskurs zu betrachten, deren tatsächli-

zeigt sich eine Linie von seltener Klarheit [...]“.

12 Hardie–Moore (2010) 3.

13 Gewohnt pointiert von Wilamowitz-Moellendorff (1968) 475: „[...] daß ein Ovid fern von Rom nur leiden und klagen, aber niemals verstummen konnte, wer wird es anders erwarten. Wenn ihm die Götter gnädig gewesen wären, hätten sie ihn abgerufen, als er sich die Grabschrift (in *trist.* 3, 3, Anm.) machte.“ Illustrativer Ausdruck dieser langlebigen moralisierenden Literaturgeschichtsschreibung ist das mittlerweile zum festen Bestandteil eines Forschungsüberblicks zur ovidischen Verbannungsdichtung avancierte Narrativ vom späten Fall des „früher vom Schicksal Verwöhnten“, der ein repetitives und weinerliches Verbannungswerk allein zum Zweck seiner Rückberufung verfaßt habe, das von „seinem unmännlichen Charakter“ Zeugnis geben würde, so Schanz–Hosius–Krüger (1935)] 249. Ähnlich klagt Heinze (1960) 119 einen verweichlichten Ovid eines Mangels an stoischer Gesinnung an : „[...] er (Ovid, Anm.) hat nie gegen äußeren Widerstand zu kämpfen gehabt und gegen die inneren Gefahren seines leichtsinnigen und genußfreudigen Temperaments kämpfen wollen: so fand er, als ihm Fortuna ihren Halt entzog, keinen Halt in sich selbst“.

14 Stroh (1981) 2669.

15 Barchiesi (1997) 255: „any discussion of 'Augustus' means handling a shifting signifier which is difficult to pin down.“

16 Feeney (2006) 469 und dort Anm. 9. Instruktiv Barchiesi (1997) 5-11 zur Problematik „pro-/antiaugusteisch“. Galinsky (1996) 245: „they (die 'augusteischen' Dichter, Anm.) are Augustan because they lived during his reign, and their poetry in many ways is a response to their times.“

ches Verhältnis zu diesem dynamischen Diskurs, der später in die Formel des augusteischen Prinzipats gegossen werden sollte, nicht aus ihrem Werk zu extrapolieren ist. Das nicht zuletzt von Ovid selbst lancierte Stereotyp eines staatsfernen und oberflächlichen Bohemiens, der in seinen Jugendtagen dem Lebensgefühl der *jeunesse dorée* der *pax Augusta* ihren dichterischen Ausdruck verlieh, um sich erst in der Extremsituation der Verbannung notgedrungen zum Speichellecker zu wandeln, verdient daher eine Neubewertung¹⁷.

Die zurückliegenden Jahrzehnte sahen zudem einen Paradigmenwechsel weg von der Auffassung einer Literaturgeschichte als autoritatives Narrativ eines allwissenden Erzählers über vermeintlich objektivierbare, gesetzmäßige Entwicklungen, auf dessen Tableau dieser seine psychologisierenden Stereotypen agieren läßt. Eingewandt wurde gegen diese Form der Literaturgeschichtsschreibung, daß sie „[...] Veranschaulichung einer Macht, einer Neigung oder einer Nation, [...] Klassenvorliebe oder ästhetisches Ideal“, d. h. Teil eines übergeordneten Narrativs sei.¹⁸ Das klassifikatorische Instrumentarium dieser Narrative sei seinerseits bestimmt von „tradition, ideological interests, the aesthetic requirements of writing a literary history, the assertions of authors and their contemporaries about their affinities and antipathies, the similarities that the literary historian observes between authors and/or texts, and the needs of professional careers and the politics of power in institutions.“¹⁹ Das dergestalt entworfene, per se reduktionistische Narrativ, das sich mit der unerfüllbaren Aufgabe konfrontiert sieht, heterogene, voneinander unabhängige Ereignisse einem homogenisierenden, dem jeweiligen Zeitgeist gehorchenden Narrativ unterzuordnen, seinerseits unterliege wie die in ihm wurzelnden Karrierenarrative zu einem wesentlichen Teil den erzählerischen Geboten von Kausalität, Kontinuität, Zusammenhang und Teleologie.²⁰

Demgegenüber betont etwa Hinds, literarische Tradition und die auf ihr wurzelnde Literaturgeschichte sei „something dynamic and open to appropriation“²¹; sie werde nicht zuletzt von den Dichtern selbst nach ihren jeweiligen Erfordernissen geschaffen und gesteuert²², die sich in diesem Prozeß als „aetiologist, as mobilizer of his own tradition, ever tendentious and ever manipulative“ zeigen.²³ Es handelt sich also um einen immer wieder neu verhandelten und zu verhandelnden intertextuellen Prozeß, innerhalb dessen nicht zuletzt die von den Dichtern selbst entworfenen Karrierenarrative, mit denen die Literaturgeschichte konfrontiert ist, eine Art Eigenleben zu entwickeln beginnen und einander beeinflussen. Die jüngere Forschung verweist folglich auf den literarischen Charakter von Karrierenarrativen²⁴, und meldet an ihrer Validität als Quellen, aus denen sich biographische Fakten extrapolieren lie-

17 Hardie (2002a) 9: „From the very beginning not only can Ovid not escape from the discursive universe out of which emerges the ‘reality’ of the Augustan order, but he is a very knowing manipulator of the political and cultural discourses of his time.“

18 So etwa Müller (2014) 167.

19 Perkins (1992) 69.

20 Perkins (1992) 20. Ibid. 43: „Narrative literary history must reduce the complexity of the past or it would cease to be narrative.“ Hardie–Moore (2010) 9: „From the earliest days of career criticism, ideas of progression, development and purpose have clustered around the notion of the literary career, accompanied by an acknowledgement of the existence of dissident and countering career practices“

21 Hinds (1998) 124.

22 Hinds (1998) 128: „an active intervention whereby the poet mobilizes the epic tradition for the particular purposes of his poem“

23 Hinds (1998) 144.

24 Farrell (2004) 49f.: „the poetic career in its entirety as constituting a work of art.“

ßen, berechnete Zweifel an.²⁵ Die Grenzen zwischen Autobiographie und Karrieredarstellung, zwischen Dichtung und Wahrheit, sind verschwimmend²⁶.

An der Wiege der Inszenierung des langlebigen Antagonismus zwischen dem Epiker Vergil und dem wandlungsfähigen Elegiker Ovid steht niemand geringerer als Ovid selbst, dessen im Verlauf seiner gesamten Karriere entwickeltes Narrativ, gebrochen durch das Prisma des ideologischen Horizonts des Rezipienten, dankbare Aufnahme in die Literaturgeschichten fand.²⁷ Diese Schöpfung Ovids übte, wie der vorangegangene Rückblick zeigte, nachhaltigen Einfluß auf die Rezeption der literarischen Laufbahn Vergils aus, der der jüngere etwas Gleichwertiges zur Seite stellen wollte.²⁸ Vergil wird damit bereits in Ovids mit scheinbar autobiographischen Angaben großzügig verfahrenen Narrativ²⁹ zum notwendigen Gegenspieler, vor dessen Kontrastfolie der jüngere Dichter sein eigenes literarisches Bild als Inbegriff des römischen Elegikers schärft³⁰ und sich, dabei die mit dem rhetorischen Mittel der Synkrisis vorgegeben Mittel nutzend, den Platz in der literarischen Tradition zuweist. Ovid schafft seinen Vergil nach seinen programmatischen Erfordernissen als Kontrastfolie des eigenen Dichtens. Die Langlebigkeit des Antagonismus Vergil – Ovid erweist sich bei näherer Betrachtung als symptomatisch für das ebenso wirkmächtige wie verhängnisvolle Zusammenwirken eines im Fall Ovids am Ende seiner Karriere³¹ besonders suggestionskräftigen, sich autobiographisch gebenden Karrierenarrativs und der narrativen Notwendigkeiten der Literaturgeschichtsschreibung zumal angesichts mangelnder externer Quellen.

Das intertextuelle Verhältnis der beiden Dichter, dessen Untersuchung sich lange in einer gegenüberstellenden Registrierung eindeutig identifizierbarer Zitate erschöpfte, geriet zum dichterischen Ausdruck ihres literaturgeschichtlich konstruierten Antagonismus. So wurde etwa eine Vergilanleihe Ovids als Indiz dafür gewertet, ein oberflächlich-rhetorisierender „Ovid habe das tiefe Ethos des Virgilischen spielerisch verdorben“³², oder verrate als Epigone des großen Dichters seine mangelnde eigene Schöpferkraft. Mit der Herausbildung und Verfeinerung ihres Instrumentariums kam die Intertextualitätsforschung

25 So sind für Horsfall (1995) 13 „wordplay, transference from other spheres and stories, guesswork“ die maßgeblichen Mechanismen, die bei der Konstruktion der Vergilvita am Werk seien. Holzberg (2006) 68 resumierte die Rekonstruktion des ovidischen Bios anhand dessen scheinbar autobiographischer Angaben mit einer Vorsichtsmaßregel: „we must be more cautious than at any poker table.“ Besonders das wirkmächtige Narrativ von *trist.* 4, 10, auf das die Literaturgeschichten mit verständlicher Regelmäßigkeit rekurren, ist für ihn *ibid.* 55 ein in der formalen Tradition des Enkomions fußendes Produkt literarischer Erfordernisse, und damit nicht, wie etwa Luck (1977) 266 meint, „Autobiographie, die formell einem Nekrolog nahekommt“.

26 Barchiesi–Hardie (2010) 64: „The literary career is by definition not the same as the life of the poet, but the extent to which elements of a ‘real-life’ autobiography may be woven into the pattern of a literary career varies from author to author.“

27 Hardie (2007) 169: „Ovid, after all, is the first literary historian who operates with the dichotomy of Virgil and Ovid. This brings its own dangers: Ovid has his own agenda, and the modern critic’s desire to impose patterns on the cultural products of the past may lead to a criticism that unreflectingly replicates oppositions constructed by the objects of its analysis [...]“

28 Farrell (2004) 53: „We may infer that Ovid played an important part in objectifying Virgil’s career and in making it a point of comparison for later poets.“. Ähnlich stellt sich Tarrant (2002) 27 die Frage „whether by defining himself in opposition to Virgil in matters relating to Augustus Ovid did not help to create the image of Virgil the pure ‘Augustan’ that much recent criticism has been at pains to complicate“

29 Barchiesi–Hardie (2010) 59: „Ovid is unique in ancient literature for the sheer number and quasi-systematic regularity of autobiographic situations“

30 Holzberg (2006) 66 erkennt in Ovids Karrieredarstellung „the very clear purpose with which the *poeta doctus* Ovid organized his life’s work on the basis of the elegiac system“, das Exil käme ihm, so sein provokanter Gedanke, durchaus entgegen, denn: „it even afforded him the opportunity to create a new variation for his genre: the ‘exile elegy’“

31 Farrell (2004) 50 konstatiert dem exilierten Ovid „obsessive concern with current status and posthumous reputation“.

32 Döpp (1968) 2f., der *ibid.* zurecht einwendet, daß ein solcher „Vergleich [...] über die Feststellung der Überlegenheit Virgils nicht hinaus[kommt].“

über das bloße Registrieren und arbiträre, den Notwendigkeiten eines literaturgeschichtlichen Narrativs Rechnung tragendes Klassifizieren von *loci similes* hinaus. Das Verhältnis zweier oder mehrerer Texte, das nun nicht mehr ausschließlich anhand verifizierbarer Zitate untersucht oder als gegeben vorausgesetzt wurde, gewann so den Charakter eines sich wechselseitig befruchtenden „Dialoges“ zwischen idealerweise gleichberechtigten Texten, deren Interpretation nicht in Stein gemeißelt ist. Ein Bestandteil dieses intertextuellen Dialogs ist die Inszenierung der jeweiligen Dichterlaufbahn, die im intertextuellen Austausch mit Bezugstexten verhandelt wird. Im Zuge dieses dynamischen Austausches, der Karrierenarrativen und letztlich auch den Narrativen der Literaturgeschichtsschreibung zugrundeliegt, werden im jeweils anderen Text Interpretationsmöglichkeiten eröffnet, die ansonsten verloren gingen oder mit den inerten Kategorien „Subversion“, „Affirmation“, die unverändert mit der Grundannahme einer binären Opposition operieren, abgestempelt würden³³. Die binäre Opposition zwischen dem „Augusteer“ Vergil und dem „Antiaugusteer“ Ovid ist vor diesem Hintergrund nicht aufrechtzuerhalten.

Paradeexempel im Fall Ovids und Vergils ist das Verhältnis des siebenten Heroidenbriefes zu Vergils Didodarstellung in der Aeneis oder die Art und Weise, in der Ovid in den Metamorphosen das große Epos seines Vorgängers rezipierte, für die Casalis Studie richtungsweisend ist. Er hebt vor allem Ovids Rolle als Leser und „Kritiker“ Vergils hervor, der das problematische Potential der Aeneis aufzeigte³⁴, das die baldige Vereinnahmung der Aeneis für den augusteischen Diskurs verschüttete; in ähnlichem Sinn verweist Thomas darauf, daß „the subversion is more a matter of collaboration“, um das subversive Potential Vergils zum Vorschein zu bringen.³⁵ Die einstigen Antagonisten, die in der Rückprojektion auf ihre Rolle als Propagandisten einer zu affirmierenden oder abzulehnenden Ideologie beschränkt wurden, werden in diesem Verständnis zu gleichberechtigten Teilnehmern am literarischen Diskurs³⁶.

Daß Vergils Dichtung in Ovids Verbannungsdichtung nach wie vor ein wichtiger Bezugspunkt sei, räumte bereits Döpp mit der Einschränkung, das „Persönliche“ trete nun situationsbedingt in den Vordergrund, ein, um sich der Verbannungsdichtung kurz zu widmen.³⁷ Bezüge zur Aeneis, die besonders die beiden Sturmschilderungen trist. 1, 2 und 1, 4 sowie den von diesen umklammerten „Abschied von Rom“ trist. 1, 3 prägen, oder zu der Darstellung „Skythiens“ und dem Skythenexkurs der Georgica sind lange erkannt, während Lütkemeyers Monographie die Bedeutung der Bucolica als Prätext der Tristien zurecht hervorhebt, sodaß Putnam zum Schluß kommt, Vergil, dessen Werk von Beginn an sich mit dem Thema Exil auseinandergesetzt habe, sei der weitaus einflußreichste Bezugspunkt der ersten Verbannungselegien.³⁸

Die Metapher, die Thomas verwendet, um das intertextuelle Verhältnis zwischen Vergils Aeneis und deren ovidischer Fassung in den Metamorphosen zu charakterisieren, möchte ich daher auch der folgenden Arbeit zugrundelegen: „[...] Ovid has repainted the Virgilian canvas, whose palimpsest keeps emer-

33 Thomas (2001) 78: „In each case there is a hermeneutics in the alluding text amounting to affirmation of the problematic aspect. In some cases recent critics have preferred to stabilize the Virgilian source text and see simply subversion, correction or destruction in the alluding text, but such a procedure requires a monolithic underreading of the model that is false to the subversive potential already in Virgil. Where Ovid or Lucan are 'anti-Virgilian' they may be so only in targeting the Augustan version. The other Virgil supplies them with the tools.“

34 Casali (2006) 149f. „Virgil tells us a story, Ovid a text— not (only) the journey of a character, but of a reader.“ Für ihn 153 steht „Ovid the (literary) critic of Virgil“ (153) im Vordergrund, der eine mögliche Lesart der Aeneis aufzeigt (165), nicht der vermeintliche Anti-Augusteer.

35 Thomas (2009) 299.

36 Boyd (2002) 129f. beschreibt dieses Verhältnis treffend: „the intertextual relationship between and among works of these two poets (and, potentially at least, of others) as dynamic, a relationship in which the poems in communication continually evoke and renew each other as complementary partners in making and remaking meanings – their own and each other's.“

37 Döpp (1969) 142.

38 Putnam (2010b) 93.

ging with varying effects on the mind of the reader.“³⁹ Einen wesentlichen Teil dieser intertextuellen Leinwand füllt Ovid, dessen Sinn für eine bildhafte Darstellung nicht zuletzt seine Rezeption in der bildenden Kunst zeigt, auch in den *Tristien* mit der Landschaftsdarstellung, die unter dem Konzept des *locus amoenus* bzw. dessen Gegenstücks des *locus horribilis* bezeichnet wird. In der folgenden Arbeit soll daher der Versuch unternommen werden, das intertextuelle Verhältnis zwischen Vergils *Oeuvre* und dem ersten *Tristienbuch* mit Blick auf die intertextuelle Interaktion der *loca amoena*, deren Stellung in der Karriereinszenierung, deren metapoetischen Gehalt, der generischen Selbstverortung des Skythien entgegensegelnden elegischen Ichs und deren Rolle als Schauplatz der literarischen Tradition sichtbar werden zu lassen.

39 Thomas (2009) 306.

„Landschaft ist auch da?": Der locus amoenus als dynamisches Konzept

Ovid verkehre, so die gängige Interpretation, in seiner Verbannungsdichtung den bukolischen locus amoenus zum locus horribilis. Einer Auseinandersetzung mit dem locus horribilis der Verbannungsdichtung hat daher eine Auseinandersetzung mit dem locus amoenus voranzugehen.

Der locus amoenus, dessen Grundform bereits in den homerischen Epen nachweisbar ist, wurde lange auf einen Topos reduziert⁴⁰, den Curtius in seiner oft zitierten Definition folgendermaßen abgrenzte: „Er (der locus amoenus, Anm.) [...] ist ein schöner, beschatteter Naturausschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen. Die reichste Ausführung fügt noch Windhauch hinzu.“⁴¹ Die Funktion dieses Topos erschöpft sich in einem solchen Ansatz darin, als sich allmählich verselbständigende „inszenierende Staffage für pastorale Dichtung“ die Zurschaustellung der rhetorisierenden Fähigkeiten ihres Schöpfers zu ermöglichen⁴², der die Gesamtstimmung illustrieren und der Darstellung ein retardierendes Element hinzu fügen könne, ohne dabei auf realistisch-mimetische „Naturbeobachtung“ Rücksicht nehmen zu müssen.⁴³

Während sich der zuvor skizzierte Ansatz auf die Rhetorik eines statischen Topos zurückzieht, gilt der locus amoenus der rezenteren Forschung als dynamisches Konzept, das es dem Dichter ermögli- che, unter Beweisstellung seines *ingenium* Poetologisches, Politisches, das Verhältnis zu seinen Vorgängern, die er zu überbieten versucht, und Dichtungsapologie zu verhandeln⁴⁴.

Dieser Paradigmenwandel wird besonders schlagend für die Deutung der vergilischen Bukolik, deren Rezeption mit dem Konzept des locus amoenus nachhaltig verbunden ist. Erschöpfte sich für die Interpretation die literarische bzw. literaturgeschichtliche Existenzberechtigung der Eklogen in einer auf Theokrit zurückgreifenden, mit dessen „Realismus“ aber nicht mithaltenden, sentimental- en Rückprojektion eines romantisierten Land- und Hirtenlebens, das vor der idealisiert-idyllischen Kulisse eines locus amoenus des Augustus huldvolle Patronanz preise, und deren zumal in der vierten Ekloge erweckten Heilserwartungen den Augustus-Lobpreis der Aeneis vorausahnen lasse⁴⁵, so betonte etwa Schmidt (1972) den Charakter der Bukolik als Medium poetischer Reflexion. Das Verständnis des locus amoe-

40 Curtius (1993) 201: „feste[r] topos“ bzw. *ibid.* 205 „wohlabgegrenzte[r] topos der Landschaftsschilderung“.

41 Curtius (1993) 202.

42 Curtius (1993) 202: „Bei Theokrit und Virgil [...] nur inszenierende Staffage für pastorale Dichtung. Sie (loca amoena, Anm.) werden aber bald losgelöst und zum Gegenstand rhetorisierender Beschreibung gemacht.“

43 „Mit Naturbeobachtung haben diese Kunststücke [...] wenig zu tun“, bemängelt Curtius (1993) 205. Für Schönbeck (1964) 2 ist der locus amoenus „Ausdruck [...] eines bestimmten Lebensgefühls“ und „Spiegelbild der Seelenlage“ (*ibid.*, 4), „das [...] ein organischer Bestandteil des Ganzen sein [muß], und dies kann es nur, wenn es zu dem Grundgedanken des Gedichts und seinem Stimmungsgehalt in einer inneren Beziehung steht“ (*ibid.* 5).

44 Hinds (1998) 40 wendet sich gegen die Auffassung eines statischen Topos, zumal angesichts eines so selbstreflexiven Diskurses wie der römischen Dichtung: „The so-called commonplace [...] is not an inert category in this discourse (of Roman poetry, Anm.) but an active one, with as much potential to draw poet and reader into, as away from engagement with the specificities of its history“

45 So etwa Schanz–Hosius–Krüger (1935) 47: „Er (Vergil, Anm.) hat schließlich dem römischen Volk ein Ahnen von einem neuen Gott gegeben und der zerrütteten Welt die Hoffnung auf eine nicht zu ferne goldene Zeit erschlossen“. Auf die Darstellung eines „erhöht gesehenen ländlichen Dasein[s]“ reduziert Wimmel bei Schmidt (1972) 143 den Gehalt der Eklogen. Klingner bei Schmidt (1972) 179 Anm. 232, wohl unter dem Einfluß der jüngeren Zeitgeschichte, erhebt den locus amoenus gleichsam zum Sehnsuchtsort der inneren Emigration: „Arkadien, entrückter Bereich eines höheren, geweihten Daseins inmitten einer brutalen, mörderisch-seelosen Wirklichkeit, Traumlandschaft, Seelenheimat“

nus wandelte sich damit hin zu einem zumeist nicht näher⁴⁶, mitunter in Arkadien⁴⁷ lokalisierbaren Schauplatz von Dichtungsreflexion, der sich geographischer, historischer, oder botanischer Faktentreue entzieht, und an dem poetologische und gattungsbezogene Reflexion, dichterische Innovation und Selbstverortung sowie die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Politik sinnfällig verhandelt werden.

Die Bedeutung des locus amoenus und im besonderen Arkadiens als eines vorwiegend literarischen Konstrukts und dynamischen Konzepts wurde in der Folge mehrfach hervorgehoben.⁴⁸ Dichterische Programmatik wird demnach am buchstäblichen Schauplatz des locus amoenus im Rahmen unterschiedlicher Gattungen bereits von Vergil selbst sinnfällig verhandelt⁴⁹, ermöglicht es doch ein sinnfälliges, gattungsübergreifendes Amalgam aus Landschaftsbeschreibung auf der Handlungs- und generischer Positionierung auf der metapoetischen Ebene.

Diese Funktion des locus amoenus bzw. Arkadiens tritt besonders an programmatisch exponierten Stellen im (Gesamt-)Werk Vergils zutage: Arkadien markiert am Ende der vierten Ekloge den möglichen Übergang in eine andere Gattung, ehe sich der Sprecher, der sich für die Dauer der vierten Ekloge in höhere (literarische) Sphären wagte, in der 5. Ekloge wieder in den Bereich der durch *humiles myricae* und *silvae* symbolisierten Bukolik zurückbegibt⁵⁰. Der locus amoenus ist meistens Schauplatz eines amoenen, einer der bukolischen Grundsituationen. Auch in ecl. 1 und 9 ist die Umgebung sinnstiftend für die Aussage der Ekloge.

Am Übergang von der Bukolik zur Lehrdichtung wendet sich der Sprecher im obligatorischen Götteranruf am Beginn der *Georgica* an Pan (georg. 1, 16-8[b]), der am Ende der Eklogen noch mit der explizit ins Bukolische weisenden Apposition als *deus Arcadiae* (ecl. 10, 26) versehen wurde, und bittet ihn, den bukolischen *ovium custos*, seine angestammte bukolische Heimat, die er unter dreimaliger Bezugnahme auf Arkadien (*saltusque Lycaei ... Maenala ... Tegaeae*) charakterisiert, in Richtung Italien, den Schauplatz der *Georgica*, zu verlassen. Der Wechsel Pans von Arkadien nach Italien versinnbildlicht den Übergang von der (arkadischen) Bukolik zur (italischen) Lehrdichtung; das *Ascraeum carmen* (georg. 2, 176) tritt im Zuge eines generischen und kulturellen Transfers vor eine italische Kulisse.

Evident wird die metapoetische Symbolik des locus amoenus schließlich auch, als Aeneas am Übergang zur vorwiegend iliadisch geprägten zweiten Werkhälfte der *Aeneis* frohen Mutes (*laetus*, Aen. 7, 36) an seinem Bestimmungsort, einem in hellen Pastelltönen geschilderten, scheinbar direkt der Bukolik entnommenen locus amoenus (Aen. 7, 29-36), landet, der den locus horribilis kontrastiert, der die Aenaden am Beginn der ersten Werkhälfte (Aen. 1, 164-166) unheilvoll empfängt. Was sich dem Ankömmling zunächst am Eingang der zweiten Werkhälfte als locus amoenus darbietet, wandelt sich im weiteren Verlauf der zweiten Aeneishälfte zum kriegerischen Bewährungsort Aeneas' im martialischen Rahmen des *maius opus*. Die in der anfänglichen Schilderung bereits mitschwingenden bedrohlichen

46 Perutelli (1995) 46: „The bucolic landscape is therefore an ideal one, freed from precise references in place and time“. Hardie (1998) 25: „The landscape of the Eclogues has no secure location, sometimes in Italy, sometimes in Theocritus' Sicily, sometimes nowhere in particular. Geographically the Eclogues are difficult to pin down.“

47 Vergil betont Arkadien im Vergleich zu seinen Vorgängern, setzt es jedoch nicht mit dem locus amoenus gleich. Diese Gleichsetzung ist, wie Schmidt mehrfach moniert (Schmidt [1972] 184f.; 254; zur Entwicklung des Arkadienbildes instruktiv Schmidt [1987] 239-264), Produkt der sentimental Renaissancepastorale, das schließlich zum Vehikel zeitgeschichtlich bedingter, einem „vulgarisierte[m] Romantizismus“ (Schmidt [1972] 142) entspringender Eskapismusphantasien wurde. Kurzum: „Far too much has been made of Virgil's Arcadia.“, so Clausen (1994) 289 Anm. 4.

48 Papaioannou (2013) 153: „Vergil's Arcadia is a poetic realm not subjected to limitations of human time and space, and Vergil's/Gallus'/Corydon's ideal Arcadian landscape captures an ambitious poet's visions of originality and a literary critic's case study of generic development at work.“

49 Johnston-Papaioannou (2013), 136: „'Arcadia' becomes a literary construction where programmatic poetics, Roman history, and contemporary politics are interfused.“

50 Schmidt (1972) 254.

Züge kommen im weiteren Verlauf des siebenten Aeneisbuches nach und nach zur Entfaltung. Das Epos hält in Italien Einzug, das sich einen Rest bukolischen Idylls, das freilich schon vor Ankunft der Trojaner brüchig war, bewahren konnte.⁵¹

Am Beispiel Italiens, das sich dem Ankommenden zunächst als trügerischer locus amoenus präsentiert, ist ein weiteres, für den locus amoenus konstitutives Merkmal beobachten: Wird der locus amoenus, der an die Illusion gefahrloser Zeitlosigkeit gebunden ist, zum Schauplatz einer Handlung, die *per se* den Zustand der Zeitlosigkeit aufhebt, so ist er einer grundlegenden Gefährdung und der Gefahr seines Verlusts ausgesetzt⁵². Über dem locus amoenus Vergils schwebt konstant der Schatten seiner beständigen Gefährdung und Zerstörung; er ist, wie etwa für Meliboeus in der ersten Ekloge, ein von Verlust und Unerreichbarkeit gekennzeichnete Dichtungsort, über dem, wie etwa in den *laudes Italiae*, der Schein des Irrealen schwebt; ein Ort, an dem der Erzähler der 10. Ekloge den Elegiker Gallus Liebesleid und -wahn durchleben lassen kann⁵³.

Der locus amoenus etablierte sich damit als buchstäblicher Hauptschauplatz des poetologischen Gattungsdiskurses, als gattungsübergreifendes „symbol for innovation and originality in experimenting with poetics and genres“⁵⁴ innerhalb eines an Komplexität und Verfeinerung gewinnenden Gattungssystems⁵⁵; im Rahmen der stark intertextuell operierenden römischen Dichtung wird man der intertextuellen Dynamik dieses Konzepts mit der reduktiven Etikettierung als „Topos“ nicht gerecht. Eine neue, vor dem Publikum zu rechtfertigende Dichtung schreibt sich in die Landschaft ein.

Der locus amoenus in Ovids vorexilischem Werk

Ovid, der etwa vier Jahrzehnte nach dem Erscheinen der Eklogen am Ende der sog. augusteischen Dichtung steht, ist der selbstreflexive Umgang mit dem von seinen Vorgängern etablierten Konzept des locus amoenus in all seiner Komplexität vertraut. Insofern ist der Umgang Ovids mit dem Konzept des locus amoenus Bestandteil des intertextuellen mit seinen Vorgängern, zumal mit Vergil. Die mehrschichtige Wechselbeziehung des vergilischen locus amoenus zu dessen Ausprägung im vorexilischen Werk Ovids soll im folgenden anhand ausgewählter Stellen in der gebotenen Kürze analysiert werden.

Bereits im Erstlingswerk Ovids ist der locus amoenus Schauplatz von Apologie und generischer (Selbst-)Verortung: am. 3, 1, 1-6 zeigt einen Sprecher, der auf der Suche nach einem neuen Dichtungsgegenstand durch einen Hain wandelt, dessen Schatten den programmatischen Beginn der *Bucolica* evoziert⁵⁶. Dieser Hain vereint darüber hinaus die Züge eines locus amoenus – Quelle, Grotte, Vogelgesang, Wald, Schatten – und eines in der apologetischen Tradition stehenden „symbolische[n] musische[n] Berufungsortes“⁵⁷ in sich. Der metapoetische Gehalt dieses Schauplatzes wird intertextuell dadurch unterstrichen, daß die Szenerie eines Haines mehrfach in der lateinischen (und hier besonders

51 Hardie (1998) 61: „In the Eclogues the tranquil world of the shepherds is recurrently threatened by violent events in the historical world; the transition in Aeneid 7 from the peaceful state that preceded the Trojan arrival to all-out war is also figured as a generic transition, from pastoral to Epic.“

52 Schiesaro (2006) 440: „Indeed, loca can be amoena only in a freeze-frame: as narrative enters them, they are constantly at risk of turning into the paradoxically luxurious setting for disaster and death.“ Ähnlich Hinds (2002) 131: „[...] even in the classic Virgilian form of pastoral itself the idyll is often out of the reach of the bucolic protagonists, lost, deferred or called into question; arguably the sense of a threat to harmony immanent in a harmonious setting is a constitutive feature of the landscape tradition at large.“

53 Schmidt (1972) 144.

54 Papaioannou (2013) 149: „Arcadia’s ability to conform itself to the rules of different generic environments became the true force behind its propagation across the centuries as multi-leveled symbol of poetics, aesthetics and politics.“

55 Papaioannou (2013) 170.

56 *tectus nemoralibus umbris* (5) erinnert an Verg. ecl. 1, 1 (*sub tegmine fagi*) und 4 (*sub umbra*).

57 Wimmel (1960) 296.

der epischen) Tradition vorgeprägt ist⁵⁸, und in einem Anflug apologetischer Polemik die (mitunter, wie in *incaedua* angedeutet sein könnte, stilistisch nicht völlig ausgefeilte⁵⁹) Dichtung seiner Vorgänger symbolisiert (ähnliches wird sich am Baumkatalog des 10. Metamorphosenbuches zeigen lassen). Schließlich kommt es vor dieser Kulisse zur Streitrede der Personifikationen von „leichter“, „hinkender“ Elegie und „schwerer“, erhabener Tragödie, die um die Gunst des wankenden Sprechers buhlen, der ihren Ruhm mehren soll. Der raffinierten Argumentation der Tragödie zum Trotz, die das mittlerweile gereifte elegische Ich unter Verweis auf den paradigmatischen Karriereverlauf Vergils dazu anhält, sich nun einem anspruchsvolleren Genos zu verschreiben⁶⁰, gelingt es diesem schließlich doch, den ἔλεος der Tragödie zu erregen, die ihm zur Vollendung der *Amores* einen letzten Aufschub gewährt. Aus dem ungewissen Dunkel des Dichterhaines rettete sich der Sprecher von am. 3, 1 noch einmal in die Arme der Elegie, während ihm der *labor*⁶¹ der nur auf Zeit besänftigten Tragödie, deren Selbstbezeichnung als *maius opus* (am. 3, 1) kaum zufällig Vergils *maius opus* aus dem Binnenproem des siebenten Aeneisbuches (Aen. 7, 44) übernimmt, bereits im Nacken (*a tergo grandius urget opus*, am. 3, 1, 70) sitzt.

In den Metamorphosen werden die Konventionen des locus amoenus zunehmend hinterfragt und ironisiert. Die bereits von Vergil keineswegs unhinterfragte Assoziation des locus amoenus mit idyllischer Gefährlosigkeit wird in den Metamorphosen vollends unterminiert, indem dieser zum Schauplatz göttlicher, meist sexueller Gewalt- und Willkürakte gegenüber Sterblichen wird⁶². Ovid bringt damit das dem beständig gefährdeten locus amoenus Vergils inhärente ambige Potential zur vollen Entfaltung; er steht darin nicht im Widerspruch, sondern in Kontinuität zu seinem Vorgänger.

Der locus amoenus in den Metamorphosen

Die beständige Neuverhandlung der generischen Zugehörigkeit ist ein Grundmerkmal der Metamorphosen. Die Bedeutung Arkadiens als Ort der generischen Selbstverortung zeigt sich bereits am Beginn der Metamorphosen. Arkadien ist Schauplatz der ersten menschlichen Metamorphose, von welcher der Göttervater selbst als erster homodiegetisch-auktorialer Erzähler einer menschlichen Metamorphose vor der Götterversammlung berichtet (met. 1, 208-44). Die erzählte Verwandlung des arkadischen Herrschers Lykaon, dessen Verstoß gegen das von niemand anderem als seinem Gast selbst geheiligte Gastrecht ihn als Kind des eisernen Zeitalters erweist – die Mißachtung des Gastrechts wird met. 1, 144 unter den Symptomen des allgemeinen Sittenverfalls angeführt –, leitet den Abschluß des erzählerischen Blocks von Welt- und Menschheitsschöpfung, von Zeitaltermythos und Gigantomachie ein. Die darauf folgende Bestrafung des Menschengeschlechts durch die deukalionische Flut (met. 1, 253-290) wirft ein bukolisches Idyll, das in mühseligem menschlichen und nicht zuletzt dichterischem *labor* (273) geschaffen wurde, auf das anfängliche Chaos zurück, indem sie eine Landschaft vernichtet, deren Requisite (*capellae, arbusta, pecudes, oues, penetralia, uiridi ... prato, uineta*) sie als Verkörperung der Gattung Bukolik und Georgik erweist. Der kurzzeitige Rückfall in das von einem Schöpfergott und dem Dichter

58 Westerhold (2013) 902.

59 Westerhold (2013) 901.

60 Vgl. am. 3, 1, 28: *quod tenerae cantent, lusit tua Musa, puellae, / primaque per numeros acta iuuenta suos.* mit Vergils Rückblick auf seine Jugendliteratur am Ende der *Georgica*, ehe er sich dem Epos zuwendet: *carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.* Die Wechselbeziehung von sorgloser Jugend und leichter Dichtung formuliert Ovids verbannter Sprecher etwa trist. 5, 1, 7: *integer et laetus laeta et iuuenalia lusi*

61 *labor* ist hier erstmals mit Bezug auf eine schwer zu bewältigende Großdichtung nachweisbar, so Wimmel (1960) 139.

62 Erstmals von Parry (1964) formuliert. Ferner Hinds (2002) 130. Papaioannou (2013) 168: „The locus amoenus theme in Ovid’s epic is the core theme in tales that involve exclusion, seduction, transgression (usually involuntary on the part of the mortal) of boundaries between human and divine, and a too harsh divine punishment as a result.“

noch nicht gebändigte Chaos, angezeigt durch die Wiederaufnahme von met. 1, 5f. in met. 1, 291⁶³, bietet der dichterischen Kraft des Erzählers und der Macht des Schöpfergottes eine weitere Gelegenheit zur Bewährung. Das Zurückebben der Flut und die anschließende Neuschöpfung des Kosmos stellen schließlich das Tableau wieder her (*redditus orbis erat*, 348), auf dem sich nach dem Steinwurf Pyrrhas und Deukalions die erste Liebesgeschichte der Metamorphosen zutragen wird, die der Erzähler doppel-sinnig als *primus amor Phoebi* (met. 1, 452) bezeichnet. Gleichwohl ging die Flut nicht spurlos am Kosmos vorüber: Die Wälder verloren ihr Laub, an den Baumwipfeln blieb Schlamm haften, der in der kalimacheischen Metaphorik auf die „große“, enkomiaistische Dichtung verweist. Der Kosmos, der am Beginn der Metamorphosen Schöpfung eines noch ungebundenen Künstlergottes war, ist nun in Abhängigkeit von Jupiter geraten, von dessen durch ein Epos zu erlangender Gnade sein Fortbestand abhängt. Die somit implizierte Abfolge „bukolische bzw. georgische Landschaft“ – „vom Epos gekennzeichnete Landschaft“ erinnert vielleicht nicht zufällig an Vergils Karriereverlauf.⁶⁴

Metapoetisch vollzieht sich darin der generische Übergang vom kosmogonischen ersten Abschnitt im allgemeinen und vom Episch-Tragischen der deukalionischen Flut im besonderen hin zum elegisch-bukolischen Mythos von Apoll und Daphnis. In gewisser Weise wechselt kurz darauf auch Apoll die Gattung, erlebt er doch seine erste Liebesgeschichte, unmittelbar nachdem er beim Erlegen des Pytho wengleich auf, da er fast seinen gesamten Köcher ausschöpfen mußte (444), kaum heldenhafte Weise⁶⁵ sein episches Gesellenstück lieferte. Das Streitgespräch zwischen dem aufgrund seines „Waffenruhms“ hochmütigen Apoll und dem „elegischen“ Cupido repräsentiert „a literary contest between epos and elegy“⁶⁶, der den Beginn der Amores mit Apoll in der Rolle dessen wiederholt, der sich vom Epos zur Elegie entwickelt. Sichtbares Zeichen dieses Gattungswechsels ist der Wechsel der Kulisse hin zum wengleich maßgeblich modifizierten locus amoenus, dessen Assoziation mit der Bukolik nicht zuletzt das Werben Apolls um Daphnis, das an das 11. Idyll Theokrits und den Gesang Polyphems im 13. Metamorphosenbuch (met. 13, 789-869) erinnert.⁶⁷

Die inhärent metapoetische Dimension des locus amoenus und Arkadiens als Schauplatz der generischen (Selbst-)Verortung setzt sich im weiteren Verlauf des Werks fort, wie aus den folgenden Stellen hervorgeht.

Nachdem die tollkühne und grenzüberschreitende Wagenfahrt Phaethons eine kosmische Feuersbrunst, vor der selbst der Göttervater in seinem Zorn (met. 1, 253ff.) aus nicht uneigennütigen Gründen noch zurückgeschreckt war, auslöste und beinahe einen weiteren Weltuntergang herbeiführte, wendet Jupiter seine Aufmerksamkeit als erstes der Wiederherstellung Arkadiens zu. Er läßt es in seiner

63 Inhaltlich entspricht *ante mare et terras et quod tegit omnia caelum / unus erat toto naturae vultus in orbe* (met. 1, 5f.) der Darstellung von met. 1, 291: *iamque mare et tellus nullum discrimen habebant*.

64 Für diese Hinweise bin ich Frau Professor Ratkowitsch zu Dank verpflichtet. Ovid rezipiert hier stark Vergils Bukolik, in der, wie ich unten zeige, der ambige locus amoenus des Meliboeus und die zunächst imaginierte und am Ende der Eklogen tatsächlich begonnene Entlaubung des locus amoenus, der somit keinen programmatischen Schatten mehr spenden kann, die zunehmende Abhängigkeit der Dichtung von Octavians Gnade veranschaulicht.

65 Genau besehen ist *exhausta paene pharetra* (444) ambig: Es läßt sich als Indiz für die noch mangelnde Treffsicherheit des nachmaligen ἐκατηβόλος Apoll kurz nach der Weltschöpfung verstehen, dessen neun Tage andauernder Bogenbeschuß des griechischen Heerlagers am Beginn des Epos Ilias stehen wird, oder als Indiz für die schlichte Größe des Drachens interpretieren, dessen Erlegung epische Anstrengungen erfordert, die im Kontrast zur folgenden elegischen Episode stehen.

66 Keith (2002) 247 und die dort angegebene Literatur. Entsprechend plädiere ich dafür, Vers 461f. folgendermaßen wiederzugeben: *tu face nescioquos esto contentus Amores / irritare tua*, da Apoll intertextuell offensichtlich auf den Beginn des gleichnamigen Werks Ovids sich bezieht, wie es auch Barchiesi (2013) ad loc. für möglich hält.

67 Ratkowitsch in einer unpublizierten Monographie.

symbolischen, literarischen Gestalt als locus amoenus samt entsprechendem Requisit wiederaufstehen⁶⁸ (met. 2, 405-8):

*Arcadiae tamen est inpensior illi
cura suae: fontesque et nondum audentia labi
flumina restituit, dat terrae gramina, frondes
arboribus, laesasque iubet reuirescere siluas.*

Unmittelbar auf die Wiederherstellung dieser Landschaft erfolgt in Wiederholung der im ersten Buch vorgegebenen Abfolge „kosmische Katastrophe“ – „Wiederherstellung des Kosmos“ – „Leidenschaft eines Gottes für eine vor ihm fliehenden Nymphe“ der Übergang vom epischen Phaethon-Stoff hin zum Mythos von Zeus und Kallisto⁶⁹, der das gerade erst geschaffene Idyll, das bukolische Züge trägt⁷⁰, zum Schauplatz göttlicher Gewalt entweihen wird. Jupiter schafft, hierin dem Dichter vergleichbar⁷¹, die notwendige Kulisse für den Fortgang der Erzählung unter geänderten generischen Vorzeichen. Diese schöpferische Kraft teilt Jupiter mit Orpheus, dessen dichterische Gewalt nicht zuletzt mit ihrer Fähigkeit, einen locus amoenus zu schaffen, das zehnte Metamorphosenbuch bestimmen wird.

Der Dichtungshain des Orpheus (met. 10)

Das dichterische Vermögen des Orpheus stellt sich in der Kreation des locus amoenus am Beginn seines das 10. Metamorphosenbuch einnehmenden Gesanges, einhergehend mit dessen generischen Neuverortung, unter Beweis. Die allgemein attestierte Dichte der intertextuellen Bezüge zur dritten Ekloge Vergils legt es nahe, die Entwicklung des vergilischen Konzepts ausführlicher zu verfolgen.

Orpheus, dessen Bedeutung als archetypische Dichtergestalt im erhabenen Attribut *uates* mitschwingt⁷², erwirkte kraft seines Gesanges von den Göttern der Unterwelt die Erlaubnis, Eurydike zurückzuholen; selbst die dichtungsfeindliche Umgebung der Unterwelt, die der Erzähler als *regna inamoena* (met. 10, 15) bzw. *haec loca plena timoris* (met. 10, 29) explizit in Kontrast zum locus amoenus setzt⁷³, konnte sich der Wirkmächtigkeit seines Gesanges nicht entziehen. Nach dem unwiderrufbaren

68 Papaioannou (2013) 167: „When Jupiter, in the aftermath, assumes the task of a new cosmogony as he undertakes, at the behest of Earth herself, the restoration of the parched landscape to its former beauty, he begins from Arcadia and with great care restores the place to its former, patently symbolic portrayal, as an idealized landscape composed of cool shades, breezes, and running streams.“

69 Papaioannou (2013) 168.

70 Wie schon in met. 1, 346f. erfolgt eine markante Fokussierung auf die Bäume und deren Blattwerk, das von Jupiter geschaffen wird. Auch nach dem gewaltsamen Tod des Orpheus legen die Bäume als Zeichen ihrer eigenen und der Trauer des bukolischen Kosmos überhaupt ihr Laub ab (met. 10, 46f.).

71 Hinds (2002) 128f.: „As so often in the Metamorphoses (and not least in the book which begins with the ‘cosmic icon’ of the doors of the Sun’s palace), the job of demiurge seems here to be interchangeable with that of (metamorphic) poet: like Orpheus later, Jupiter is here giving us what the imminent narrative needs, viz. a locus amoenus with all the usual fixings. As with Orpheus, Jupiter’s manipulation of ‘real’ space tends to read as mimicry of the ecphrastic manipulation of rhetorical space, rather than vice versa.“

72 Der „Begriff, dem gegenüber er (Ovid, Anm.) sonst eher zurückhaltend ist“, wie Spahlinger (1996) 142f. und *ibid.* Anm. 24 festhält, begegnet an Anfang und Ende der Orpheuserzählung in auffällender Häufigkeit (met. 10, 12; 82; 89; 143 sowie met. 11, 2; 8; 18, 27; 38; 68). Acél (2007) 367: „Sowohl bei Vergil (Ecl. 3. 40–43; 6. 2–12) als auch bei Ovid (10. 148–154) ist die Orpheus-Geschichte in eine *recusatio* eingebettet: In beiden lateinischen Werken ist die Figur des thrakischen Dichters mit der Selbstinterpretation der Elegiendichtung verbunden.“

73 Für den verbannten Sprecher ist Furcht ein wesentliches Merkmal seiner existenzbedrohenden, dichtungsfeindlichen Situation, der er während seiner Seereise ausgesetzt ist: *carminibus metus omnis obest* (trist. 1, 1, 43). Wie Orpheus dichtet er jedoch auch angesichts widriger Umstände weiter und erregt dadurch das Staunen (die Antipathie) der Natur (trist. 1, 11, 7f.).

Verlust Eurydikés begibt sich der *Rhodopeius uates* zurück in seine raue Heimat, die kargen Höhen des thrakischen Rhodope- und Haemusgebirges, vor deren seinem zerrüttenden Seelenzustand entsprechendem Hintergrund er der *feminea Venus* zu Gunsten der Knabenliebe (*amorem / in teneros transferre mares citraque iuuentam / aetatis breue uer et primos carpere flores*, 83-5), in generischen Termini also der heterosexuellen Liebesdichtung zugunsten der Dichtung von Knabenliebe abschwört.⁷⁴ Sein dreijähriges Schweigen brechend und wieder zur Leier greifend, beginnt er seinen Gesang. In der Einöde des gebirgigen Thrakiens stellen sich im Zuge dieses schöpferischen Akts die bekannten Bestandteile eines *locus amoenus* ein (met. 10, 86-90):

*Collis erat collemque super planissima campi
area, quam uiridem faciebant graminis herbae:
umbra loco deerat; qua postquam parte resedit
dis genitus uates et fila sonantia mouit,
umbra loco uenit:⁷⁵ non Chaonis abfuit arbor ...*

In den folgenden Versen folgen die in einem umfangreichen Baumkatalog angeführten, schattenspendenden Bäume dem Gesang des Orpheus, der in Ovids Darstellung kraft seines Gesanges in einem weiteren Aition zum Erfinder des *locus amoenus* wird⁷⁶. Die von Orpheus bezauberten Bäume bieten dem Dichter den Schatten – seit Verg. ecl. 1, 4 als Symbol einer dichtungsfreundlichen Umgebung etabliert – unter dem dieser seinen Gesang, der den Rest des 10. Buches einnehmend wird, zum besten geben kann.

Der folgende Baumkatalog läßt sich, wie Pöschl (1968) zeigte, nicht auf eine virtuose Zurschaustellung der rhetorisierenden Fähigkeiten seines Verfassers reduzieren.⁷⁷ Vielmehr rekapitulieren die Bestandteile des Kataloges zum einen die Verwandlungen der zurückliegenden Metamorphosenbücher, und weisen zum anderen auf jene Genera voraus, innerhalb derer Orpheus im folgenden Prooem seinen Gesang verortet. So erinnert bereits die den Katalog einleitende poetische Periphrase *nemus Heliadum* an die Pappeln, in die die Schwestern Phaethons met. 2, 340ff. verwandelt wurden, und an die symbolische Bedeutung des Haines als Ortes dichterischer Inspiration⁷⁸, wie denn auch die Linden (*molles til-*

74 Dieses Aition Ovids macht Orpheus damit zum Stifter der Knabenliebe in Thrakien, d. h. zum Archegeten deren literarischer Darstellung, während Orpheus bei Verg. georg. 4, 516 jeder Liebe abgeschworen hat: *nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei*.

75 Ich setze hier mit Bömer (1969) ad loc. und Anderson (1982) einen Doppelpunkt: Die im Baumkatalog erwähnten Bäume, von Orpheus bezaubert, finden sich allmählich ein und spenden dem Sänger Schatten.

76 Hinds (2002) 127: „Orpheus’ fictive status as humankind’s originary bard opens up a novel way of reading his virtuoso creation of shade at Met. 10.86–90: not as a belated play upon a well-established poetic topos or commonplace, but as an account of the first invention of the ideal landscape.“

77 Ihm ist es im weiteren Verlauf seiner Untersuchung freilich nicht um den Nachweis der metapoetischen Relevanz des Baumkataloges, sondern darum zu tun, anhand einer metrischen, stilistischen und strukturellen Analyse nachzuweisen, daß „poetische Kraft“, „psychologische[s] Feingefühl“ und „ein großes dichterisches Naturell am Werk“ seien (Pöschl (1968) 404), um Ovid gegen den seinerzeit noch beliebten Vorwurf eines rhetorisierenden Epigonentums zu verteidigen. Problematisch ist es m. E. einen postulierten Schematismus zur Meßlatte Ovids dichterischen Vermögens, wenn nicht gar Genies, zu machen. Bömer (1980) 39 ad loc. dagegen entscheidet sich nicht zwischen „ovidische[m] Barock“ und „Epigonentum“. Ähnlich Curtius (1993) 201 mit Bezug auf den Baumkatalog: „Die Naturschilderungen werden bei ihm (Ovid, Anm.) und seinen Nachfolgern zu virtuoson Einlagen [...] Zugleich werden sie typisiert und schematisiert.“

78 „appropriate for poetic composition“, Nisbet–Rudd (2004) 300 ad Hor. carm. 3, 25, 2, wo *nemora* – die sich im übrigen in Thrakien, der Heimat des Orpheus, befinden – wie etwa in carm. 1, 1, 30, Prop. 3, 1, 1f. oder der zuvor besprochenen Eingangselegie des dritten Amoresbuches als in einer dichterischen Ideallandschaft lokalisierter Inspirationsort erscheinen.

liae, 92) an die Metamorphose der Baucis (met. 8, 620) denken lassen⁷⁹. Die Wendung *innuba laurus* stellt schließlich den Bezug zur Metamorphose der Daphne her, die sich, als jungfräuliche Nymphe *innuba*, dem Apoll entzog⁸⁰ (met. 1, 452ff.), und damit ein weibliches Gegenstück zu Cyparissus darstellt, dessen Schicksal kurz darauf erzählt werden wird.⁸¹ Auf Bäume, die für Pöschl „auf den epischen Bereich“ verweisen (90-4) folgt in den Versen 95-8 eine Reihe „bukolischer Bäume“ (95-98) und in vv. 99f. schließlich „zärtliche und anschmiegsame Pflanzen, die in griechischer und römischer Dichtung Sinnbild der Liebe sind“, ehe der Katalog in einer Reihe „stattliche[r], schöne[r] Bäume“ endet.⁸²

Der Hinweis Pöschls darauf, daß die „freundlichere[n] Bäume (der Bukolik, Anm.) [...] durch Theokrits und Vergils Hirtendichtung geheiligt“ seien⁸³, greift jedoch nicht weit genug. Die Erwähnung der Tamariske (*myrica*, 97) etwa, von Ovid kaum zufällig mit dem programmatischen Attribut *tenuis* bedacht, beschwört den Gegensatz zwischen „Tamariskenbukolik“ einerseits und Epos andererseits herauf.⁸⁴ Ähnliches gilt von der Flora des Baumkataloges, die sich nicht zwingend in das Schema Pöschls fügt: Die von ihm unter den „epischen“ Bäumen genannte Buche (*fagus*, 92) verweist mit ebenso viel Recht in den Bereich der Bukolik, zeigt doch das am Beginn der *Bucolica* stehende Bild einen unter dem schützenden Dach der Buche (*sub tegmine fagi*) sich lagernden Tityrus, und sind die nicht weniger symbolkräftigen Becherpaare der dritten Ekloge aus deren Holz verfertigt. Nicht anders steht es um das niedrige Haselgesträuch (*coryli*, 93), dessen Erwähnung nicht so sehr der Auflockerung des Curtius'schen Schematismus dient⁸⁵, als es etwa in ecl. 1, 14 und in der fünften Ekloge (ecl. 5, 1-3) Schauplatz eines bukolischen Amoiabais ist.

Die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition im Rahmen eines *locus amoenus* läßt sich am Beispiel der Esche (*fraxinus*, 93) aufzeigen. Sie begegnet in der lateinischen Epik seit Enn. Ann. 175-9 (Sk.) wie auch die *quercus*, *ilex*, *pinus*, *abies* des ovidischen Katalogs regelmäßig in Stellen des Typus „Baumfällen im Urwald“⁸⁶. Zurückgehend auf Hom. Il. 23, 114-122, sind derlei Szenen für den ζῆλος der einander zu überbieten suchenden Dichter ein willkommenes Bewährungsfeld. Vergil stellt sich in die Kontinuität sowohl zu seinem griechischen als auch zu seinem lateinischen Vorgänger. Während jener keine Baumart näher spezifiziert, nennt Vergil, der die Esche wie Homer im Zusammenhang mit Zurüstungen für die Bestattung eines epischen Helden (Misenus bzw. Pallas) erwähnt, wie Ennius die Esche, beide Male in Verbindung mit einem pointierten, den Inhalt verdeutlichenden Enjambement (*fraxineaeque trabes cuneis et fissile robur / scinditur*, Aen. 6, 181) und Aen. 11, 135f. (*ferro sonat alta bipenni / fraxinus*). Intratextuell weist das Attribut *utilis hastis* zurück auf den Beginn des fünften Metamorphosenbuches (met 5, 9), wo Phineus am Beginn einer epische Dimensionen annehmenden

79 Bömer (1980) ad loc.

80 Pöschl (1968) 395.

81 In einer ähnlichen erzählerischem Rückblende erwähnt Orpheus, auf die Episode des dritten Metamorphosenbuches zurückgreifend, in seinem Gesang vor den Göttern der Unterwelt deren seitens Proserpinas nicht völlig freiwillig vonstaten gegangene Vereinigung in Gestalt einer Alexandrian footnote (met 10, 27-9). Auch das in einer ausführlichen Ekphrasis (met 6, 103-7) beschriebene Gewebe der Arachne verweist zurück auf die Europa-Erzählung am Ende des zweiten Buches. Beide Rückblenden stehen am Übergang zu einer neuen Pentade. Die Ekphrasis weist ebenso wie der Baumkatalog über sich hinaus und symbolisiert den Text, in den sie eingebettet ist, so Hardie (2002b) 175f.

82 Pöschl (1968) 396f.

83 Pöschl (1968) 397.

84 Schmidt erkennt die gattungssymbolische Bedeutung der regelmäßig in apologetischen Stellen wie etwa ecl. 4, 2 und ecl. 6, 10 unter der bukolischen Flora begegnenden Tamariske und stellt „Tamariskenbukolik“ in den Gegensatz zum Epos, denn, so Schmidt (1987) 206f.: „[...] die Tamarisken [...] [stehen] für die bukolische Welt.“

85 Pöschl (1968) 396.

86 Nach Norden (1957) 187 einer der „Lieblingsstoff[e] der lateinischen Poesie“. Zu derlei Szenen instruktiv auch Horsfall (2013) 183f.

Schlacht im Palast des Cepheus eine durch ein versumspannendes Hyperbaton hervorgehobene *fraxinea hasta* schwingt.⁸⁷

War nun bereits für Vergil (Aen. 6, 179ff.) der Wald des vorzeitlichen Italiens Ort der intertextuellen Auseinandersetzung mit seinem epischen Vorgänger⁸⁸, so wird der sich um seinen Schöpfer einstellende Dichterhain zum Ort der intertextuellen Begegnung Ovids mit dem Gesamtwerk seines großen Vorgängers, oder, in anderen Worten: Indem er Orpheus den Hain herbeizaubert läßt, setzt sich Ovid mit seinem literarischen Vorgänger auseinander. Darin, daß Ovid hier der bei Vergil vorgeprägten Methode folgt, erweist er sich als dessen Fortsetzer.⁸⁹ Die Wahl der Bäume, die Epik bzw. Bukolik symbolisieren, nimmt die im Prooem des Orpheus verhandelte Gattungswahl vorweg.⁹⁰ Indem Orpheus seinen eigenen locus amoenus schafft, rekapituliert er die entsprechenden Schilderungen von loca amoena der zurückliegenden Metamorphosenbücher und der hinter ihm liegenden Literatur überhaupt.

Die im Baumkatalog angedeutete thematische und damit generische Neuausrichtung hin zur Knabenliebe mündet schließlich in die Erzählung von Cyparissus und Apoll (106-42), deren Inhalt und Darstellungsweise die im Prooem des Orpheusgesanges ausgedrückte thematische Orientierung und Programmatik (152-4) vorwegnimmt.⁹¹

Orpheus, Ovid und ecl. 3

Nach der Cyparissus-Erzählung, deren elegischer Gegenstand inhaltlich einen Bestandteil von Orpheus' Gesang vorwegnimmt, wendet sich der Erzähler wieder dem göttlichen Sänger zu⁹², der nun im friedlichen Schatten der bukolischen Kulisse ruht, die sich durch die bezaubernde Wirkung seines Gesanges allmählich einstellte. Orpheus ist von der in Gestalt des Waldes symbolisierten literarischen Tradition umgeben, innerhalb derer er sich bereits durch die Pose des im Schatten sitzenden Sängers entsprechend als Abkömmling der bukolischen Dichtung in der Rolle des sich über den Verlust einer/s Geliebten hinwegtröstenden Hirten positioniert. Die Symbolkraft dieses Bildes bekräftigt Orpheus schließlich, als er zu seinem Gesang anhebt (met. 10, 143-54):

*Tale nemus uates attraxerat inque ferarum
concilio medius turba uolucrumque sedebat.
ut satis impulsas temptauit pollice chordas
et sensit uarios, quamuis diversa sonarent,
concordare modos, hoc uocem carmine mouit:
'Ab Ioue, Musa parens (cedunt Iouis omnia regno)
carmina nostra moue. Iouis est mihi saepe potestas*

87 Im selben epischen Gemetzel begegnet der metonymisch mit *fraxinus* bezeichnete Speer met. 5, 143 sowie ferner met. 12, 324. Aen. 10, 762 wirft Mezentius, Arruns Aen. 11, 767 einen Speer aus Eschenholz.

88 Hinds (1998) 12: „the landscape of ancient Italy serves to metaphorize a literary encounter between the poet of the Aeneid and his archaic predecessor“

89 Das Schema Pöschls ließe sich in weiteren Punkten modifizieren: *curuataque glandibus illex* verweist m. E. ebenso wie der in 102 erwähnte Erdbeerbaum auf die typischen Darstellungen des goldenen Zeitalters und damit zurück auf met. 1, 106 und georg. 1, 148. Auch den Buchsbaum (97) erwähnt Vergil georg. 2, 437 und 449 in kurzer Aufeinanderfolge im Zusammenhang mit dem goldenen Zeitalter. Bei Mart. 3, 13, 20 lagert sich ein aufs Korn genommener Poetaster (mit ovidisch-orpheischen Allüren?) zwischen Buchsbäume.

90 Spahlinger (1996) 147.

91 Das Motiv „Verlust des Geliebten“, wie es in der Anspielung auf Apoll und Daphne enthalten ist, bleibt damit präsent. So wie sich Apoll an die verwandelte und fürderhin unerreichbare Daphne wendet (met. 1, 553ff.), wendet er sich hier an den verwandelten und unerreichbaren Cyparissus.

92 Markiert wird dies formal durch die ringkompositorische Wiederaufnahme von *resedit* (88) und *uates* (89) durch *uates* (143) und *sedebat* (144).

*dicta prius; cecini plectro grauiore Gigantas
sparsaque Phlegraeis uictricia fulmina campis.
nunc opus est leuiore lyra; puerosque canamus
dilectos superis inconcessisque puellas
ignibus attonitas meruisse libidine poenam.'*

Die Vignette eines inmitten des von ihm in bukolischer Eintracht vereinten Publikums sitzenden Orpheus verweist auf ecl. 3, 46, die erste uns bekannte Erwähnung des Orpheus in der lateinischen Literatur⁹³: Die Hirten Menalcas und Damoetas kamen nach längeren Sticheleien überein, im Wettgesang gegeneinander anzutreten. Als es an die Festsetzung des Einsatzes geht, schlägt Menalcas ein kunstvolles Becherpaar als Einsatz vor, dem er eine langatmige, zwölf Verse umfassende Ekphrasis widmet, Damoetas dagegen beschreibt, von der Ekphrasis seines Gegenübers unbeeindruckt, sein nicht minder kunstvolles Becherpaar knapp in drei nicht minder kunstvollen Versen (ecl. 3, 44-6):

*Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit,
et molli circum est ansas amplexus acantho,
Orpheaque in medio posuit siluasque sequentis.*

Die Ekphrasen der beiden Hirten verkörpern den poetologischen Gegensatz zwischen Epos und fein gesponnener kallimacheischer Dichtung⁹⁴: Menalcas entfällt im Verlauf seiner im wahrsten Wortsinn blumigen, sich über acht Verse erstreckenden Beschreibung, die die Mitte der Abbildungen einnehmende Hauptsache, während sich Damoetas ebenso konzise wie kunstvoll auf das Zentrum seiner Ekphrasis konzentriert, sich mit einem Wort im Gegensatz zum episch-langatmigen Menalcas in kallimacheischer Prägnanz übt. Der programmatische Gehalt der aus dem Holz der Buche, des bukolischen Baumes κατ' ἔξοχήν, gefertigten Becherpaare (*pocula ponam / fagina*, 36f.) ist seit längerem unbestritten.⁹⁵ Die Hirten der dritten Ekloge jedoch wenden sich von der in ihren Becherpaaren symbolisierten hohen Dichtung ab, und einigen sich schließlich auf das für die Bukolik stehende Kalb als Preis für den letztendlich mit einem Unentschieden endenden Wettgesang.

Ovids intertextuelle Bezugnahme auf seinen Vorgänger findet auf inhaltlicher, formaler und poetologischer Ebene statt. Sowohl der Erzähler der Metamorphosen als auch der Hirte Damoetas heben die buchstäblich zentrale Bedeutung des Orpheus als göttlichen *uates* durch die entsprechende Stellung des Attributs *medius* an derselben *sedes* hervor⁹⁶. Auf inhaltlicher Ebene bildet der ausführliche Baumkatalog Ovids, der in die Erzählung von Apoll und Cyparissus übergeht, eine umfangreichere und bildgewaltige

93 Clausen (1994) ad loc. Für Acél (2007) 359 bezieht sich die vorliegende Stelle in erster Linie auf die genannte Eklogestelle, da in georg. 4, 510 die verzaubernde Wirkung von Orpheus' Gesang nur en passant erwähnt werde. In der Anrede seiner Mutter Kalliope (*Musa parens*) lässt Orpheus den Beginn des Gesang Kalliopes in met. 5, 338-40 anklingen, die wie ihr Sohn *praetemptat pollice chordas* (met. 5, 339), ehe sie zu ihrem Gesang anhebt.

94 Einen ähnlichen Gegensatz zwischen Groß- und Kleindichtung sieht Hunter (2006b) 117 in den Ekphrasen in Theokrits 1. Idyll ausgedrückt: „the shield of war is replaced by the rustic bowl celebrating love and poetry“.

95 So etwa Schmidt (1972) 296, der in den Becherpaaren „Zeichen für alexandrinische Dichtung“ nach der Façon Arats (Menalcas) bzw. Euphorions (Damoetas) erkennt. Das Nebeneinander von erhabener und niedriger Thematik in der dritten Ekloge, das den „Realismus“ des genuin bukolischen Amoibaions transzendiert und damit um eine Neudefinition der Bukolik bemüht ist, kündigt für Segal (1967) 305 die Überleitung zu den erhabeneren Gegenständen von ecl. 4 und 6 an.

96 met. 10, 143f. *attraxerat inque ferarum / concilio medius turba uolucrumque sedebat*: *medius* steht in der Mitte dieses Blocks und wird, den Inhalt unterstreichend, von einem Chiasmus (Verb – Ortsangabe – *medius* – Ortsangabe – Verb) gerahmt. Ähnlich stellt Damoetas *Orpheaque in medio posuit* (ecl. 3, 46a) exakt in die Mitte der Beschreibung seines Becherpaares, wie Clausen (1994) 99f. festhält.

Antwort auf die knappe Wendung *siluasque sequentis*⁹⁷, die dem Charakter von Damoetas' Darstellung entspricht. Damit nicht genug, überbietet Ovid, dessen Erzähler 143f. die Rolle des Alcimedon übernimmt, indem er die Figur des Orpheus buchstäblich in die Mitte seiner Darstellung stellt (*in medio posuit*), seinen Vorgänger allein darin, daß er Vergils knapper Ekphrasis auf der erzählerischen Ebene der Metamorphosen gleichsam Leben einhaucht, ohne sie ihrer metapoetischen Relevanz zu berauben.

Poetische *aemulatio* selbst wird zum Merkmal von Intertextualität: Ovid ist wie Vergil, der den „Realismus“ seines Vorgängers Theokrit zugunsten der Betonung des Kunstcharakters seiner Ekphrasis hinter sich läßt⁹⁸, bestrebt, seinen Vorgänger zu überbieten.⁹⁹ Der zu überbieten suchende Bezug auf die dritte Ekloge transponiert insofern den der Konstellation eines Amoibaion eignenden agonistischen Charakter¹⁰⁰ auf die Ebene intertextueller Bezugnahme.

Das Prooem des Orpheus ist von „ein[em] dichte[n] Netz poetologischer Anspielungen“ durchzogen¹⁰¹, das in beständiger Auseinandersetzung mit der Bukolik Vergils steht. Die direkte Bezugnahme auf das seinerseits bei Theokrit (eid. 17, 1) und Arat (phain. 1) vorgeprägte *Ab Ioue principium, Musae*¹⁰²: *Iouis omnia plena* (ecl. 3, 60) nämlich, das Ovid seinem Orpheus in den Mund legt, erweist diesen „als Kallimacheer“¹⁰³ und stellt etwa für Spahlinger die „programmatische Identität von ovidischem Singen und dem Singen des Orpheus“¹⁰⁴ auf der Handlungsebene unter Beweis. Dem erotisch-leichten Inhalt seines Gesanges stellt Orpheus, der mit der apologetischen Metaphorik der augusteischen Dichtung wohl vertraut ist, epische Großdichtung entgegen. Er bedient sich dazu der in apologetischem Kontext häufig anzutreffende Antithese „schwer/leicht“ (*plectro – grauiore* (150) bzw. *leuiore – lyra* (152)) und hebt in einem Abriß seiner literarischen Laufbahn (149-155) eine bereits verfaßte Großdichtung hervor, die ihn nun zu erotischer Dichtung berechtige. Orpheus könnte sich, sofern man an eine Verbindung zwischen Orpheus und seinem Schöpfer zu glauben geneigt ist, damit auf die „Gigantomachie“ am Beginn des ersten Metamorphosenbuches (met. 1, 151-155) berufen, in der Ovid die vollmundige Behauptung, dem großen Stoff der Gigantomachie durchaus gewachsen zu sein (am. 2, 1, 11-20), hätten die äußeren Zwänge eines Elegikers sein gewagtes Ansinnen (*ausus eram*, am. 2, 1, 11) nicht durchkreuzt, in der ihm eigenen Ironie in lediglich fünf Versen unter Beweis stellt. Das für die dritte Ekloge charakteristische Nebeneinander von erhabener und niedriger Thematik¹⁰⁵ wirkt in den Metamorphosen fort. Unterstrichen wird die inhaltliche Neuorientierung¹⁰⁶ des Orpheus durch das pointierte und geradezu katachrestisch anmutende Enjambement *Iouis est mithin sampele Stopptaste /*

97 „Größere Bildhaftigkeit“ als der vergilischen Vorgängerstelle (georg. 4, 481-4) attestiert etwa Spahlinger (1996) 145 der Art und Weise, in der Ovid die Wirkung von Orpheus' Gesang auf die Unterweltsbüßer (met. 10, 40-44) darstellt: Vergil nennt lediglich Ixion, Ovid hingegen alle fünf Unterweltsbüßer samt jeweiliger Bestrafung. Er erweist sich darin ein weiteres Mal als notorischer „vizualiser“ (Hardie [2002a] 6).

98 Segal (1967) 289.

99 Zu den Theokrit-Anleihen in der 3. Ekloge s. Clausen (1994) ad loc. Acél (2007) 362 bemerkt dazu richtig: „Die intertextuelle Technik ist nicht nur für Ovid, sondern auch für sein Vorbild Vergil charakteristisch. Mit Quellen und Zitaten gehen beide Dichter spielerischwillkürlich (sic!) um, sie interpretieren und verändern die kanonischen Werke.“

100 Hunter (2006b) 25: „Contest is at the heart of bucolic poetry, as Virgil inherited it from Theocritus and his successors“

101 Spahlinger (1996) 139ff.

102 Ob es sich bei *Musae* um einen Genitiv oder Vokativ handle, ist umstritten. Entweder Ovid verstand *Musae* als Vokativ oder er deutete es in diese Richtung um.

103 Spahlinger (1996) 140. Die Verbindung zu den alexandrinischen Dichtern begründet er mit Vergils Theokrit- bzw. Aratanleihe in ecl. 3, 60. Zum Motiv, daß ein Gedicht mit Zeus zu beginnen habe Gow (1965b) 325.

104 Spahlinger (1996) 142 und die dort angegebene Literatur.

105 Segal (1967) 302.

106 Spahlinger (1996) 136: „Der dichterische Neubeginn wird damit thematisch sichtbar im Wechsel von der Gigantomachie, dem epischen Stoff, zur Liebesthematik, dem Stoff elegischer und bukolischer Dichtung, eine Veränderung, die auch erkennbar ist im Wechsel vom *plectrum grauius* zur *lyra leuior*.“

dichtauf *pries* (149f.). Im Zuge der in der *recusatio* üblichen Distanzierung von abgenutzten Stoffen, welche die Vorgänger bereits zur Genüge behandelten, verweist Orpheus auch die in den Jupiter-Episoden der zurückliegenden Metamorphosenbücher behandelten Stoffe in die Vergangenheit, in denen Jupiter seine Macht unter Beweis stellen konnte.¹⁰⁷ Läßt der entsprechend vorgeprägte Beginn *ab Ioue Musa parens* (148) noch, wenn nicht einen panegyrischen Gesang, so doch eine solche Einlage erwarten, so wird diese Erwartung bereits in Vers 150 gründlich enttäuscht. Gleichwohl hält sich Orpheus in charakteristisch ovidischer Paradoxie an seine Ankündigung, mit Jupiter beginnen zu wollen, dessen homoerotische Leidenschaft für Ganymed seinen Gesang einleitet, um so auf seine Weise in der erhabenen Sphäre des Epos zu bleiben, in dessen Spannungsfeld sich die vierte und sechste Ekloge bewegen. Im weiteren Fortgang der Metamorphosen leitet der Gesang des Orpheus jedoch wie die dritte Ekloge zu einem erhabeneren Thema, zum von Proteus eingeleiteten epischen Troja- und Aeneisstoff, über.

Das Ende des Orpheus läßt die Gefährdung des *locus amoenus* auf drastische Weise anschaulich werden: Ehe die von ihm zurückgewiesenen Frauen (d. h. das von Orpheus eingangs aus seinem der *Μοῦσα παιδική* vorbehaltenen Gesang verbannte Personal) in ihrem *furor* den Sänger zerfleischen, zerstören sie die vom Sänger durch seinen Gesang geschaffene Kulisse.¹⁰⁸ Sie rafften die immer noch einträchtig seinem Gesang lauschenden Tiere dahin (met. 11, 20-2), funktionieren die von Orpheus herbeigelockten Bäume zu tödlichen Geschossen um (29) und entvölkern nach einem ersten Angriff gegen Orpheus die umgebende, von hart auf ihrer Scholle arbeitenden Bauern besiedelte Umgebung (30[b]-38[a]). Die Bäume werfen als Zeichen ihrer Trauer ihr Laub ab. Das Orpheus gerade noch freudig lauschende Publikum verwandelt sich, seinen Schöpfer beklagend, zur Trauerkulisse (44-47[a]). Die Kulisse der *Bucolica* und *Georgica* wird nach der deukalionischen Flut ein weiteres Mal vernichtet, um für den folgenden epischen Trojastoff das Feld zu räumen. Die Gefährdung und Zerstörung des *locus amoenus* setzt einen bereits bei Vergil vorhandenen Zug fort, der etwa am Ende der neunten Ekloge den *locus amoenus* der *Bukolik* von Baumschneidern demontieren läßt, deren Tätigkeit auf die von *labor* geprägte Welt der *Georgica* vorausweist.

Die Untersuchung des dichterischen Schöpfungsaktes durch den Gesang des Orpheus am Eingang des zehnten Metamorphosenbuches zeigte die bis ins Detail inter- und intratextuell aufgeladene Symbolik des *locus amoenus*, die durch ihre Stellung am strukturell zu programmatischen Äußerungen prädestinierten Beginn der letzten Pentade betont wird, den wie das Ende der ersten und das Ende der letzten Pentade eine herausragende Sängergestalt auszeichnet.¹⁰⁹ Ovid vergrößert, seinen Vorgänger überbietend, die Ekphrasis Vergils, so wie sich die Metamorphosen u. a. als Vergrößerung von Silens Gesang betrachten lassen. Indem Orpheus um sich Bäume zu einem Dichtungshain versammelt, verortet er sich und seinen Gesang sowohl in der literarischen Tradition als auch innerhalb der in den Metamorphosen vertretenen Genera und gibt einen Rückblick über seine bisherige Laufbahn als *uates*. Auf die Auseinandersetzung Ovids mit dem Orpheus seines Vorgängers läßt sich daher *mutatis mutandis* anwenden, was Acél für die Metamorphosen in ihrer Gesamtheit festhält: „Die Metamorphosen sind nicht bloß Gegensatz und höhnische Verneinung von Vergils Lebenswerk, sondern auch seine inspirierte Fortsetzung.“¹¹⁰

107 Bömer (1980) ad loc.: „Nach der feierlichen Anrufung des Iuppiter erwartet man allgemein *carmina graviore plectro canenda*, und die folgenden *carmina* beginnen wirklich mit Jupiter, aber ganz anders, nämlich mit seinem bekanntesten homoerotischen Liebesabenteuer.“ Gleichwohl legt Jupiter gewissermaßen als Garant des dichterischen *πρεπόν* durchaus Wert darauf, in einen seiner würdigen Vogel verwandelt zu werden, und beeinflusst die dichterische *inuentio* (*inuentum est aliquid quod Iuppiter esse / quam quod erat mallet*, 156f.) dahingehend. Bereits zur Übergenüge behandelte Dichtungstoffe weist Verg. georg. 3, 3-8 von sich. Ovids Erwähnung des Apoll und Hyacinthus wertet Acél (2007) 360 als Bezugnahme auf Vergils Eklogen (ecl. 3, 106-107; 6, 82-84; 10, 51-54).

108 Hinds (2002) 139: „The *locus amoenus* here is quite literally demolished“

109 Dazu etwa Spahlinger (1996) 131ff.

110 Acél (2007) 362.

Dies geschieht vor einer keineswegs bloß illustrativen landschaftlichen Kulisse, in die sich Programmatik und Dichtungsapologetik einschreiben und diese selbst programmatisch werden lassen.

Rückblick

Landschaft, im weiteren Sinne die in ihr symbolisierten Dichtungsumstände, bedingt die in ihr entstehende Dichtung; die Modifikation der Landschaft geht einher mit der (generischen, poetologischen, ideologischen) Modifikation der in ihr entstehenden Dichtung. Ovid stellt von Beginn an Dichtungsprogrammatische und dichterische (Selbst-)Verortung innerhalb des etablierten, an Differenziertheit zunehmenden Gattungssystems in enge Wechselbeziehung zur Landschaft. Er erweist sich darin nicht als der hohl rhetorisierende Antagonist Vergils, zu dem er im Narrativ der Literaturgeschichtsschreibung abgestempelt wurde, sondern vielmehr als ein gründlicher Leser und Fortsetzer seines Vorgängers. Das vielschichtige Verhältnis zu Vergil findet nicht zuletzt auf der Ebene dichter, und, wie die Analyse des Beginns des 10. Metamorphosenbuches zeigt, bis ins inhaltliche, sprachliche und formale Detail gehender intertextueller (Kontrast-)Bezüge seinen Ausdruck. Der locus amoenus Vergils sowohl als auch Ovids ist ein fragiles literarisches Konstrukt, über dem der Schatten seiner beständigen Bedrohung liegt, die in den Tristien Wirklichkeit wird. Die Macht, die Szenerie und damit die Dichtungsumstände zu verändern, eignet den Göttern: Jupiter bzw. dessen weltliches Pendant Augustus nimmt damit eine ähnliche Position ein wie in den Tristien: Er bestraft einen Frevel gegen seine Satzung mit der Transformation des Schauplatzes der Erzählung vom locus amoenus in einen locus horribilis. Während Jupiter in den Metamorphosen seiner Ankündigung treu bleibt und den Kosmos – freilich in schlechterer Form – wiederherstellt (met. 1, 250-2), macht sein irdisches Pendant Augustus in den Tristien seine Bestrafung nicht rückgängig und läßt das elegische Ich den Fall aus dem goldenen Zeitalter am eigenen Leib nachvollziehen.

Die Parameter von Faktentreue und Realismus sowie eine zwischen den Polen „real“ bzw. „fiktional“ operierende Dichotomie sind auf einen derartigen locus amoenus, dessen Darstellung vorrangig dichtungsapologetischen Notwendigkeiten gehorcht, ebenso wenig wie auf sein bukolisches Pendant anzulegen. Den locus amoenus lediglich auf ein Innehalten in der Erzählung zu reduzieren, um im Sinne poetischer Enargeia dem rhetorisierenden furor poeticus die Zügel schießen zu lassen, hieße mit der meta-poetischen Relevanz den hoch selbstreflexiven Charakter der augusteischen Dichtung, der seinerseits einen Wesenszug der hellenistischen Dichtung fortsetzt, verkennen zu wollen. Daß dies nicht weniger für den locus horribilis, der gemeinhin als Gegenstück des locus amoenus gedeutet wird, zutrifft, soll im folgenden zu zeigen versucht werden.

Der locus horribilis in trist. 1

Die Schilderung Tomis als locus horribilis kontrastiere, so die gängige Meinung, die Eigenschaften des in der Bukolik Vergils ausgeformten locus amoenus, um das Mitleid des Lesers zu erregen, der sich als solcher für die Rückberufung des an seinem barbarischen Verbannungsort leidenden urbanen Dichters engagieren sollte¹¹¹. Tatsächlich gerät Tomis in der Darstellung seines unfreiwilligen Einwohners zur Negation, mitunter gar zur Perversion des locus amoenus, die sich – mag der Sprecher auch mit auffälliger Hartnäckigkeit auf die Glaubwürdigkeit seiner Darstellung verweisen – über jedes Gebot des Realismus und jede archäologische Evidenz hinwegsetzt, so daß heute nicht mehr davon ausgegangen wird, Ovid ziele auf eine realistische Wiedergabe seines Verbannungsortes ab. Angenehme Kühle, Ingrediens des locus amoenus (*frigidus*, ecl. 1, 1, 52; 2, 8; 5, 25), verkehrt sich in „Skythien“ in eisige Kälte, die im Leitmotiv *gelidus* etwa trist. 4, 4, 55; 1, 11, 3; trist. 2, 190; 3, 13, 12; 4, 7, 1; 5, 2, 64 u. ö. die Exildichtung durchzieht; der schützende Dichtungsschatten der Bukolik schlägt in die unermeßliche Düsternis der Unterwelt um (*inter Sarmaticas Romana uagabitur umbras, / perque feros Manes hospita semper erit*, trist. 3, 3, 63f.). Ewiger Winter, dessen Erstarrung schon Vergil in seinem Skythenexkurs breit ausmalte, tritt an die Stelle des ewigen Frühlings in Italien, den die *laudes Italiae* priesen; *otium*, fundamentale Voraussetzung für das bukolische Dichten, kehrt sich am Verbannungsort in geisttötenden Stumpfsinn um (Pont. 1, 5, 5); der Verbannungsort überbietet die Schrecken der Unterwelt, ist doch die Donau schrecklicher als die Styx (Pont. 4, 14, 11f.). Die Gegenüberstellung archäologischer und historischer Evidenz mit der literarischen Darstellung des Dichters ließ das Ausmaß der „Übertreibung“ durch den Dichter zutage treten, der einen an der Schwarzmeerküste gelegenen, in einer langen Kontinuität griechischer Kultur stehenden Verbannungsort zum unzivilisierten Inferno, einem manipulativen „Zerrbild der Wirklichkeit“¹¹² hochstilisiert habe, um der durchsichtigen rhetorischen Wirkabsicht seines Plädoyers drastische Anschaulichkeit zu verleihen. Was sich aus der Perspektive eines strikten Realismus als „Übertreibung“ zu bezeichnen ist, ist als dichterische Fiktion Wesenszug jeder Dichtung. So ist Kettemann insofern beizupflichten, als in diesem Sinn jede literarische Darstellung „Zerrbild der Wirklichkeit“ ist.

Eine grundlegende Schwäche dieses Ansatzes, der überdies ungesagt läßt, wie eine so offensichtlich übertreibende Dichtung den epische Dimensionen annehmenden Zorn des Herrschers besänftigen hätte können, liegt darin, die literarische Dynamik des komplexen intertextuellen Verhältnisses zwischen Vergil und Ovid der unterstellten rhetorischen Wirkabsicht eines Plädoyers in eigener Sache unterzuordnen. Eine weitere in diesem Kontext zu stellende Frage ist, inwieweit der Leser erkennen konnte, daß es sich um „Übertreibungen“ handelte.¹¹³ Tomis ist jedoch nicht Schreckenskulisse einer sich auf insgesamt neun Bücher erstreckenden, repetitiven „Dichtung in eigener Sache“ – einem Dichter von

111 Repräsentativ für diesen Ansatz ist etwa Kettemann (1999), der sich zunächst anhand der unterschiedlichen Schicksale des Tityrus und Meliboeus in Vergils erster Ekloge „fast zwangsläufig die Frage [stellt], ob bzw. inwieweit [...] auch das Gegenbild zum locus amoenus nachzuweisen ist [...] den man analog als locus inamoenus, als locus horribilis oder terribilis bezeichnen könnte“ (715), um etwa die Interpretation Kraus', der die Tristien als „Dichtung in eigener Sache“ (Kraus [1968] 138) bewertet, mit seinen Ergebnissen zu amalgamieren: Ovid wolle „das allgemeine Mitgefühl“ seines Publikums erwecken, das sich für den Dichter einsetzen solle. Durch „eine Instrumentalisierung der Barbarentopik“ solle die Dichtung als „Zweckpublizistik (sic!) [...] auf die öffentliche Meinung einwirken“ (734). Claassen (1999) 190 konstatiert unserem Dichter in ähnlichem Zusammenhang, „a desire to evoke sympathy“.

112 Kettemann (1999) 733. Die Literaturanmerkungen bei Lütkemeyer (2005) 102 dazu.

113 Chwalek (1996) 43.

Format Ovids ist die Erkenntnis zuzutrauen, daß eine solche seinem Publikum nicht zumutbar gewesen wäre –, sondern ein tief im Werk der literarischen Vorgängern wurzelndes literarisches Konstrukt.¹¹⁴

Beim locus amoenus, dem notwendigen Gegenstück des locus horribilis, handelt es sich nicht um einen statischen, unter der Glasglocke der *pax Augusta* konservierten Topos. Gefährdung, die beständige Gefahr seines Verlustes und Unerreichbarkeit sind schon bei Vergil Grundeigenschaften des scheinbaren Idylls. Landschaftsbeschreibungen, die sich mit Fug und Recht als loca horribilia bezeichnen lassen, sind ferner keine Erfindung des relegierten Ovid. Der Landungsort der Aeneaden im ersten Aeneisbuch etwa läßt sich ebenso als locus horribilis lesen wie schon die Argonauten während ihrer Fahrt auf dem Phasis an einer Unheil kündenden Landschaft vorüberfahren. Der locus horribilis der Exildichtung steht somit in einer Reihe literarischer Vorgänger, die sich ebenso wenig wie Ovid die realitätsgetreue Wiedergabe geo- und ethnographischer Fakten zur Aufgabe machten. Was E. A. Schmidt für den bukolischen locus amoenus Vergils festhält, trifft mutatis mutandis für den locus horribilis Ovids zu: „Es handelt sich [...] nicht eigentlich um Landschaftsbeschreibung, nicht um Darstellung von Ideal*landschaft* oder um Idealisierung von Landschaft, sondern um Kataloge oder Sammlungen von Elementen idealer Zeit und idealen Raumes [...] Sie (die Gruppierungen von Bestandteilen des locus amoenus, Anm.) sind nie Beschreibung von Gesehenem und von zu Sehendem, sondern, [...] nur im Lied oder im Zusammenhang mit Gesang gegenwärtig [...] sie werden zu Chiffren der poetischen Welt.“¹¹⁵

Lütkemeyer transponiert, indem sie das Instrumentarium von Schmidts Deutung der Eklogen als hoch reflexiver Dichtung auf die Tristien anwendet¹¹⁶, die intertextuelle Auseinandersetzung zwischen der Exildichtung und den Bucolica auf eine grundsätzlichere Ebene. Sie erkennt als Kern der ovidischen Exildichtung die tiefgreifende poetologische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Politik und Dichtung, die wie in den Eklogen vor dem Hintergrund einer Landschaft, die die Dichtungssituation symbolisiere, sinnfällig verhandelt werde; Landschaftsdarstellung symbolisiert in diesem Verständnis Dichtungsreflexion¹¹⁷. Resultat ist für sie in der Rhetorik der Ovid-Apologetik „eine Dichtung, die den Eklogen Vergils gleichrangig gegenübersteht“¹¹⁸.

Während sich Lütkemeyer auf die intertextuelle Auseinandersetzung zwischen Tristien und Eklogen beschränkt, soll im folgenden das intertextuelle Verhältnis zwischen dem Gesamtwerk Vergils und dem ersten Tristienbuch hinsichtlich der Transformation eines als gattungsübergreifend verstandenen Konzepts des locus amoenus zum locus horribilis untersucht werden. Der locus horribilis gilt einer solchen Interpretation nicht als innerhalb der bekannten Dichotomie zwischen dem Augusteer Vergil und seinem Antipoden Ovid seine Wirksamkeit entfaltender Gegenentwurf zur Mitleidserregung eines naiven Publikums, sondern als *Fortsetzung* des locus amoenus unter geänderten generischen Umständen, so wie die Verbannungsdichtung meines Erachtens nicht aus dem „Gegensatz zu den Eklogen“¹¹⁹, sondern u. a. als deren Fortsetzung zu verstehen ist. Das Spannungsverhältnis zwischen locus amoenus und locus horribilis ist im Zuge einer solchen Interpretation nicht Hypostasierung einer aus den Notwendigkeiten der Literaturgeschichte konstruierten Dichotomie zwischen dem „Augusteer“ Vergil und seinem

114 Instruktiv Chwalek (1996) 41-43 zu „Fehlinformationen über den Verbannungsort“.

115 Schmidt (1972) 153.

116 Lütkemeyer (2005) 14ff.

117 Lütkemeyer (2005) 159: „Immer wenn eine Landschaft gezeichnet oder vom *deus* die Rede ist, soll der Leser nicht nur denken, daß die widrigen Verhältnisse durch den Zorn des Augustus bedingt sind, sondern auch daß sie im Gegensatz zu den Eklogen zu sehen sind. Dadurch werden sie, was sie bei Vergil nicht sind, nämlich gewissermaßen Formeln der impliziten Reflexion, haben aber darüber hinaus wie bei Vergil die Fähigkeit, die Situation auf der Handlungsebene plastisch werden zu lassen.“

118 Lütkemeyer (2005) 157.

119 Lütkemeyer (2005) 159.

Antipoden Ovid, sondern Ausdruck eines komplexen intertextuellen Verhältnisses, in dem sich auch die Karriereinszenierung der beiden Dichter spiegelt.

Der relegierte Sprecher setzt nicht nur das Schicksal des Meliboeus fort.¹²⁰ Er gewinnt Konturen ebenso durch seine intertextuelle Schicksalsverwandtschaft mit Aeneas und dessen epischen Vorgängern; es wäre nicht denkbar ohne die elegischen Sprecher sowohl Ovids als auch dessen elegischen Vorgänger und weist in seiner Selbstinszenierung manche Parallele mit der lyrischen und epistularischen Persona Horazens auf. Daher wird, um den Eindruck zu vermeiden, der Einfluß Vergils auf die Tristien werde verabsolutiert, das Einleitungsdistichon der Tristien in der gebotenen Kürze zunächst hinsichtlich seiner intertextuellen Beziehung zu den übrigen „Augusteern“ untersucht.

Paradise lost? Der locus amoenus in trist. 1

Das erste Tristienbuch beschreibt die Seereise des Sprechers von Italien nach Tomis, vom locus amoenus Italiens in den locus horribilis des Verbannungsortes. Das dem Sprecher künftig unerreichbare Italien und im besonderen Rom, die zum unerreichbaren Sehnsuchtsort des Sprechers werden, geraten mit dem Antritt der Seereise zur Kontrastfolie, vor welcher sich der Verbannungsort bedrohlich abhebt. Das elegische Ich und der Leser, die beide gleichermaßen an ihrem Vergil geschult sind, können sich anhand eines Netzes intertextueller Bezüge, die sich in der Schlußelegie des ersten Tristienbuches zu einem sich allmählich am Horizont abzeichnenden Bild eines bedrohlichen Landstrichs verdichten, ein Bild des Verbannungsortes zurechtlegen, der sich nach der Retardation in Gestalt des zweiten Tristienbuches ab der zweiten Elegie des dritten Buches, die mit einem resignierenden *Ergo erat in fatis Scythiam quoque uisere nostris* anhebt, als *locus inamabilis* (trist. 5, 7, 43) herausstellt.

Im Rahmen dieser Arbeit soll das intertextuelle Verhältnis zum Werk Vergils anhand der zuvor skizzierten gattungstheoretischen Dynamik des locus amoenus bzw. seiner Weiterentwicklung, des locus horribilis, untersucht werden. Besonders im ersten Tristienbuch, das das elegische Ich während einer Seereise zeigt, die in der Metaphorik der augusteischen Dichtungsreflexion auch das Wagnis eines Dichters beschreibt, der ein neuartiges Werk innerhalb des etablierten Gattungssystems zu verorten hat¹²¹, erscheint dieser Aspekt von besonderer Relevanz. Ein Ort dieser generischen Selbstverortung ist das Einleitungsgedicht eines Gedichtbuches, das im folgenden anhand der zuvor skizzierten Gesichtspunkte untersucht werden soll.

120 Kettemann (1999) 717: „Für [...] Ovid scheint die Schreckensvision des Meliboeus [...] Realität geworden zu sein.“ und besonders Lütkemeyer (2005) 18: In der Verbannungsdichtung gehe Ovids elegisches Ich den Weg des Meliboeus weiter. Es beziehe, indem es im Unterschied zu Meliboeus, der ankündigt, nach seiner Verstoßung aus dem bukolischen Kosmos nicht mehr dichten wollen (*carmina nulla canam*) weiterdichte, eine „Gegenposition“ zu Vergil und thematisiere, wenngleich unter entgegengesetzten Vorzeichen, „die außerpoetischen Abhängigkeiten von Dichtung“ und „die konstruktive Umsetzung dieser Schaffensbedingungen in Dichtung“

121 Zum Motivkomplex der Seefahrtsmetapher für Dichtung s. Wimmel (1960) 227f. „[...] Seefahrt als Bild fürs Dichten in dem Sinn, daß des Dichters Weg eine Fahrt in einem Medium (eines Stoffes, vieler Stoffe, der Welt usw.) ist: also Fahrt auf einer Fläche, die durch ihre Unberührtheit, Größe oder schöpfbare Fülle anzieht (vgl. Wegbild: Neuland) oder auch durch ihre Unermeßlichkeit schreckt. Im Seewagnis ist ein alter Klang des Frevels und des Unheimlichen (besonderer Zug der eisernen Zeit).“ Dies drückt das elegische Ich während des Seesturms von trist. 1, 4 in seiner mehrdeutigen Bemerkung *audaces cogimur esse metu* (trist. 1, 4, 4) und darin aus, daß es die Peripetie seines Schicksals mit der Deszendenz ins eiserne Zeitalter gleichsetzt.

1, 1, 1f. und 1, 1, 127f.

Die Einleitungselegie etabliert, den Gattungskonventionen des Propemptikons folgend¹²², im ersten Vers die Trennung von Rom als eines der Leitmotive der folgenden Exildichtung, während über den Verbannungsort selbst lediglich ex negativo Andeutungen gegeben werden, die einen Spannungsbogen zum Ende des Buches schlagen¹²³.

Die Bedeutung des Entfernungsmotivs wird sinnfällig durch seine die Einleitungselegie rahmende Stellung hervorgehoben¹²⁴: Auf Rom sich beziehende Ortsangaben, die sich im Verlauf der Elegie zunehmend konkretisieren, lassen die wachsende Distanz zwischen dem Sprecher und Rom umso schmerzhafter hervortreten¹²⁵ (trist. 1, 1, 1f. und 127f.):

*Parue - nec inuideo - sine me, liber, ibis in urbem,
ei mihi! quo domino non licet ire tuo.*

*longa uia est, propera: nobis habitabitur orbis
ultimus, a terra terra remota mea.*

Während im Schlußdistichon an die Stelle des Prädikats der Bewegung (*ibis*, 1) das auf den Sprecher bezogene Prädikat der Ortsruhe (*habitabitur*, 127) tritt, hebt besonders die paranomastische Antithese *urbem – orbis*, die dieselbe *sedes* einnimmt, den schmerzvollen Kontrast zwischen Rom und dem Ort des Exils hervor. Der erste Vers der Verbannungsdichtung ist wie der erste Vers des vergilischen Gesamtwerks von einem fein gesponnenen Gewebe intertextueller Bezüge zur Dichtung der Vorgänger durchwirkt¹²⁶, das sich als Grundlage der generischen und dichtungsprogrammatischen (Selbst-)Verortung der folgenden Gedichtbücher und des darin auftretenden elegischen Ichs erweisen wird. Dieses Gewebe soll daher im folgenden in der gebotenen Kürze entwirrt werden, ehe sich die Untersuchung der ausführlichen Analyse der Vergil-Bezüge zuwendet.

Kallimachos, Tibull und Horaz im Eingangsdistichon

Innerhalb der elegischen Vorgänger übt Tibull nachhaltigen Einfluß auf das Selbstverständnis des elegischen Ichs aus¹²⁷, der sich darin manifestiert, daß sich Reminiszenzen an den Vorgänger, den Ovid gegen die chronologische Reihenfolge trist. 4, 10, 51 dem „kanonischen Quartett der Elegiker“¹²⁸ Tibull – Gallus – Propertius – Ovid voranstellt, besonders an programmatisch relevanten Stellen im ovidischen

122 Eine Futurform von *ire* ist in diesem Kontext nicht selten (Cairns (1972)] 52 u. Anm. 28). Die Elegie enthält zudem Elemente der sog. *mandata morituri* (*mandata* [35], *mando dicas* [119], *mandare* [123]), eines in der Elegie beheimateten Topos (Cairns [1972] 90), und nimmt damit implizit die Selbstinszenierung des Sprechers als lebender Toter vorweg.

123 Lütkemeyer (2005) 108.

124 Posch (1983) 31 und *ibid.* Anm. 61.

125 Für Posch (1983) 30f. eine „Klimax der Ortsangaben“, die sich von *urbs* (1) und *loca grata* (15), bis *Romam* (57) erstreckt. Die Klimax hat damit jedoch ihren ihren (buchstäblichen) Höhepunkt noch nicht erreicht: Die Ortsangabe *alta Palatia* (69), an die sich mit epexegetischem *-que Caesareamque domum* (69) anschließt, weist auf das politische Zentrum und die Palatinische Bibliothek hin, während *nostrum – penetrabile* (105) die Bibliothek des Sprechers, dessen persönliches Zentrum, als Ziel des Buches bezeichnet. Gemeint ist damit die Aufnahme des Buches in Ovids „Familie“, d. h. seinen Werkkanon.

126 Zur intertextuellen Verankerung von ecl. 1, 1 in Werk der bukolischen Vorgänger Vergils s. Hunter (2006a) 264.

127 Lenz (1997) 316: „Ovid stilisiert [...] Tibull mehr als (Gallus und) Propertius zur literarischen Leitfigur für sich selber“.

128 Lenz (1997) 314.

Werk finden¹²⁹. So überrascht es nicht, daß der programmatisch bedeutsame erste Vers der Tristien seine Anleihen am Beginn des thematisch eng verwandten Propemptikons Tib. 1, 3, 1 nicht verleugnen kann¹³⁰:

parue nec inuideo sine me liber ibis in urbem - ibitis Aegaeas sine me Messalla per undas

Zur genosbedingt ähnlichen Ausgangssituation – ein Sprecher beklagt die Abreise einer ihm nahestehenden Person bzw. hier eines Gegenstandes – gesellen sich eindeutige formale und sprachliche Bezüge: So steht der sinntragende Präpositionalausdruck *sine me*, der das in beiden Elegien essentielle Trennungsmotiv etabliert, an derselben Versstelle, und rahmt mit einem weiteren, das Ziel bzw. eine Reise-station bezeichnenden Präpositionalausdruck das angesprochene Gegenüber, dessen baldigen Aufbruch die entsprechende Futurform von *ire* ankündigt. Der programmatische Bezug auf den einflußreichen Vorgänger setzt sich in der abermaligen Bezugnahme auf das Propemptikon Tibulls etwa in der Abschiedsszene trist. 1, 3 oder in trist. 3, 3 fort und entspricht Ovids mehrfach zu beobachtender Gewohnheit, eine Bezugsstelle mehrmals unter verschiedenen Umständen durchzuvariieren¹³¹.

Die Anrede des Buches läßt den Beginn der Schlußepistel von Horazens erstem Epistelbuch (epist. 1, 20, 1) anklingen, in der sich der Sprecher/Schreiber an die vorliegende Buchrolle wendet, die er an derselben *sedes* als *liber* apostrophiert¹³². Während jedoch Horaz seinen Sprecher den *liber – pumice mundus* in zwei Versen (epist. 1, 20, 2f.) als manikürten Strichjungen beschreiben läßt, dessen gepflegtes Äußeres das kallimacheische Stilideal verkörpert¹³³, und der es kaum noch erwarten kann, seinen Herren zu verlassen, um sich – im Unterschied zu seinem sich hinter dem Gestus des abgeklärten Philosophen zurückziehenden Herren – der Öffentlichkeit anzubieten¹³⁴, so erscheint das verwahrloste Buch des verbannten Dichters als exakter Gegenentwurf zum Epistelbuch des Horaz, der nach wie vor auf italischem Boden wirkt¹³⁵. Dessen Spätwerk auf die Rolle einer ausschließlich formalen Vorlage zu reduzieren, die

129 „Tibullan themes and echoes are not scattered randomly throughout the Ovidian corpus but concentrated at points of specific significance.“, so Maltby (2009) 291. Folgerichtig erwähnt Ovid Tibull im Schlußgedicht des ersten Amoresbuches (am. 1, 15, 27f) und, auf den Abschied des Sprechers von der Liebeselegie vorbereitend, im Mittelgedicht des dritten Amoresbuches (am. 3, 9); ferner, – so Lenz (1997) 303 – im Schlußgedicht des vierten Tristienbuches (trist. 4, 10) und im damit korrespondierenden Einleitungsgedicht des folgenden Tristienbuches (trist. 5, 1, 17-20). Danach erscheinen Gallus, Propertius und Tibull nicht mehr namentlich in Ovids Dichtung, wie Lenz (1997) 315 bemerkt.

130 „[O]ffenkundige Bezüge zu Tibull I, 3, 1f.“ sieht bereits Posch (1983), 28 Anm. 51. Putnam (2010b) 93: Die ähnliche Situation der Sprecher gebe Ovid die Möglichkeit, darauf hinzuweisen, daß er im Unterschied zu Tibull nicht auf eine griechische Insel, sondern ans Ende der Welt gefesselt sei. Indem er die Apostrophe des Gönners durch die des Buches ersetze, mache er dieses zu seinem Sprecher in Rom.

131 Auf ähnliche Weise bezieht sich, wie Maltby (2009) 285-90 nachvollzieht, Ovid im Verlauf seiner Laufbahn unter jeweils verschiedenen Gesichtspunkten – in den Tristien ist die „handgreiflich apologetische Instrumentalisierung des Vorgängers in Tr. II“ (Lenz [1997] 316) am einprägsamsten – mehrfach auf Tib. 1, 6 (trist. 2, 447-64; am. 2, 19; am. 1, 4, 20; ars 1, 571f., Heroid. 17, 89f.). Dazu auch Lenz (1997) 316: „Ovid hat mit besonderer Intensität die Elegie Tib. I 6 mehrfach in großem Zusammenhang aufgenommen“

132 Der Bezug auf epist. 1, 20, das auch auf trist. 4, 10 weiterwirkt, rahmt die ersten vier Tristienbücher (Rahn (1968) 483). Eine Vorlage wird damit wie Tib. 1, 3 in den Tristien mehrmals verwertet.

133 Vgl. Catul. 1, 2, wo das Äußere des *libellus* die ihm zugrundeliegende Dichtungsprogrammatisierung verkörpert: *arida modo pumice expolitum*. Der in der Schlußepistel geschilderte gepflegte Anblick des Buches konterkariert den in der Einleitungsepistel angedeuteten verwahrlosten Anblick seines Herren und Schöpfers (epist. 1, 1, 94-106).

134 Mayer (1994) ad loc. erkennt im Öffentlichkeitsbedürfnis des Buches eine Anspielung auf Kallimachos: „The book/boy wants what the poet/master, a devotee of Callimachean exclusivity, deplures, cf. Callim. Epig. 28.4 Pf.“

135 Hardie (2002b) 298. In trist. 1, 3, 90 (*egredior - siue illud erat sine funere ferri - / squalidus inmissis hirta per ora comis.*) nimmt das verwahrloste Äußere des Sprechers beim Verlassen seines Hauses das Äußere seines Buches vorweg. Zu weiteren Kontrastbezügen Putnam (2010) 91: „Ovid’s bitter setting turns Horace’s on its head. The earlier poet’s book is imagined heading, under its own foolish volition and against the will of its creator, to parts remote in the Roman world.“

Ovids „neue und so grundverschiedene Form der elegischen Epistel“ legitimiere¹³⁶, übersieht indessen einen für die ovidische Exildichtung konstitutiven Aspekt. Sowohl für Horaz als auch für Ovid repräsentiert der apostrophierte *liber* eine neue, vor dem Publikum zu rechtfertigende Karrierephase, in der die Selbstinszenierung des Verfassers ins Zentrum rückt¹³⁷. Beide Sprecher inszenieren sich folglich als reifen, eigentlich bereits aufgehört habenden oder doch wenigstens aufhören wollenden Dichter, der am vermeintlichen Ende seiner Laufbahn von Rom entfernt das Dichten doch nicht sein lassen kann¹³⁸; der – auch hierin ähnelt das elegische Ich Ovids dem lyrischen Sprecher des vierten Odenbuches – mit der Liebe(sdichtung) abgeschlossen hat, sich offiziellen Themen zuwendet¹³⁹, und sich im Bewußtsein seiner bereits zu Lebzeiten beanspruchten kanonischen Stellung¹⁴⁰ dazu berufen fühlt, in die Rolle des Literaturkritikers zu schlüpfen. Etablierte der zuvor beschriebene Bezug auf Tib. 1, 3 in nuce die ungebrochene elegische Unterströmung der Tristien, so steht der Bezug auf die Schlußepistel von Horazens erstem Epistelbuch am Beginn der Selbstinszenierung des elegischen Ichs auch „in bewußter Hindeutung auf Horaz“¹⁴¹ die schließlich in die „Autobiographie“ des Dichters am Ende des vierten Tristienbuches (trist. 4, 10) mündet.

In die Sphäre kallimacheischer Dichtungsmetaphorik verweist die erste Hälfte des Einleitungsverses *parue nec inuideo* und die damit einhergehende Apostrophierung der vorliegenden Buchrolle, die der Vorlesende in Händen hält, als *parue – liber*, was faktisch einem *libellus* kallimacheischen Zuschnittes gleichkommt¹⁴². Die Stellung von *parue* am Beginn des Einleitungsverses hebt ähnlich wie *Cynthia* am Beginn der Monobiblos oder *arma* am Beginn der Amores, zu dem *parue* in direktem Kontrast steht, dessen programmatisch zentrale Bedeutung hervor, die sich in der mehrdeutigen Wendung *nec inuideo* fortsetzt. Insofern es sich um den ersten Vers Ovids nach dem Ende der Metamorphosen handelt, der nach dessen Relegation in Rom vorgetragen wurde¹⁴³, evoziert die Wendung den betonten Kontrast zum magnum opus Ovids und die Rückkehr zur elegischen Kleinform.

Ovid's, by contrast, is being sent, from a still more distant spot, back to the mothercity. The self-banishing book is replaced by the volume of an involuntary exile who wishes that he and his invention could be one and the same, and that, instead of going down into the city's center and off from there into faraway lands, it, and he, could return to the core of the city that Ovid so movingly describes in Tr. 1.3.“

136 Rahn (1968) 483f. „[...] mehr als Äußerlich-Formales ist auch nicht zu erwarten“; die formale Legitimation durch den bei Augustus in Gnaden stehenden Dichter soll seinem Verständnis nach dazu dienen, das Wohlwollen des Augustus zurückzugewinnen. Lütkemeyer (2005) 60, die im Rahmen ihrer Studie den Einfluß Vergils Bukolik betonen muß, meint in Nachfolge Rahns gar: „[...] es [ging] ihm (Ovid, Anm.) gar nicht darum [...], sich mit Horaz auseinanderzusetzen“.

137 Nagle (1980) 35.

138 Man vergleiche etwa den Gestus des Unmuts in *carm.* 4, 1, 1ff. mit *trist.* 2, 1ff. Zu Ovids Bezugnahme auf Horazens Selbstinszenierung als alternder Dichter (vgl. *Hor. epist.* 2, 2, 55-7) in *trist.* 4, 8 und 4, 10 s. Wulfram (2008) 390-403 und die dort gegebene Literatur.

139 Die Triumphschilderung *trist.* 4, 2 weist Bezüge zum an derselben Stelle im Gedichtbuch stehenden *Hor. carm.* 4, 2 auf. Die Anspielung in *trist.* 4, 10, 117-122 auf Horazens „Musendank“ in *carm.* 4, 3, 16-21 erkennt Rahn (1968) 481, übersieht allerdings den Bezug auf den „Musendank“ in *trist.* 1, 6, 6 (*muneris omne tui est*),

140 Farrell (2004) 50 konstatiert dem exilierten Ovid „obsessive concern with current status and posthumous reputation“

141 Rahn (1968) 481, der dies freilich auf die „formale Anregung“ durch Horaz beschränkt. Sowohl hinsichtlich metrischer Innovationen als auch stilistischer Abweichungen in Richtung Prosa und Umgangssprache sieht Gaertner (2007) 168 Überschneidungen zwischen den Episteln Horazens und der Exildichtung Ovids, die er auf den Rückgriff der beiden Dichter auf epistolographische Konventionen zurückführt.

142 Posch (1983) 29 Anm. 54 hält die mögliche Verwendung von *paruus* im Sinne des kallimacheischen λεπτὸν vermutlich erstmals fest. Williams (1994) 188 Anm. 63 verweist für *paruus* als Bezeichnung für „elegy and lyric“ im Gegensatz zu den erhabeneren Genera auf *Hor. carm.* 4, 2, 31 und 4, 15, 3 sowie *Hor. epist.* 2, 1, 157f.; *Prop.* 3, 3, 18; 4, 1, 58; *trist.* 2, 331-2 und *Pont.* 2, 5, 25f. Ähnlich Lütkemeyer (2005) 61 Anm. 146.

143 McGowan (2009) 213.

nec inuideo, dessen Bezug auf die erste Ekloge unten eingehender behandelt werden wird, ließe sich einerseits als intertextuelle „Antwort“ auf den die Abfahrt seiner Gefährten beklagenden Sprecher des durch *sine me – ibis* anzitierten Propemptikons Tib. 1, 3 verstehen. Während dieser, krank auf Korkyra darniederliegend, Messalla und seine Gefährten, die über die Ägäis heimwärts fahren können, beneidet, gibt sich der Sprecher hier zunächst bewußt indifferent (*nec inuideo*), ehe der Ausruf *ei mihi* (2)¹⁴⁴ den Rückfall des Sprechers in den ihm so vertrauten Ton der Elegie und im besonderen des elegischen Propemptikons anzeigt, zu deren Topoi die Klage darüber, den Adressaten nicht begleiten zu können, zählt¹⁴⁵.

Andererseits enthält *nec inuideo*, losgelöst von seiner syntaktischen Umgebung¹⁴⁶, eine Anspielung auf die bei Kallimachos begegnenden Stilkritiker, denen der Battiade u. a. im personifizierten Φθόνοϋ des Apollhymnos ein wirkmächtiges literarisches Denkmal setzte¹⁴⁷. Der beckmesserischen Kritikelei jener Neider sieht sich eine Dichtung ausgesetzt, die sich eingestandenermaßen nicht den Erfordernissen der umfangreichen „großen“ Genera fügt. Die drei einleitenden Worte der Verbannungsdichtung wären daher zunächst folgendermaßen zu paraphrasieren: „Du den Gesetzen der Μοῦσα λεπταλέη verpflichtetes, kleines Gedichtbuch (*parue liber*) – und ich bemäkele es nicht (wie der Φθόνοϋ oder die Telchinen), daß Du kein umfangreiches Buch, sondern der kallimacheischen Poetik verpflichtet und damit kein umfangreiches Werk wie meine Metamorphosen oder eine Großdichtung bist, die etwa Augustus preist ... (*nec inuideo*)“, ehe sich beim Weiterlesen unter Berücksichtigung der aus Tib. 1, 3 einwirkenden Bezüge folgender Sinn des Distichons allmählich herauskristallisiert: „Du den kallimacheischen Dichtungsidealen verpflichtetes Büchlein, ich nehme es Dir nicht übel – daß Du (wie Messalla im Propemptikon Tib. 1, 3) ohne mich nach Rom gehen wirst – weh mir, daß ich, obwohl ich Dein Herr bin, nicht mit Dir gehen darf.“

Die Bezugnahme auf kallimacheische Kernbegriffe und die literarischen Vorgänger Vergil, Horaz und Tibull¹⁴⁸ stellt die Verbannungsdichtung und deren Schöpfer sowohl in die Nachfolge kallimacheischer Dichtungsapologetik als auch der von ihm selbst im Gestus eines Dichterphilologen in trist. 4, 10, 49ff. kanonisierten Vorgänger, die beständige intertextuelle und karriereinszenatorische Bezugspunkte sind. Am Beginn der Verbannungsdichtung und am Ende seiner Karriere unterstreicht das verbannte elegische Ich damit, seinem fortan gepflegten Gestus dichterischen Ungenügens und des Verzichts auf dichterischen Ruhm zum Trotz, seinen nach wie vor ungebrochenen Anspruch auf seinen Platz in einem Kanon, als dessen Endpunkt er sich betrachtet (trist. 2, 467). Ebenso ungebrochen ist die Verankerung des Sprechers im kallimacheischen Dichtungsideal. Das der Gedichtsammlung vorangestellte Attribut *parue* kündigt nicht nur programmatisch die folgende Verbannungsdichtung an, sondern markiert eine Zäsur in der Karriere des Dichters, hebt es doch die folgenden Elegien pointiert von den umfangreichen Metamorphosen ab, einem umfangreichen Werk, das nach den Gesetzen der mittlerweile paradigmatischen Karriere Vergils das Leben und Werk Ovids hätte krönen müssen.

144 Die Interjektion ist wie der Aufruf *me miserum* (dazu Hinds [1998] 29ff.) Hinweis auf das Genos der Liebeselegie.

145 Cairns (1972) 115ff.

146 Dies schlägt Hinds (1987) 253 meines Wissens erstmals vor. Ähnlich läßt sich bereits das erste Hemiepes der Metamorphosen isoliert lesen. (Kenney (2006)] 266) Insofern hebt *parue*, das die Rückkehr zur elegischen Kleinform programmatisch ankündigt, das nicht weniger programmatische *noua* am Beginn der hexametrischen Metamorphosen auf.

147 Kall. ait. 1, 17; Kall. hymn. 2, 105-12: Apoll überwindet den Φθόνοϋ. Ähnlich Verg. georg. 3, 37-9: *Invidia infelix* wird – ungleich tragischer als Apolls Fußtritt bei Kallimachos – in die Unterwelt verbannt.

148 In Vorwegnahme von trist. 4, 10, 49-52 wird Tibull bereits hier auf der Ebene intertextueller Bezugnahme mit Vergil und Horaz gleichgestellt und „noch mehr zum Dichter schlechthin“, so Lenz (1997) 313, erhoben: Dies macht ihn zum „zentrale[n] Vertreter der Gattung (der Elegie, Anm.)“ (ibid. 314). Implizit wird damit die Gleichrangigkeit der *leues elegi* mit Lyrik und Epos bzw. Elegie beansprucht.

Die hohe intertextuelle und generische (Selbst-)Reflexivität bereits des ersten Tristienverses, die intensive Auseinandersetzung und Umformung der Tradition, ist ein erster Hinweis darauf, daß Ovids die augusteische Dichtung beschließende Verbannungsdichtung Gleichrangigkeit mit den *Bucolica* beanspruchen kann, die am Beginn der sog. augusteischen Dichtung stehen und unter dem Rückgriff auf neoterische und alexandrinische Maßstäbe neue Gattungsgrenzen definierten.¹⁴⁹ Der *locus amoenus* ist dabei Hauptschauplatz der generischen (Selbst-)Verortung.

Abschied und Identitätsverlust: trist. 1, 1 und ecl. 1 und 9

Für *trist. 1, 1* und die thematisch eng verwandte erste und neunte Ekloge Vergils, jene programmatischen Eklogen, die „am ehesten einen Landschaftseindruck, d. h. ein räumliches Bild erzeugen“¹⁵⁰, ist der dialogisch sich entfaltende Kontrast zwischen einem Sprecher, dem die Fortführung seiner Existenz im *locus amoenus* möglich erscheint, und einem Sprecher, der aus diesem verstoßen wird, konstitutiv.¹⁵¹ Die komplementäre Lektüre der beiden Eklogen ist daher geboten.¹⁵² Die Gattungszugehörigkeit der bukolischen Hirten wird auf der Ebene des Kontrasts zwischen dem Idyll eines *locus amoenus* und der Unwirtlichkeit von dessen Gegenentwurf verhandelt. Der ältere Rinderhirte Tityrus sieht seine bukolische Existenz und damit sein bukolisches Dichten gesichert, der jüngere Ziegenhirte Meliboeus hingegen sieht sich, seiner Identität als bukolischer Hirte beraubt und angesichts des gegenwärtigen Chaos resignierend, am Ende seiner dichterischen Kräfte. Umgekehrt verhält es sich in der neunten Ekloge, in der vor einer hoffnungslosen Kulisse¹⁵³ der ältere Moeris sich dem optimistischen, jüngeren Lycidas gegenüber von seiner einstigen bukolischen Dichtung wenigstens vorläufig lossagt. Wörtliche und situative Entsprechungen zwischen der ersten Tristienelegie und der ersten und neunten Ekloge legen eine eingehendere Untersuchung nahe.

nec inuideo?

Am Beginn der *Bucolica* steht die Vignette eines *locus amoenus*, einer „Insel des Friedens [...] mitten in der Welt der Unruhe und Zwietracht“¹⁵⁴, auf der Tityrus, eine ungefährdete Hirten- und im weiteren Sinn Dichterexistenz genießend, in gut theokritischer Pose die Wälder, die *pars pro toto* für die Bukolik stehen, von seinem Gesang für Amaryllis widerhallen läßt. Als sich jedoch zeigt, daß diese Pose vom verbannten Hirten Meliboeus gedeutet wird, der nicht zögert, sein unglückliches Schicksal in scharfer Antithetik der *ἀσυχία* seines Gegenübers zu entgegenzustellen, tritt an die Stelle des Idylls, das sich zunächst in den beiden Eingangsversen ankündigte, die Ahnung, welcher Gefährdung der *locus amoenus* des Tityrus tatsächlich ausgesetzt ist.¹⁵⁵ Körperlich geschwächt stellt der jüngere Hirte in den Eingangs-

149 Papaioannou (2013) 169.

150 Schmidt (1972) 152.

151 Der dialogische Charakter der ersten Ekloge setzt sich insofern fort, als *trist. 3, 1* die mit Verzögerung erfolgende briefliche Antwort des in *trist. 1, 1* angesprochenen Buches ist, sodaß der Dialog zwischen Autor und Buch die Bücher 1-3 umspannt. Der Dialog, der sich bei Vergil auf eine Ekloge beschränkte, dehnt sich in den Tristien auf zwei Einleitungselegien aus.

152 Auf die sich in diesem Kontext aufdrängende Prioritätsfrage ausführlicher einzugehen ist hier nicht der Platz. Die Priorität der pessimistischer wirkenden neunten Ekloge erscheint mir etwa mit Büchner, *Vergilius Maro*, RE 8 A, 1 (1958), 1186; Clausen (1994) 266 und Schmidt (1987) 205 wahrscheinlicher. Cucchiarelli (2012) 451f. hält die Priorität der neunten Ekloge, die etwa noch keinen rettenden *iuuenis* aufweise, zwar für wahrscheinlicher, spricht sich aber v. a. für die synchrone Lektüre der beiden Eklogen aus.

153 Clausen (1994) 268: „a bleak and empty landscape brightened intermittently by passages of song.“

154 Schmidt (1987) 131. Davis (2012) 41: „bucolic enclave“.

155 Clausen (1994) 29.

versen (1-5) die geruhsame (Dichter-)Existenz des unter dem schützenden Schatten der Buche ruhenden Tityrus auf emotionale Weise der existenzbedrohenden Realität gegenüber, die jene „Insel des Friedens“ umringt. Tityrus, der aus den Worten seines Gegenübers offenbar ein vorwurfsvolles Innuendo heraushört, sieht sich in den Versen 6-10 zu einer weit ausladenden hymnischen Entgegnung veranlaßt, die sein sorgloses Dasein unter Anleihen am Stil der Panegyrik verteidigt. Er tritt mit seinen ersten Worten nicht nur den Beweis für das Eindringen des Panegyrischen in den bukolischen Kosmos an¹⁵⁶, sondern entkräftet den in den Eingangsworten des Meliboeus enthaltenen Vorwurf durch den Verweis auf den unabwendbaren Willen einer höheren, ja für sein (dichterisches) Empfinden göttlichen Macht, die es ihm gewährt habe, wie zuvor seine Kühe (*meas – boues*), eponymes Symbol seiner Dichtungsgattung, in einem unbeschwert-bukolischen Umfeld (*haec otia*, 9) umherschweifen zu lassen, d. h. nach seinem eigenem Willen weiterhin bukolisch zu dichten (*ludere quae uellem*, 10). Bukolisches Dichten ist damit in Abhängigkeit von einer zu preisenden übergeordneten Instanz gestellt, deren Verweigern oder Gewährenlassen über die Fortsetzung der Hirten-, und im weiteren Sinn bukolischen Dichterexistenz entscheidet.

In einer Reihe fortlaufender Malentendus verwehrt sich nun Meliboeus seinerseits mit auffälligem Nachdruck gegen den latenten Vorwurf des Neides, um Tityrus, der sich, für den seiner Existenzgrundlage beraubten Meliboeus unverständlich, zuvor in panegyrisch-hymnische Höhen aufgeschwungen hat, gleichsam auf den Boden der ihn umgebenden Realität zurückzuholen (ecl. 1, 11-15):

*Non equidem inuideo, miror magis: undique totis
usque adeo turbatur agris. En ipse capellas
protinus aeger ago! hanc etiam uix, Tityre, duco:
hic inter densas corylos modo namque gemellos,
spem gregis, a! silice in nuda conixa reliquit.*

Meliboeus versucht, mit den Worten *miror magis* den Blick seines Gegenübers auf die weitere Umgebung zu lenken, die in krassem Widerspruch zu dessen Wahrnehmung steht. Dem fliehenden Hirten scheint es, so legt die in *en* und der Deixis (*hanc – hic – hoc malum*) liegende Emphase nahe¹⁵⁷, unverständlich, daß sein Gegenüber sich in Verkennung der allgegenwärtigen Bedrohung seiner (Dichter-)Existenz sicher wähnt, während er selbst kaum mehr seine Funktion als bukolischer Hirte bzw. Dichter erfüllen kann (*aeger ... uix adeo*) und mit seiner darhenden Herde seine nicht zuletzt literarische Heimat verläßt. Die erregte Darstellung des Meliboeus gipfelt in einem drastischen Bild: Eine seiner Ziegen läßt ihren unter normalen bukolischen Umständen als günstiges Vorzeichen zu deutenden Zwillingswurf¹⁵⁸, der bezeichnenderweise als *spes gregis* umschrieben wird, auf nacktem Felsen unter dem Schatten des Haselgebüschs zurück (14f.). Meliboeus, auf die rasche Fortsetzung der Flucht bedacht, kann seiner Pflicht als bukolischer Hirte, dessen Aufgabe es unter gewöhnlichen Umständen wäre, sich des verlassenen Wurfes anzunehmen, nicht mehr nachkommen, während die Ziege selbst von der Ge-

156 Clausen (1994) erkennt in den Versen 7-9 ad loc. einen „style of sacral utterance“. Cucchiarelli (2012) 143: „colorito encomiastico“, der sich im Er-Stil der gehäuften Pronomina *ille* niederschlägt. Die Synthese von Panegyrik und Bukolik zeigt sich formal etwa darin, daß Tityrus seinen Preis auf den *deus* unter Verwendung der für die Bukolik als besonders charakteristisch betrachteten bukolischen Diärese vorbringt.

157 Meliboeus öffnet den Blick seines Gegenübers und des Lesers auf die weitere Umgebung, er stellt die Dichtung also in einen weiteren Kontext und siedelt damit „das Idyll als Rauminself im realen Raum“ an, so Schmidt (1987) 131. Diesen Gestus übernimmt Ovid, indem er das Idyll, in dem bukolische Dichtung entsteht, mit seiner eigenen Situation in trist. 1, 1, 39ff. kontrastiert. Das erste Buch, in dem sich die Konturen des locus horribilis erst allmählich abzuzeichnen beginnen, läßt sich insofern als Vergrößerung dieser Geste verstehen, die dem Leser in Rom die Rolle des im locus amoenus verweilenden Tityrus zuweist.

158 [Theokr.] 8, 45 zeichnet sich die bukolische Landschaft u. a. dadurch aus, daß Ziegen in ihr Zwillinge gebären können.

burt und den Eilmärschen der Flucht so entkräftet ist, daß Meliboeus sie kaum noch weiterzerren kann und ihr baldiger Tod bevorzustehen scheint. Die Symbolträchtigkeit dieses Bildes geht ferner aus dem intertextuellen Vergleich mit Theokr. eid. 1, 25ff. hervor, wo der Ziegenhirte, in dieser Hinsicht intertextueller Vorgänger des Ziegenhirten Meliboeus, dem Thyrsis als Preis für seinen Gesang die Milch einer zwillingsgebärende, und darüber hinaus milchreiche Ziege in Aussicht stellt. Während der bukolische Kosmos bei Theokrit noch im vollen Saft steht, bietet sich der (dichterischen) Wahrnehmung des verbannten Ziegenhirten ein Bild von Abschied und Tod. Symbolisierte der Schatten der Buche am Beginn der Ekloge noch den Schutz, dessen sich das Dichten des Tityrus erfreut, so wird der unter *densas corylos* zu verstehende Schatten des für die Bukolik Vergils fortan nicht minder symbolischen Haselgesträuchs, den Menalcas in ecl. 5, 3 als Schauplatz eines Amoibaions vorschlägt, zum Sterbeort der bukolischen „Hoffnung“ des Ziegenhirten Meliboeus.

Die „freundliche Anteilnahme“, als deren Ausdruck die Forschung trotz der ambigen Szenerie das so nachdrücklich abwehrende *non equidem inuideo* des Meliboeus versteht¹⁵⁹, ist vor diesem Hintergrund möglicherweise zu relativieren, würde es doch dem seiner Existenzgrundlage und bukolischen Identität beraubten Hirten geradezu übermenschliche Beherrschung abverlangen, seinen Blick in philosophischer Abgeklärtheit über seine sich auflösende (literarische) Heimat schweifen zu lassen, während sein Gegenüber von dieser Realität nicht betroffen zu sein scheint. Sofern von einer sachlichen Neidlosigkeit des Meliboeus die Rede sein kann, gerät diese bereits in Wanken, als Meliboeus den verengten Blick des Tityrus in emphatischer Deixis und schließlich unter Verwendung der Interjektion *a!*, die dem neoterischen Stil hochpathetischer Passagen vorbehalten ist¹⁶⁰, auf die ihn umgebende Szenerie verweist, als deren Bestandteil er mit seiner Herde in einem Gewaltmarsch aus dem bukolischen Kosmos flieht. Zurecht wurde darauf hingewiesen¹⁶¹, daß *non equidem inuideo* auch den Bezug zum kallimacheischen $\Phi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ herstelle. Meliboeus versichert damit auf der *literarkritischen* Ebene, daß er an der Dichtung seines Gegenübers, die sich wie die des Kallimachos der Patronanz einer göttlichen Instanz erfreue, die im Verlauf der Ekloge zunehmend Züge des Apoll annimmt, (zunächst) nichts aussetzen wolle.

Des Tityrus enthusiastische Wiedergabe seiner Inspiration zur Fortsetzung seines bukolischen Dichtens durch einen *iuuenis*, der von der dem bukolischen Kosmos nicht angehörenden Stadt Rom aus den Fortbestand der ländlichen Dichtung garantiert (40-5), pariert Meliboeus mit einem Makarismos auf Tityrus, dem es dank dieses Gnadenakts vergönnt sei, weiterhin in seiner angestammten Heimat, meta-poetisch ausgedrückt in seiner angestammten literarischen Gattung, zu leben und zu dichten¹⁶². Der umfangreichen Beschreibung der bukolischen Landschaft durch ihren in die Verbannung ziehenden Bewohner kommt zumal als Bestandteil der am Beginn der Bucolica stehenden Ekloge programmatische

159 Clausen (1994) 30: „Despite his own trouble, Meliboeus is not envious; he is surprised, rather, and curious“ Lütkemeyer (2005) 60 überträgt diese dem Meliboeus unterstellte gleichmütige Gesinnung auf Ovid: „*nec inuideo* [erinnert] an die freundliche Anteilnahme, die Meliboeus dem Tityrus entgegenbringt“. Die Entgegnung des Meliboeus sei allem stilistischen Pathos zum Trotz „[...] frei von Sentimentalität [...] sachlich und wohlmeinend“ (ibid. 62 Anm. 150). Neidlosigkeit bescheinigt auch Luck (1977) 12 dem verbannten elegischen Ich: „[...] sie (die Buchrolle, Anm.) darf wenigstens nach Rom reisen. Dies stellt er (Ovid, Anm.) ohne Bitterkeit fest, obwohl ihm selbst das Betreten der Heimat verboten ist: *nec inuideo* 'und ich gönne es dir gern' im Sinn von 'und ich halte dich nicht zurück'. Ähnlich Putnam (2010) 92: „Just as Meliboeus was not resentful of his fellow-shepherd spared by Rome, so Ovid will not hold rancor toward his surrogate book, returning to the city whence he has been expelled.“

160 Ross (1969) 52: „The pathetic *a* was introduced to Latin poetry by the neoteric poets and continued to be a trademark of their poetry.“, danach Clausen (1994) 305 und Thomas (1988b) 235: „[...] usually in situations which recall neoteric poetry [...] features of the high neoteric style, and, it seems, of the style of Gallus“. Auch die Bezeichnung des Zwillingwurfs als *gemellos* bewegt sich nach Clausen (1994) ad loc. auf diesem stilistischen Niveau.

161 Wright (1983) 131.

162 Das wiederholte *fortunate senex* (46) steht in bitterem Kontrast zum resignierenden Ausruf des Meliboeus *ite meae, quondam felix pecus* (74).

Bedeutung zu. Als solche steht sie, wie seit langem gesehen wird, in intensivem intertextuellen Austausch mit der ausführlichsten Beschreibung eines locus amoenus im corpus Theocriteum, und zwar jener in den Thalysien (Theokr. eid. 7, 131-46). Der Hain, in dem sich der Erzähler Simichidas, der vom Ziegenhirten Lykidas soeben zum Bukoliker inaugurierte Städter, und seine Begleiter zur Feier des ländlichen Thalysienfests schließlich niederlassen, vereint die gemeinhin als „topisch“ verstandenen Eigenschaften des bukolischen locus amoenus in sich; die Schilderung des Simichidas ist zugleich dessen Gesellenstück als bukolischer Dichter.¹⁶³ Ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Stellen besteht indessen darin, daß der soeben zum bukolischen Dichter erhobene Städter Simichidas ein ihm noch neues bukolisches Umfeld beschreibt, das ihn als Ausflugsziel empfängt, während Meliboeus als Bewohner dieses ihm wohlvertrauten Kosmos und erfahrener bukolischer Dichter seine Heimat verlassen muß, die Lebensraum des Hirten Tityrus bleibt. Tityrus seinerseits wurde im Unterschied zu Simichidas vom „Städter“ Octavian in der Stadt zum Bukoliker neuer Facon inauguriert.

Ein weiteres Mal deutet Meliboeus die Landschaft in pathetischer, die Szenerie vergegenwärtigender Deixis (*hic* [51] – *hinc* [53] – *hinc* [56]). Seine Schilderung weist die aus den Thalysien bekannten Bestandteile eines locus amoenus auf, die eine Synthese mit Bestandteilen „kallimacheischer“ Dichtungssymbolik eingehen. Zugleich lassen sich bezeichnende Unterschiede zur Vorbildstelle erkennen. Die den Nymphen, die feste Bestandteile des bukolischen Pantheons sind, heiligen Quellen (*fontes sacros*, 52) symbolisieren die Inspiration zu „reiner“ Kleindichtung. Auch das mit dem programmatischen Attribut *leui* (55) und einer lautmalerischen Häufung an s-Lauten charakterisierte Summen der hybläischen Bienen vereint wie wohl schon bei Theokrit ein bukolisches Detail mit kallimacheischer Dichtungssymbolik, galten Bienen doch schon dem Kallimachos als Symbol des erlesenen, „süßen“ und sich als Ergebnis mühsamer Kleinarbeit einstellenden Dichtens.¹⁶⁴ Daß es sich bei diesen Bienen um Bienen aus dem sizilischen Hybla handelt, die nun in einer italischen Landschaft ihren Blütenstaub sammeln, während Theokrit die Herkunft seiner Bienen nicht bezeichnet (eid. 7, 142), versteht Cucchiarelli überzeugend als Zeichen der „nuova sintesi teocritea“¹⁶⁵ der vergilischen Bukolik, mithin der Übertragung eines mit Sizilien assoziierten Genus in die römische Literatur.

Die angenehme Geräuschkulisse, deren Bestandteil die Bienen sind, weist bei Vergil eine geringere Artenvielfalt auf. Theokrit nennt das Gurren der Turteltauben als einen Bestandteil seiner polyphonen Geräuschkulisse neben dem Quaken der Laubfrösche, dem Gesang der Lerchen und Finken sowie dem „Geschwätz“ Zikaden, die Kallimachos als Symbol seines Dichtens im programmatischen Kontext des Aitienprologs erwähnte (ait. frg. 1, 29f). Vergil läßt hingegen die Stimmen der Lerchen, Finken und Zikaden (deren Einzelauftritt bis ecl. 2, 13 hinausgeschoben wird) verstummen und neben dem Bienen-summen lediglich das klagende Gurren der Turteltaube unter wörtlicher Übersetzung von Theokrits ἔστεινε τρυγῶν (eid. 7, 141) erklingen. Auffällig ist, daß Vergil im Vergleich zu Theokrit den Tauben die beiden Schlußverse des Abschnitts einräumt, und die Stimme der Turteltauben des siebenten Idylls um die „rauhtönenden“ Ringeltauben (*raucae ... palumbes*, 57) verstärkt. Die Vermutung liegt nahe, daß Vergil daran gelegen war, das ambivalente Landschaftsbild in einer entsprechenden Geräuschkulisse ausklingen zu lassen.¹⁶⁶

163 Fantuzzi–Hunter (2004) 137.

164 Wimmel (1960) 271: „Für die Dichterexistenz symbolische Tiere“ (so etwa auch Hor. *carm.* 4, 2, 27f. und *epist.* 1, 3, 21). Kallimachos stellt *hymn.* 2, 108-12 explizit Bienen dem „Erdschlamm“ des „assyrischen Flusses“ entgegen. Insofern besteht ein Kontrast zum Oaxes, der Schlamm mit sich führt, wie Wright (1983) 137 vorschlägt.

165 Cucchiarelli (2012) ad loc.

166 Perkell (1990) 177 hört hier einen „touch of sadness [...] with the moaning of doves (58), whose cooing sounds mournful to human ears.“ Gow (1965b) ad Theokr. 7, 141 verweist darauf, daß der Gesang der Turteltaube im Altertum nicht für seine Schönheit gepriesen wurde.

Daß die Heimat des Greises indessen kein im wahrsten Wortsinn „reiner“ locus amoenus der bukolischen Tradition mehr ist, geht auch aus unmittelbar vor die Augen des Lesers tretenden Eigenschaften dieser Landschaft hervor. Vergil läßt Meliboeus an den Beginn seiner Schilderung bezeichnenderweise einen Konzessivsatz stellen (47f.), der den Blick auf das bukolische Idyll maßgeblich modifiziert: Über das gesamte, wie das emphatische, sich über zwei Verse erstreckende Hyperbaton *omnia – pascua* (47f.) betont, Weideland legen sich nacktes Geröll (*lapis ... nudus*, 47)¹⁶⁷ und eine Sumpflandschaft (*palus*, 48), die als bevorzugtes Habitat der Binse hervorgehoben wird (*limosoque ... iunco*, 48). Zwar hat die Binse ihren Platz in der bukolischen Flora, und auch Theokrit läßt sie den Simichidas (eid. 7, 133) nennen; der Unterschied zur theokritischen Bezugsstelle ist jedoch insofern markant, als sie dort mit dem für die Bukolik programmatischen Attribut ἄδύς bedacht wird¹⁶⁸ (ἀδείας σχοίνοιο) und Simichidas als Unterlage während des Symposions dient, wohingegen hier dezidiert ihr schlammiges Habitat unterstrichen wird, das an den Schlamm als Symbol für das große, panegyrische Dichten denken läßt¹⁶⁹. Sowohl das Geröll als auch die schlammige Sumpflandschaft lassen auf eine Landschaft schließen, die vor kurzem von einer Überschwemmung heimgesucht wurde, die sich wie in Hor. *carm.* 1, 2 auch als Hinweis auf die Wirrnisse der Bürgerkriege lesen läßt¹⁷⁰, und dem bukolischen Idyll den Stempel der jüngsten Zeitgeschichte aufdrückte. Doch auch ein von Meliboeus in die Geräuschkulisse des locus amoenus integriertes Element weicht von der theokritischen Vorlage ab. Der singende Baumschneider (*frondator*, 56), dem hier erstmals in den *Bucolica* ein von *canere* gebildetes Prädikat beigegeben wird, hat, sofern er keine Gesangspause einlegt, das Laub der die Reben stützenden Bäume zu beschneiden. Er illustriert damit das Eindringen bäuerlicher Notwendigkeiten in den bukolischen Kosmos, und deren Integrierung in den bukolischen Gesang, die bukolische Dichtung.

Die dergestalt entworfene Landschaft symbolisiert ein sich seiner literarischen Tradition bewußtes bukolisches Dichten, das durch die Schule der Alexandriner ging und mit dem Beginn der *Bucolica* in Italien Fuß zu fassen beginnt; zugleich steht es für die Synthese aus dem Kontinuum der bukolischen Tradition mit römisch-politischen, panegyrischen Elementen. Sprachlich wird der Aspekt der (literarischen) Kontinuität, den bereits der *iuuenis* in seiner Aufforderung *pascite ut ante* hervorstrich, durch selbstreflexive Ausdrücke der Dauer und der Gewohnheit sowie durch Futurformen hervorgehoben: *flumina nota* (51), *semper* (54), *saepe* (55); *manebunt* (46), *temptabunt* (49), *laedent* (50), *captabis* (52), *sudabit* (55), *canet* (56), *nec cessabit* (58). Bei Theokrit ist die Landschaftsschilderung Momentaufnahme, die den Schauplatz des ländlichen Thalysienfests beschreibt, Vergil läßt Meliboeus ein für die Gattung der Bukolik an sich stehendes, wiederholbares Kontinuum beschreiben.¹⁷¹ An die Stelle des (dichterisch) fruchtbaren, idyllischen locus amoenus der Vorgängerbukolik tritt der bescheidene und nur eingeschränkt fruchtbare Landbesitz des Tityrus als Gnadenerweis eines *iuuenis*, den Tityrus im Gegenzug in seinem Gesang fortan zum Gott erheben wird. Dieser locus amoenus hat zwar durchaus noch die herkömmlichen Bestandteile seiner intertextuellen Vorgänger aufzuweisen, die ihn im großen gesehen zu

167 Der Ausdruck nimmt variierend *silice in nuda* (15) wieder auf und stimmt wenig zuversichtlich, handelte es sich dort doch um den „nackten Felsen“, auf dem die Ziege unheilverkündend ihren Zwillingswurf zurücklassen mußte.

168 Schmidt (1972) 29 Anm. 64.

169 Wright (1983) 134 schließt diese Deutung aus, da sie nicht den kallimacheischen „stylistic ideals“ entspreche, die Vergil vertrete. Daß Vergil der hier versuchten Interpretation zufolge auf eben solche „unkallimacheischen“ Details der Landschaft hinweist, zeigt für mich, daß er der in dieser Arbeit vertretenen Dynamik des Konzepts „locus amoenus“ Rechnung trägt. Unterminiert Meliboeus, indem er seinen Finger auf die wunden Punkte dieser Ideallandschaft legt, seinen eingangs so nachdrücklich vertretenen Anspruch, nicht der *invidia* zu obliegen?

170 Jones (2011) 75f. vermerkt die Brüchigkeit des hier entworfenen Bildes, die er als „the discordant and potentially painful intrusion of real world elements into the ideal landscape“ deutet. Für Breed (2012) 109 drückt sich in dieser Darstellung die Kontinuität zur bukolischen Tradition und deren zukünftiger Fortbestand (etwa in *tua rura manebunt*, 46) aus.

171 Papanghelis (2006) 373.

einer dichtungsfreundlichen Umgebung machen, und zweifellos attraktiver erscheint als die am Ende der Welt liegenden Verbannungsorte, die Meliboeus erwarten. Er ist jedoch auch von den Spuren der turbulenten jüngsten Vergangenheit gekennzeichnet, die den *iuuenis* überhaupt erst in die Position brachte, von der aus er dem Tityrus den Fortbestand der bukolischen Welt gewähren konnte. Auf die Integration panegyrischer Elemente in die bukolische Welt weist der Stil von Tityrus' Lobpreis auf den *iuuenis* (6-10), der stadtrömischen „Inspirationsszene“ (42-5) und der sich unmittelbar an die Landschaftsbeschreibung anschließenden Loyalitätsbekundung gegenüber dem *iuuenis* (59-63) voraus.

Meliboeus blickt am Ende seiner Laufbahn als bukolischer Dichter auf den literarischen Charakter der von ihm beschriebenen Landschaft zurück. Er betrachtet den locus amoenus als ein literarisches Motiv, das in Umkehrung der Thalysien seine Bedeutung als Inspirationsort zugunsten der Stadt einbüßt, wo nun der *iuuenis* die für den bukolischen Kosmos ausschlaggebenden Entscheidungen trifft. Die Landschaft zumindest der ersten Ekloge ist der sichtbare Ausdruck des dynamischen, intertextuellen und selbstreflexiven Ineinanderwirkens von generischer Kontinuität und Diskontinuität.¹⁷²

Tityrus entgegnet auf die Landschaftsschilderung des Meliboeus mit einer Reihe an Adynata (59-63), die seine unverbrüchliche Loyalität gegenüber dem *iuuenis* bekräftigen, und rahmt damit die in weiten Teilen auf die literarische Tradition zurückblickende Schilderung eines ambivalenten locus amoenus mit zwei Loyalitätsbekundungen, die die Integration der Panegyrik in den bukolischen Raum sinnfällig werden lassen. Während die im Rahmen dieser Adynata genannten Völker und Flüsse am Rande der Welt dem Tityrus dazu dienen, seine die Loyalität seinem Wohltäter gegenüber, den er im bukolischen Raum als zu preisendes Objekt etabliert, charakteristischerweise mit dem Rückgriff auf die „großen, exotischen Flüsse“ zu illustrieren, von denen sich der Sprecher des Apollhymnos distanzierte – eher lebte der Parther als Exilant am germanischen Araris oder befände sich Germanien am parthischen Tigris als daß er das Antlitz des *iuuenis* vergessen könnte –, ist eine Existenz am Rand der Welt für den *exsul* Meliboeus, der aus dem bukolischen Raum gestoßen wird, bereits in den Bereich der unmittelbaren Zukunft gerückt¹⁷³: Seinem Bild eines literarischen locus amoenus und dem Preis des *iuuenis* stellt er die am Ende der Welt liegenden, lebens- und dichtungsfreundlichen Ziele seiner Reise ins Ungewisse entgegen.¹⁷⁴ Insofern Skythien als eines der möglichen Ziele genannt ist, setzt das verbannte elegische Ich den Weg des Meliboeus und seiner Schicksalsgenossen fort. Der Versschluß *ibis in urbem*, der das an derselben *sedes*

172 Karakasis (2011) 190. Ähnlich Hunter (2006b) 119f.: „[...] what Tityrus has secured, so Meliboeus reminds Tityrus and ourselves, is an imaginary construct with little purchase in reality and made out of already (over-)used language (*non insueta* . . . *pabula* ‘the usual-pastures’, *inter flumina nota* ‘the rivers you know’) [...]“ Dies verrate „a very self-conscious awareness of the countryside as a poetic ‘trope’. Meliboeus is dispossessed of his land, which is also his ‘poetic inheritance’“ (ibid). Papanghelis (2006) 374: „Lines 46–58 resonate with the themes of familiarity and continuity essential to a sense of tradition; they have a sense of tradition written into them.“ Segal (1965) 241 dagegen deutet die Verse lediglich als Verklärung des ländlichen Idylls, das Meliboeus verlassen müsse. So auch noch Lütkemeyer (2005) 41f. „[...] Bilder, die dem Leser die Natur in ihrer schönsten Gestalt vor Augen führen. [...] Bild des vollkommenen Friedens“ und ibid. Anm. 89 („Preis des Landlebens“).

173 Lütkemeyer (2005) 67.

174 Die Nennung Afrikas und Skythiens als klimatische Gegensätze findet sich auch in der Abfolge libysche Hitze – Skythenexkurs in georg. 3, 339-348 und 3, 349-383. Wright (1983) 138 erkennt im Oaxes, der reißend Schlamm mit sich führt, die kallimacheische Metapher des schlammigen Flusses (hymn. 2, 108-10) für die große Dichtung. Arrian (3, 29, 3) und Curtius Rufus (7, 10, 13) nennen, wie Clausen (1994) ad loc. anmerkt, eine Überquerung des am östlichen Ende der damals bekannten Welt liegenden Oxus, der offenbar für seine Breite, schnelle Strömung und Schlammassen bekannt war, unter den Heldentaten Alexanders – ein Hinweis auf (Alexander-)Panegyrik, der besonders daran gelegen sein mußte, derlei ausführlich zu preisen? Sind Afrika (64) und Britannien (66) auch als Kriegsschauplätze römischer Heldentaten zu verstehen? Vgl. auch die von Harrison (2008) am Beginn der *laudes Italiae* ausgemachten Bezüge auf die Alexander-Panegyrik.

stehende *ibimus Afros* (64) aufnimmt, rekapituliert die Resignation des Meliboeus, mit der dieser die Unausweichlichkeit seines Schicksals zur Kenntnis nimmt.

Die in *nec inuideo* (11) allenfalls noch zu konstatierende neidlose, „freundliche Anteilnahme“ und die Distanzierung vom kallimacheischen $\Phi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ schlägt in den Schlußworten des Meliboeus vollends in ihr Gegenteil um. Sein sorgfältig kultivierter Landbesitz, in metapoetischem Sinn das literarische Erbe, auf dessen Grundlage er selbst dichterisch schuf¹⁷⁵, steht kurz davor, in den Besitz eines *barbarus miles* überzugehen¹⁷⁶, der, so seine Befürchtung, das einst ertragreiche Land zu einer Brache verkommen und die Bukolik verkümmern lassen werde (wofür die folgenden Eklogen den Gegenbeweis erfolgreich antreten). Die Mehrdeutigkeit der zunehmend pathetischen Deixis der Verse 70-2 (*haec – has – his*), die sowohl anaphorisch auf die bescheidenen *regna* des Meliboeus (69) zurück- als auch auf den bescheidenen Landbesitz des Tityrus hinweist, der den Meliboeus im Moment des Sprechens umgibt, hebt wie der folgende Plural *nos* hervor, daß es sich um eine allgemeine Bedrohung des bukolischen Kosmos und der Bukolik schlechthin handelt, vor deren Hintergrund sich der Abschied des Meliboeus von seiner bukolischen Existenz in der Gegenwart des Tityrus umso bitterer¹⁷⁷ ausnimmt (ecl. 1, 73-8):

*insere nunc, Meliboee, puros, pone ordine uites.
ite meae, felix quondam pecus, ite capellae.
non ego uos posthac uiridi proiectus in antro
dumosa pendere procul de rupe uidebo,
carmina nulla canam; non me pascente, capellae,
floretem cytisum et salices carpetis amaras.*

Die kontrastierende „Wiederaufnahme der gewährenden Worte des *deus*“¹⁷⁸ kehrt die Hoffnungslosigkeit dieser Selbstanrede hervor: *insere nunc* (73) kontrastiert *pascite ut ante* (45) aus dem Mund des *iuuenis* und formuliert die Unmöglichkeit des Weiterwirkens in den gewohnten (bukolischen) Bahnen für Meliboeus, die auch den Gegensatz des auf die düstere Zukunft blickenden *non me pascente ... carpetis* (77f.) mit *pascite ut ante* bestimmt. Daß es für den verbannten Meliboeus, der seine bukolische Identität verliert¹⁷⁹, unter den vorherrschenden Umständen in der bukolischen Welt keine Zukunft mehr gebe, macht schließlich die Gegenüberstellung von *submitte tauros* (45) und Vers 73 deutlich. Die sich nur im Rahmen einer gesicherten Existenz einstellenden, wie die Aufzucht von Zuchtstieren¹⁸⁰ langwierige Bemühungen erfordernden Erträge aus der Veredelung durch Pfropfen (*inserere*) und der Anlage eines Weingartens geraten aus dem räumlichen und zeitlichen Horizont des heimat- und zukunftslosen Hirten.

175 Fruchtbarkeit und Landbesitz symbolisieren das „dichterische Erbe“, so etwa Hunter (2006b) 119f. Auf diese Bedeutungsebene weist *cultus* ebenso wie die Fruchtbarkeits- und Gartenmetaphorik in 73-8 hin, die in der Verbannungsdichtung, etwa besonders eindringlich Pont. 1, 8, 39ff., leitmotivisch weitergesponnen werden.

176 Hunter (2006b) 121f. macht plausibel, daß hier der Transfer der Bukolik nach Rom gemeint sei. Die griechischen Charaktere des Plautus bezögen sich nicht selten auf die Römer als *barbari*, und auch Horaz bezeichnet die Römer als *ferus uictor* (Hor. epist. 2, 1, 156).

177 Zu *nunc*, das diesen Sarkasmus anzeigt Clausen (1994) ad loc. Hunter (2006a) 264: „Virgil makes explicit the pre-existing and complex poetic tradition in which he places himself. It is that tradition which gives a particularly bitter power to the language of Meliboeus [...]“.

178 Lütkemeyer (2005) 142.

179 Die Verse sind kaum zufällig mit Theokrit-Reminiszenzen durchsetzt (s. Clausen (1994) ad 75 und 78. Ovid nimmt Vers 76 in Pont. 1, 8, 51f. (*ipse ego pendentis, liceat modo, rupe capellas / ipse uelim baculo pascere nixus oues*) auf.

180 *submittere* wird georg. 3, 73 zur Bezeichnung der nicht weniger aufwendigen Aufzucht von Zuchthengsten verwendet. Die Aufzucht von Zuchtstieren zählt wie das Propfen und das Anlegen eines Weingartens zu den Pflichten des Bauern der Georgica, nicht jedoch zu denen des herkömmlichen bukolischen Hirten.

Metapoetisch läßt sich dies als Ausdruck dafür lesen, daß dem Verbannten eine in langwierigem *labor* und einer gefahrlosen Dichterexistenz ausgefeilte bukolische Dichtung, zu deren Fortbestand der *iuuenis* ermuntert, nicht mehr möglich ist. Die gewährende Gunst des *iuuenis* garantiert ihm als Repräsentanten der bisherigen Bukolik, der die Grenzen seines Kosmos nicht in Richtung Stadt überschritt, und nun in Richtung Exil überschreiten muß, nicht das Weiterleben und -Dichten in seiner Heimat. Tityrus dagegen erlangte seine Freiheit und die Fortführung seiner Existenz an einem wenngleich bescheidenen locus amoenus dadurch, daß er sich der Patronanz des *iuuenis* unterstellte, indem er sein engeres bukolisches Umfeld verließ und sich in die Stadt aufmachte, die zum Ort seiner Inspiration wurde. Aus der in ecl. 5, 6f. und ecl. 6, 13f. wieder begegnenden Grotte als Ort der Inspiration zur bukolischen Dichtung wird Meliboeus daher zukünftig nicht mehr seinen Blick über seine weidenden Ziegen schweifen lassen, die buchstäbliche Perspektive eines bukolischen Hirten bzw. Dichters wird ihm zukünftig verwehrt sein, wie es auch die Häufung an Negationen unterstreicht (*non ego* [75] – *carmina nulla* [77] – *non me pascente* [77]). In einem locus amoenus unter diesen Umständen hat er als in der bukolischen Tradition wurzelnder Hirte und Dichter keine Zukunft mehr (77); er hat sich lokal und generisch neu zu verorten. Das Gewährenlassen des *iuuenis* ist somit ebenso ambivalent wie die Landschaft: Es garantiert einerseits den Fortbestand der Bukolik, jedoch unter neuen, panegyrischen Bedingungen des *iuuenis*, der im Rahmen der Bukolik von bukolischen Hirten in einem Umfeld als Gott verehrt werden wird, das auch die Diskontinuität mit der bukolischen Tradition verkörpert; dieses Gewähren läßt andererseits die Verbannung des Hirten unausweichlich erscheinen, der dem traditionellen Verständnis seiner literarischen Gattung treu bleibt.

Meliboeus verabschiedet sich folgerichtig wie Daphnis im ersten Idyll (eid. 1, 116f.) aus dem bukolischen Kosmos. Erst *nach* diesem Abschied läßt Tityrus das die Ekloge abschließende Angebot an Meliboeus erfolgen, noch *eine* Nacht in seiner ihm vom Octavian gewährten ἀσυχία (*requiescere*, 79) zu verbringen, über die sich bereits die Schatten des Abends legen, und erst hier nimmt Tityrus eine explizite Anleihe an einem den „bukolischen“ Idyllen entstammenden Motiv Theokrits. Er versucht wie Polyphem im 11. Idyll (eid. 11, 44f.) letztlich (vermutlich) erfolglos, sein Gegenüber mit dem Verweis auf die Annehmlichkeiten des bukolischen Raumes zum befristeten Verbleib in der Bukolik zu locken. Wie Simichidas verweist er auf ein aus Blättern bestehendes Lager (eid. 7, 132-4) und auf die mit dichtungssymbolischen Attributen versehenen, im Überfluß vorhandenen Gaumenfreuden des bukolischen Kosmos, die ebenso in eid. 7, 143-6 und eid. 11, 35-7 begegnen¹⁸¹. Doch auch dieses versöhnliche Angebot entbehrt nicht einer gewissen Ambivalenz. Es wurde bereits gesehen¹⁸², daß das von Tityrus entworfene Bild an Apoll. Rhod. 1, 450-9 erinnere: Schatten legen sich am Abend vor der Abfahrt der Argonauten über die Landschaft, sie lagern sich auf „eine[r] tiefe[n] Streu von Blättern“ (453f.) zum reichhaltigen Mahl, und erzählen einander abwechselnd, ehe Idas einen Streit mit Jason vom Zaun brechen will, den erst ein kosmogonischer Gesang des Orpheus beilegt. Das auf der bukolischen und epischen Tradition fußende Angebot macht dem Leser klar, daß die sich versöhnlich ausnehmende Einladung so erfolglos wie das Werben des bukolischen Polyphem bleiben wird, daß der Aufbruch seines Gegenübers so unabwendbar ist wie die Abfahrt der Argonauten in der epischen Überlieferung. Die Ekloge endet nicht wie die das erste Idyll oder die Thalysien mit der versöhnlichen Überreichung eines Geschenks, das die Inauguration eines bukolischen Nachfolgers symbolisiert, die beiden Hirten tauschen im locus amoenus keine Gesänge mehr aus oder legen ihre Differenzen wie die Argonauten durch die Kraft des Gesanges

181 *mitia poma / castaneae molles* (80f.), betont durch Chiasmus und Isokolie. Käse als „Lockmittel“ Theokr. eid. 11, 35-7. Cucchiarelli (2012) ad loc. sieht in *pressi copia lactis* (81) „una perifrasi solenne“, zumal im Unterschied zum realistischen *premeretur caseus urbi* (34). Tityrus verleiht einer aus der bukolischen Tradition schöpfenden Stelle entsprechendes stilistisches Kolorit.

182 Clausen (1994) und Cucchiarelli (2012) ad 82f.

bei. Meliboeus läßt die Einladung des Tityrus unbeantwortet¹⁸³ und den Repräsentanten einer Bukolik neuer Art zurück, der einen bukolischen Hirten mit einer Anleihe an eine epische Aufbruchsszene nur noch für eine Nacht in dem Kosmos seiner Gattung behalten will. Ein bukolischer Kosmos, der sich unter der fordernden Patronanz des *iuuenis*, der seine Herrschaft erst vor sich hat, auf seine Verschmelzung mit panegyrischen Elementen ausrichtet, kann nicht mehr seine Heimat sein.

Der anfangs mit *non equidem inuideo* eingeleitete Versuch des Meliboeus, sein Gegenüber auf die Störung des bukolischen Kosmos hinzuweisen, mithin auf der Grundlage der bukolischen Tradition eine gemeinsame dichterische Wahrnehmung herzustellen¹⁸⁴, scheitert in einer Reihe an Mißverständnissen, die im Lauf der Programmekloge die zunehmende Kluft zwischen dem Repräsentanten der bukolischen Tradition und dem Repräsentanten einer Bukolik, die panegyrische Elemente in ihren Kosmos integriert, hervortreten lassen. An die Stelle dieses Versuches tritt das erstarkende, sich in zunehmender Resignation niederschlagende Eingeständnis des Meliboeus, daß seine Flucht unabwendbar sei.

Rückblickend treten vor diesem Hintergrund die sich in Tityrus und Meliboeus verkörpernden generischen Dissonanzen, die die Erwartungen sowohl des an der bukolischen Tradition geschulten Meliboeus als auch des entsprechend versierten Lesers enttäuschten, in umso deutlicheren Konturen hervor. Die ersten Worte des Meliboeus wurzeln deutlich erkennbar im intertextuellen Substrat seiner bukolischen Vorgänger; folglich deutet er die Pose des Tityrus mit seinem intertextuellen Sensorium, das sich aus seiner literarischen Tradition speist (namentlich eid. 1, 1 und 7, 88), als die bekannte Vignette eines Hirten, der, im Schatten singend, die Umgebung von seinem Gesang widerhallen läßt. Gleichwohl läßt er in diese seine Deutung bereits das der Bukolik bisher fremde, dem Politischen angehörende Motiv der Flucht einfließen. Tityrus allerdings erwidert diese fünf Verse weder mit einem Gegenkompliment, wie es der Beginn des ersten Idylls erwarten ließe, noch nimmt er zu seinem Verhältnis zu Amaryllis Stellung, deren Name stellvertretend für die Standardrolle der Geliebten des bukolischen Hirten steht¹⁸⁵. Vielmehr greift er lediglich den in den Worten seines Gegenübers angelegten politischen Faden auf und läßt einen ersten Lobpreis auf einen namenlosen Jüngling folgen, der ihm als Spender seiner *otia* fortan Gott sein werde. Ihm zu Ehren will er jährlich ein zartes Lamm opfern, was in der metapoetischen Bildersprache heißt, daß er ihn in seinem bukolischen Gesang *κατὰ λεπτόν* (*-tener*) panegyrisch preisen werde. Diese Integration des bei Theokrit noch getrennt zum Vorschein kommenden enkomiastischen Elements in seine bukolische Umgebung unterstreicht Tityrus, indem in den Versen 7f. Anleihen am dezidiert enkomiastischen 17. Idyll Theokrits nimmt.¹⁸⁶ Vergil stellt der Anleihe an einem „bukolischen“ Idyll Theokrits durch Meliboeus in den Eingangsversen eine Anleihe an einem „panegyrischen“ Idyll Theokrits durch Tityrus am Ende der eröffnenden Zehnergruppe entgegen. Wenn Tityrus seinen göttlichen *iuuenis* schließlich in seiner Wiedergabe der städtischen Inspirationsszene Züge des Apoll annehmen läßt, ist dies ipso facto ein Beleg für dessen panegyrische Ausrichtung und gleichsam Bestätigung

183 Segal (1965) 243: „And so the last lines of the poem [...] are indeed a final attempt to regain peace, to reaffirm Arcady.

But peace and Arcady belong now only to Tityrus.“ Putnam (2010) 83: „The language leaves it unclear whether Tityrus is extending an invitation that his relegated fellow shepherd can actually accept. [...] For Vergil's Tityrus a nightfall is about to commence which for him is but part of a shepherd-singer's quotidian round. For Meliboeus, however, it means the start of exile from dream to actuality.“ Perkell (1990) sieht dagegen in den Schlußversen ein Zeugnis dafür, daß sich Tityrus, vom bukolischen Lied seines Gegenübers bezaubert, zum mitfühlenden Bukoliker gewandelt habe, nachdem er zuvor kein Mitleid mit diesem erkennen habe lassen.

184 Schmidt (1987) 191.

185 Cucchiarelli (2012) 151. Ähnlich steht etwa der Name Alexis metonymisch für ein in der Knabendichtung zu umwerbendes Objekt der Begierde, s. Clausen (1994) ad ecl. 2, 1.

186 Hunter (2008) 379. Tityrus bezieht sich auf die Opfer, die Ptolemaios Philadelphos und seine Frau dem Ptolemaios Soter und der Berenike darbringen (Theokr. eid. 17 126-30).

seines Gelöbnisses *namque erit ille mihi semper deus*.¹⁸⁷ Der bescheidene Besitz, an dem Tityrus durch den Gnadenerweis des *iuuenis* weiterwirkt, weist daher Dissonanzen auf, deren Symbolik das Eindringen des Panegyrischen auch in der Landschaft sichtbar werden läßt. Tityrus wird den *iuuenis* als Gott in einer Landschaft besingen, die Ausdruck dieser generischen Neuorientierung ist.

Als Meliboeus dem Tityrus jedoch den Namen dessen bislang namenlos gebliebener Gottheit entlocken will, wie es in einem theokritischen Enkomium zu erwarten wäre – Theokrit nennt im 17. Idyll den zu preisenden Ptolemaios bereits im dritten Vers beim Namen –, enttäuscht Tityrus auch diese Erwartung seines Gegenübers und Lesers. Dennoch unterstreicht er den enkomiasitischen Charakter seines Gesanges inhaltlich, indem er sein Opfer an den *iuuenis* in Anlehnung an eid. 17, 126-30 ankündigt. Ebenso folgt er formaler Hinsicht der Vorlage des enkomiasitischen 17. Idylls (eid. 17, 3f.) zumindest teilweise, indem er den zu preisenden *iuuenis* den Anfang und die exakte Mitte seines Gesanges einnehmen läßt.¹⁸⁸

Seine Amaryllis erwähnt Tityrus schließlich erst als die Person, die ihm, nachdem er sich dem Bann der typisch bukolischen Galatea entzog, die Polyphem im 11. Idyll umwarb, den Weg nach Rom ermöglichte. Das nicht zuletzt auch räumliche Transzendieren des engeren bukolischen Kosmos und das Ablegen seines für den bukolischen Hirten typischen Sklavenstatus – auch dies erstmals in der Bukolik – ist ihrem Einfluß zuzuschreiben. Der Charakter des Tityrus ist daher für sich genommen bereits ein Novum, da er anders als Meliboeus, der seine Welt bisher noch nicht verließ, und die üblicherweise zeitlosen Charaktere der Bukolik eine wechselhafte Vergangenheit aufzuweisen hat.¹⁸⁹

So zeigen die Verse 19-25, daß Tityrus einst selbst ein Hirte war, dessen an den „niedrigen“ bukolischen Kosmos gewöhnter (*solebam*, 23) Blick der Größe Roms nicht gerecht werden konnte. Daß er diese Sichtweise jedoch überwand, geht allein daraus hervor, daß er in nuce eine *laus urbis* auf Rom im bukolischen Kosmos erklingen läßt: Die Stadt Rom überragt für ihn nun die symbolisch für die „niedrige“ Bukolik stehende Flora¹⁹⁰, während das Unverständnis des Meliboeus aus seiner von der gefeierten Größe Roms wenig beeindruckten Antwort *et quae tanta fuit Romam tibi uisere causa* (sinngemäß: „Und welcher Grund war so schwerwiegend, daß er dich, einen bukolischen Hirten und Dichter dazu bringen konnte, deine angestammte Heimat in Richtung Stadt zu verlassen?“) kaum verhohlen herauszuhören ist.

Ehe Tityrus zur Wiedergabe der zentralen Inspirationsszene anhebt, erkennt Meliboeus, daß er das Klagen der Amaryllis während der, wie sich nun herausstellt, befristeten Abwesenheit ihres Tityrus nicht richtig deutete. Ihm galt dieses, als es wie das Liebeslied des Tityrus (5) in der Landschaft widerhallte¹⁹¹, als ein weiteres Beispiel der ihm (und dem Leser) aus seinem intertextuellen Fundus bereits vertrauten „pathetic fallacy“¹⁹²: Der bukolische Kosmos habe in das Lied der Amaryllis miteingestimmt, die den Tod des Tityrus oder die Tatsache, daß dieser sie verließ, beklagt habe.¹⁹³ Auch daß Amaryllis die Fruch-

187 Bezüge zum Auftritt Apolls als Schutzgottheit des Kallimachos im Aitienprolog sind deutlich. Auch Ptolemaios Philadelphos wird von Theokrit mit Apoll gleichgesetzt. Auch hinter dem Auftritt des Lycidas, der Simichidas in den Thalysien zum Bukoliker „weiht“, sieht man schon länger eine Epiphanie des Apoll. Dazu Wright (1983) 118-20.

188 Wright (1983) 119. Hunter (2008) 379. Der Bezug tritt explizit in georg. 3, 16 hervor (*in medio mihi Caesar erit*).

189 Papanghelis (2006) 369.

190 Die Wendung *caput eferre* u. ä. wird im Kontext v. a. des Städtepreises Roms in folge gerne aufgegriffen, s. TLL s. v. *caput*, 391ff.

191 Dieses Echo zeigt die Wiederholung *uocares* (36) – *uocabant* (39) jeweils am Versende an, so Cucchiarelli (2012) ad loc.

192 Hunter (2006a) 265: „a pathetic fallacy, in a situation hardly calling for pathos“.

193 Die trauernde Mutter des Daphnis wendet sich, den Leichnam ihres Sohnes umfaßt haltend, am Beginn von Mopsus' Gesang an die Götter: *deos atque astra uocat* (ecl. 5, 23), ehe die bukolische Fauna und Flora in die Klage einstimmt. Die Natur klagt im ersten Idyll vor dem Tod des Daphnis, im Epitaphios Bionos nach dem Tod des Bion. Am Beginn der zweiten Ekloge hallt die Natur tatsächlich vom Lied des unglücklich Liebenden Corydon wider.

te an ihren Bäumen hängen ließ, und damit nicht ihren Pflichten als Bewohnerin des bukolischen Kosmos nachkam, interpretiert er in diese Richtung.¹⁹⁴ Tatsächlich aber starb Tityrus weder wie seine Vorläufer Daphnis oder Bion noch verließ er seine Amaryllis für immer. Er rechtfertigt seinen Fortgang in der folgenden Szene damit (*quid facerem?*, 40), daß er den bukolischen Kosmos verlassen mußte, um seine Freiheit zu erlangen. Wie Meliboeus zunehmend erkennen muß, kehrte Tityrus als bukolischer Dichter neuer Observanz zurück.

Die Wiederaufnahme des ambivalenten, zunehmend in verzweifelnde Ironie umschlagenden *nec inuideo* des Meliboeus, der seine Heimat und Dichtungsgattung verliert, am Beginn der Tristien ist mehr als ein bloßer verbaler Reflex auf das Werk des Vorgängers. Indem Ovid seinen Sprecher die in der ersten Ekloge lediglich angedeutete Reise des Meliboeus tatsächlich antreten und die notwendig gewordene generische Neuausrichtung vollziehen läßt, erweist er sich als Fortsetzer seines vermeintlichen Antipoden, dessen ambige Zwischentöne er mit einem feinem Sensorium auslotet und voller zum Klingen bringt. Der Bezug auf die erste Ekloge evoziert den für beide Dichtungen konstitutiven Kontrast zwischen dem (vorläufigen) Festhalten an der generischen Identität und Tradition und deren Verlust, zwischen Kontinuität und Diskontinuität, der sich in Vergils Bild des gefährdeten locus amoenus und Ovids Ahnung von dessen Gegenstück ausdrückt. Das verbannte elegische Ich hat sich wie sein Vorgänger Meliboeus¹⁹⁵ angesichts einer grundlegenden, durch den Herrscher erfolgten Änderung seiner Dichtungssituation generisch neu zu verorten, in der Ausdrucksweise des Kallimachos einen „neuen Weg“ (ait. 1, 27f.) einzuschlagen. Anders als sein Vorgänger jedoch, der sich von seiner dichterischen Existenz überhaupt lossagte (*carmina nulla canam*, ecl. 1, 77) und die Insignien seiner bukolischen Identität resignierend ablegte, legt es den Weg in die ungewisse Verbannung dichtend und damit sich selbst behauptend zurück.¹⁹⁶ Seinen auch in buchstäblichem Sinn neuen Weg – darauf verweist der in *nec inuideo* enthaltene Bezug auf den Φθόνοϋς des kallimacheischen Apollhymnus – rechtfertigt das elegische Ich im dichtungsapologetischen Rahmen der Einleitungselegie.

Die generische Neuausrichtung des Sprechers wird in der ersten Ekloge im Verhältnis zu einem hoch metapoetisch aufgeladenen locus amoenus, der ein bereits etabliertes literarisches Genus symbolisiert, verhandelt und sinnfällig; „poetologische und darstellende Ebene“ werden auch in der Verbannungsdichtung zu „einer[r] untrennbare[n] Einheit“¹⁹⁷. Der locus amoenus, dessen Versatzstücke Meliboeus vor Augen hat, wird für den Sprecher Ovids mit der Flucht aus Rom und im Verlauf der Seereise an den Verbannungsort vollends unerreichbar und zur literarischen Fiktion. Wie sein Vorgänger dekonstruiert Ovid die vorgebliche Neidlosigkeit seines Sprechers. Der 'Ton Meliboeus' verdüstert sich im Verlauf der ersten Ekloge analog zur zunehmend dunkler werdenden Kulisse, in der sich die bedrohlicher werdenden Dichtungsumstände und die Zerstörung der Bukolik spiegeln¹⁹⁸. Ovid komprimiert die nuancierte, sich allmählich erst in ihrer gesamten Tragweite entfaltende Komplexität von Meliboeus' *non equidem*

194 Eine andere Erklärung für die Betonung dieses Umstands wäre: Sie pflückt nicht wie Galatea im 6. Idyll Äpfel, um mit einem potentiellen Liebhaber zu kokettieren, sie bleibt dem Tityrus treu. Andere Erklärungsmöglichkeiten bei Cucchiarelli (2012) ad loc. Wright (1983) 133 Anm. 99 erwägt, ob es sich um eine Anspielung auf Acontius und Cydippe handeln könnte. Möglicherweise erwog bereits ein Schreiber diese Möglichkeit, wie das im Codex Romanus statt *poma* überlieferte *mala* zeigt, das eine spätere Hand korrigierte.

195 Lütkemeyer (2005) 62: „Der *liber*, der dem Ausdruck *nec inuideo* im Vers genau gegenübersteht, wird also auch die Gefühlswelt des Meliboeus in sich aufnehmen.“ In *nec inuideo* und *sine me* drücke sich die Assoziierung von Meliboeus und Dichter-Ich aus (ibid. 62f.).

196 Lütkemeyer (2005) 144.

197 Lütkemeyer (2005) 155.

198 Theodorakopoulos (1997) 162: „This first poem contains the transformation of shade from a peaceful enclosure or shelter into a menacing darkness which envelops the landscape completely in Ecl. 1.83 [...]. It contains also the destruction of pastoral innocence and the compensation offered by Rome and civilisation.“

inuideo in das erste Distichon der Tristien, indem er bereits den unmittelbar folgenden Vers mit dem einen genuin elegischen und klagenden Ton anschlagenden *ei mihi* beginnen läßt. So wie dem Leser erst nach der Penthemimeres des zweiten Metamorphosenverses klar wurde, daß der Elegiker Ovid soeben die Metamorphose zum Hexameterdichter vollzog, stellt sich erst im zweiten Hemiepes des passender Weise mit *ei mihi* eingeleiteten zweiten Tristienverses heraus, daß der „Epiker“ Ovid seine Metamorphose rückgängig machte.¹⁹⁹ Das programmatisch am Beginn der Verbannungsdichtung stehende *parue* findet, da sich nun herausstellt, daß es sich um „kleine“ Dichtung handelt, seine Bestätigung.

nec inuideo am Beginn der Exildichtung reflektiert das die Bucolica von der ersten Ekloge an bestimmende Spannungsverhältnis zwischen einem sich unter der Patronanz des Herrschers neu definierenden etablierten Dichtungsgattung und der Notwendigkeit des Aufbruchs in generisches Neuland angesichts einer geänderten Dichtungssituation, die wie in der ersten (und, wie das folgende zeigen soll, neunten) Ekloge in der Transformation des locus amoenus ihren sichtbaren Ausdruck findet.

ecl. 9 *quo uia ducit?*

Das dialogisch verhandelte Motiv des Ausgeschlossenseins aus und der Entfremdung von dem im locus amoenus symbolisierten Kosmos der bukolischen Dichtung, das die Übernahme von Meliboeus' *non equidem inuideo* programmatisch an den Beginn der Tristien stellte, verbindet thematisch die erste und neunte Ekloge. Eine melancholische Stimmung von „beauty amid loss and sadness“ rahmt damit die Eklogen und wirft, indem es ein friedvolles pastorales Idyll mit der harten Realität konfrontiert, die Problematik auf, wie unter geänderten Umständen das bisherige Dichten aufrechtzuerhalten sei.²⁰⁰

Als der ältere Hirte Moeris mit einigen Böcklein – er ähnelt darin seinem Pendant Meliboeus aus der ersten Ekloge, der seine Ziegen unter Aufwand seiner letzten Kräfte vorantreibt – an dem jüngeren Lycidas vorbeizieht, richtet dieser an sein Gegenüber zwei sich beiläufig nach dessen Ziel erkundigende Fragen, auf die Moeris mit einer emotional eingeleiteten Klage über den Verlust seines bescheidenen Landbesitzes reagiert (ecl. 9, 1-7):

*L Quo te, Moeri, pedes? an, quo uia ducit, in urbem?
M O Lycida, uiui peruenimus, aduena nostri
(quod numquam ueriti sumus) ut possessor agelli
diceret: 'haec mea sunt; ueteres migrate coloni.'
nunc uicti, tristes, quoniam fors omnia uersat,
hos illi (quod nec uertat bene) mittimus haedos.*

Das Versende *in urbem* und das Pathos des folgenden, den Verlust seiner bukolischen Identität beklagenden Ausrufs *o Lycida* des Moeris, das sich im Ausruf *ei mihi* von trist. 1, 1, 2 fortsetzt, markieren die enge intertextuelle Verflechtung der Einleitungslegie der Verbannungsdichtung mit der neunten Ekloge. Inhaltlich übernehmen die beiden ersten Verse der Tristien den sich in der ersten sowohl wie in der neunten Ekloge entfaltenden Gegensatz zwischen einem Sprecher, der seine Heimat, seine angestammte Dichtungsgattung verlassen muß, und einem Sprecher, der den Verbleib in seiner sich wandelnden bukolischen Heimat für möglich hält. Dem älteren Moeris war, ehe von dessen Land ein Veteran Besitz ergriff, das Eindringen der Bukolik fremder Elemente in den bukolischen Kosmos unmöglich erschienen, der unveränderte Fortbestand seiner Gattung außer Zweifel gestanden (*quod numquam ueriti sumus*, 3).

199 Die Interjektion ist für Lütkemeyer (2005) 63 Indiz für „einen elegisch klagenden Ton [...], der deutlich macht, daß der Grundton einer Dichtung aus der Sicht des Meliboeus ein anderer sein muß, als der bukolischer Dichtung, bei der letztlich für die Gesamtstimmung doch das glücklichere Los des Tityrus maßgeblich ist.“

200 Segal (1965) 258.

Und er ist es, der sich nun in die Stadt aufmachen muß, um dort seinem neuen Herren seine Böcklein, Verkörperung seiner Identität als bukolischer Hirte, abzuliefern²⁰¹. Er vollzieht wie sein Schicksalsgenosse Meliboeus in der ersten Ekloge, wie Tityrus in der sechsten Ekloge und wie das elegische Ich Ovids eine generische „Metamorphose“. Die Nähe oder Entfernung von der *urbs* ist, wie deren Stellung an derselben *sedes* betont, in den beiden Eklogen ebenso wie in trist. 1, 1, 1 Referenzpunkt der generischen Verortung.

Vergil kehrt, wie mehrfach festgestellt wurde, den Sinn seines Bezugstextes im Verlauf der neunten Ekloge um²⁰²: Wird in Theokrits Thalysien der städtische Dichter und bukolische Neuling Simichidas, der sich auf das Land aufmachte, im bukolischen Kosmos willkommen geheißen (eid. 7, 21), der sich ihm in all seiner herkömmlichen, gefahrlosen Pracht zeigt, so markiert der Weg des Moeris in die entgegengesetzte Richtung seine (erzwungene) Abkehr von der herkömmlichen Bukolik und in weiterer Folge seine „Entdeckung der Politik für die Dichtung“²⁰³, wie sie Tityrus in der ersten Ekloge repräsentiert. Die Kulisse, vor der diese Abkehr sich zuträgt, ist folglich nichts weniger als „the idealisation of bucolic hasychia“²⁰⁴, die den von Simichidas gleichsam als sein bukolisches Gesellenstück geschilderten locus amoenus prägt. Invertiert erscheint auch das Verhältnis zur ersten Ekloge, bedeutete doch für Tityrus der Weg in die Stadt die Befreiung und Sicherung seiner Dichterexistenz (freilich zu den keineswegs selbstlosen Bedingungen des *iuuenis*), für Moeris dagegen, der nunmehr Knecht auf seinem eigenen Grund und Boden ist, die Besiegelung seiner unfreiwilligen Unterwerfung angesichts überlegener Gewalt. Lycidas ist es zwar vergönnt, in seiner angestammten bukolischen Heimat zu bleiben, doch hat diese, wie sich im folgenden herausstellen wird, wie der bescheidene Landbesitz des Tityrus durch den Einzug des Politischen die Unschuld eines „klassischen“ bukolischen Idylls verloren.²⁰⁵

Ovid verdichtet das enge intertextuelle Geflecht. In Kontrastbeziehung sowohl zu seinem hellenistischen als auch zu seinem unmittelbaren römischen Vorgänger bedeutet die erzwungene Flucht seines elegischen Ichs *aus* der Stadt nicht etwa den Eintritt in den gesicherten Kosmos einer bereits etablierten literarischen Gattung, sondern die Unmöglichkeit des bukolischen Dichtens und den Bruch mit dem üblichen generischen Bezugsrahmen überhaupt.

Die Verortung des generischen Diskurses in der Landschaft setzt sich fort, als Lycidas auf die Kunde zu sprechen kommt, Menalcas habe das in den Strichen eines herkömmlichen locus amoenus skizzierte Tal²⁰⁶ vor dem zerstörerischen Zugriff des Zeitgeschehens bewahrt (ecl. 9, 7-10):

*Certe equidem audieram, qua se subducere colles
incipiunt mollique iugum demittere cliuo,
usque ad aquam et ueteres, iam fracta cacumina, fagos²⁰⁷,
omnia carminibus uestrum seruasse Menalcan.*

201 Dieses Detail ist symbolträchtig: Gibt er doch damit seine Zukunft auf, wie schon Meliboeus die neugeborenen Böcklein, seine *spes gregis* (ecl. 1, 15), zurücklassen mußte.

202 Segal (1965) 245f. und 258: „the poet begins the Ninth Eclogue as a tentative Theocritus and ends it definitely, though delicately, as Vergil“. Gegenüber den Thalysien gewinnt die neunte Ekloge schon dadurch an Unmittelbarkeit, daß sie dialogisch gestaltet ist, während der bereits in der antiken Tradition mit Theokrit assoziierte Simichidas lediglich als Erzähler des 7. Idylls auftritt.

203 Schmidt (1987) 191.

204 Fantuzzi–Hunter (2004) 163.

205 Clausen (1994) 266: „Peace has returned to the countryside, a desolate peace“. Ähnliches läßt sich an Tityrus' locus amoenus beobachten (s. o.).

206 Karakasis (2011) 188. Ähnlich Davis (2012) 42.

207 Diese Lesart scheint mir im Vergleich zum von Ottaviano übernommenen *ueteris iam fracta cacumina fagi* aufgrund der von Karakasis (2011) 189f. vorgebrachten Argumente den Vorzug zu verdienen.

Anders als in der ersten Ekloge ist es hier der ältere Hirte, der in seiner Antwort (11-16) den optimistischen Blick des Jüngeren zurechtrückt: Menalcas habe es nicht vermocht, den locus amoenus zu retten; vielmehr hätten er und Menalcas, um ihr nacktes Leben zu retten, sich dem Soldaten geschlagen gegeben²⁰⁸. Die dem Menalcas zugeschriebene Fähigkeit, kraft seines Gesanges den bukolischen Raum, ja die Bukolik überhaupt vor dem Einfluß des Zeitgeschehens und dem Eindringen des Unbukolischen zu bewahren, stellt sich als frommer Wunsch und Gerücht, der Fortbestand des auch dichtungsprogrammatisch besetzten locus amoenus²⁰⁹ letztlich als literarische Fiktion (*et fama fuit*, 11) heraus. Der Gesang des Hirten, dem Lycidas in den Versen 19f. blauäugig die Züge eines *poeta creator* orphischen Zugschnitts zuschreibt, in dessen Macht es liege, eine bukolische Ideallandschaft zu schaffen²¹⁰, konnte unter den geänderten Umständen die von ihm hervorgebrachte Landschaft nicht bewahren. Ihr Bestand liegt nun nicht mehr in der Macht des Gesanges, sondern hängt vom Zeitgeschehen ab.²¹¹

Die Landschaftsschilderung des Lycidas verrät zudem, daß ihm die Perspektive eines Vertreters der etablierten Bukolik zunehmend abhanden kommt. Die Relevanz des unheilverkündenden Umstandes, daß die Wipfel der Buchen, die wie kein anderer Baum die vergilische Bukolik symbolisieren²¹², abgebrochen sind, nimmt er nicht zur Kenntnis. Das Ende der bukolischen Dichtung Vergils wird sinnfällig eingeläutet: Die „programmatischen“ Buchen, deren Attribut *ueteres* sie wie den Dichtungshain des Orpheus als Bestandteil und Sinnbild der literarischen, in unserem Fall der bukolischen, Tradition ausweist²¹³, spenden fortan nicht mehr den schützenden Schatten, unter dem Tityrus dichtet, oder vor deren Kulisse Corydon von seinem Liebesleid sang. Die dergestalt symbolisierte bukolische Tradition unterliegt, wie schon aus der Darstellung des Meliboeus (ecl. 1, 46-58) hervorging, einem grundlegenden Wandel, und beginnt ihre Rolle als Referenzrahmen zu verlieren.²¹⁴

Als Lycidas nicht wie ansonsten üblich am Beginn, sondern am Ende der Ekloge einen Ort für das Amoibaion vorschlägt (56-65), verstärkt sich der Eindruck, daß er wie sein Gegenüber, das nur unter Mühen in der Lage ist, den Beginn des berühmten 11. Idylls des Theokrit zu zitieren (37-43)²¹⁵, von den einst obligatorischen Usancen der Bukolik nur noch eine vage Ahnung behalten hat²¹⁶.

208 Den Abgrund zwischen Wunsch (Menalcas habe das Tal für sich bewahrt) und Realität (Verlust des Tales angesichts überlegener Gewalt) kehrt das Polyphton *seruasse Menalcan* (10) – *nec uiueret ipse Menalcas* (16) hervor, dem Lycidas schließlich mit seinem Ausruf *paene ... solacia rapta, Menalca* (18) ein weiteres Glied hinzufügt.

209 *mollis* ist, wie Karakasis (2011) 188 betont, dichtungsprogrammatisch konnotiert.

210 Karakasis (2011) 165 und 193. Die Fähigkeit, durch Gesang Schatten als integralen Bestandteil eines locus amoenus entstehen zu lassen (*induceret umbra* [20]), stellt met. 10, 88-90 (*umbra loco deerat; qua postquam parte resedit / dis genitus uates et fila sonantia mouit, / umbra loco uenit*) eindrücklich die Macht des Gesanges des Orpheus unter Beweis.

211 Hunter (2006b) 132: „The songs have failed to preserve (*seruasse*, v. 10) the countryside which is their creation“ Schmidt (1987) 187: „Nicht nur die nackte Existenz des Dichters ist abhängig vom politischen Geschehen, sondern sogar die Möglichkeit zu dichten.“

212 Karakasis (2011) 189: „a programmatic tree“. Clausen (1994) 35: „the tree of the Eclogues“. Die Wendung *ad ueteres, iam fracta cacumina, fagos* steht in hartem Kontrast zu ecl. 2, 3 (Corydon findet sich unter dem dichten Dach der Buchen, *inter densas, umbrosa cacumina, fagos* ein, um sein Liebeslied zu singen).

213 *ueteres* werden in diesem Sinn bereits in Vers 4 die *coloni* genannt, die als Vertreter der „alten“ Bukolik von den Veteranen vertrieben werden.

214 Davis (2012) 43: „The iconic space of bucolic song [...] has lost its welcoming cover [...] and the resident poets of the district have been, at least partially, dislodged.“ Anders Segal (1965) 246: „Here, the peaceful description of the country, with the reference to the old rustic traditions and sense of continuity in the old beech trees [...] introduces a note of quiet and stability (sic!) which the poem is not to lose again.“

215 Karakasis (2011) 199f., für den auch die Tatsache, daß Moeris mit Theokrits 11. Idyll ein eher untypisches Idyll anzitiert, auf seine Entfremdung von der herkömmlichen Bukolik hinweist.

216 Karakasis (2011) 204. Davis (2012) 57: „antitype of a bucolic locus of performance“. Daß Moeris wiederholt von *meminisse* spricht (38, 45, 52), zeigt seinen „Gedächtnisverlust“.

Die pathetische Deixis, mit der Lycidas auf den zum Amoibaion einladenden Anblick und die Sympathie der Natur, die den Gesang des Moeris erwarte, verweist (*aspice* [58] – *hinc* [59] – *hic* [60] – *hic* [61] – *hic* [62] – *hoc* [65]) erinnert an die Versuche des Meliboeus (ecl. 1, 11-15; 46-58), den Blick seines Gegenübers auf seine unruhige Umgebung zu lenken. Lycidas erkennt, daß der bukolische locus amoenus buchstäblich vor seinen Augen dekonstruiert wird: Schatten spendende Blätter werden von Bauern abgeerntet (61f.) und setzen das in *ueteres iam fracta cacumina fagos* (9) angelegte Bild fort²¹⁷; es herrscht nicht die übliche Mittagshitze, die zum Gesang unter dem kühlen Baumschatten einlädt, die Stunde ist bereits vorangeschritten, und Regen droht. Damit nicht genug, findet der buchstäbliche Abbau der bukolischen Kulisse in der Sichtweite eines Grabmals statt, das eine denkbar ungeeigneter Hintergrund für den bukolischen Gesang der beiden Hirten abgeben würde. Lycidas hält damit die Todesstimmung, der bereits Meliboeus in seinem Hinweis auf den zurückgelassenen Wurf einer seiner Ziegen emphatischen Ausdruck verlieh (ecl. 1, 14f.), in der neunten Ekloge präsent.

Moeris, der die Zeichen der Zeit dahingehend deutet, daß ein bukolisches Amoibaion vor dieser sich verändernden Kulisse nicht mehr möglich sei, würdigt zwar anders als Meliboeus sein Gegenüber immerhin einer Antwort, tut jedoch dessen Vorschlag in seiner Antwort folgerichtig lapidar ab. Das Amoibaion kommt, obwohl die Natur – ein abschließender Fall einer „pathetic fallacy“ – in Erwartung eines bevorstehenden Gesanges des Moeris ehrfürchtig schweigt (57f.)²¹⁸, in der Atmosphäre zunehmender generischer Heimatlosigkeit gar nicht erst zustande. läßt den Gegensatz zwischen den beiden Hirten deutlich hervortreten, die den Gegensatz zwischen der hellenistischen und der zeitgenössischen, den Wirren der Gegenwart Rechnung tragenden Bukolik verkörpern.²¹⁹

Vor der sich wandelnden Kulisse eines locus amoenus kündigt sich die Abkehr von der bisherigen Bukolik an. Dies zeigt sich im Eindringen gattungsfremder Elemente in den bukolischen Raum: Ein Veteran läßt die bereits in der ersten Ekloge angekündigte Ausrichtung des bukolischen Kosmos hin zur Sphäre einer größeren, „kriegerischen“ Dichtung, die Evander im achten Buch der Aeneis beklagen wird, Realität werden²²⁰; die in Vers 23 möglicherweise angedeutete Lauschszene zählt zum Standardrepertoire der Komödie; der von Moeris anzitierte Beginn eines Enkomiums auf Varus (27-9) ist ein erneuter Anlauf zur Umsetzung der Ankündigung *paulo maiora canamus*²²¹, die sich bereits in den panegyrischen Einsprengseln in der ersten und sechsten Ekloge (ebenfalls auf Varus) ankündigte. In einem nicht recht vom Fleck kommenden Dialog versuchen die Sprecher der neunten Ekloge vergeblich, die Reste einer sich ihnen unwiederbringlich entziehenden Bukolik (theokritischer) Façon zu bewahren.²²² Als Sprecher, deren literarische Heimat sich vor ihren Augen auflöst, können sie sich nur noch aus der Perspektive einer fragmentarischen Rückschau jener Bukolik erinnern. In diese ohnehin fragmentarisch bleibenden Anläufe zu bukolischen Gesängen dringt Unbukolisches ein und kann keine Gesprächsbasis

217 Sei es zur Vorsorge für den Winter, der das bukolische Idyll unter sich begraben wird (so Karakasis [2011] 204 Anm. 88), sei es aus akutem Futtermangel, wie etwa Clausen (1994) ad loc. mit Verweis auf Verg. georg. 1, 305 argumentiert – die dadurch transportierte Stimmung erlaubt es wohl kaum, wie Segal (1965) 251 über diesen Aspekt der *frondatio* hinwegzugehen und sich mit der Feststellung zu begnügen, man befinde sich „amid the rich foliage of the pastoral setting“, zumal ecl. 5, 63 *intonsi montes* als Idealzustand des über die Apotheose und den Katasterismos des Daphnis jubelnden bukolischen Kosmos erscheinen. Der Unterschied zu Theokr. eid. 7, 134 ist markant: Handelt es sich doch dort um abgeerntete Weinblätter, auf denen sich die drei Städter am Beginn der ausführlichen Schilderung des locus amoenus niederlassen. Sie wurden nicht zur Vorsorge für einen harten Winter oder aus Futtermangel abgeerntet, sondern zur ungehinderten Reifung der Trauben [Gow (1965b)] ad loc.), um schließlich Wein zu gewinnen, den man im abschließenden Symposion genießt.

218 So übt sich etwa auch das Meer in Erwartung des Apoll(hymnos) bei Kall. hymn. 2, 18 in rituellem Schweigen.

219 Segal (1965) 258.

220 Karakasis (2011) 187.

221 Karakasis (2011) 195.

222 Davis (2012) 42.

herstellen, die etwa den Austausch eines Gesanges ermöglicht, der im Zentrum der Thalysien steht. Und so kommt es auch nicht wie im theokritischen Bezugstext zur Überreichung eines Hirtenstabes, der die Kontinuität des bukolischen Dichtens bekräftigen soll. Man teilt keine gemeinsame, verbindliche Auffassung über die Bukolik mehr und blickt dem Zustand generischer Entwurzelung entgegen, in dem sich das elegische Ich Ovids zu bewähren haben wird²²³.

Der Perspektive des aus seinem bukolischen Referenzrahmen verstoßenen Moeris, der im Gestus eines gealterten Dichters auf die bukolische Dichtung seiner Jugend zurückblickt (*saepe ego longos / cantando puerum memini me condere soles*, 51), steht der sich am Ende der Ekloge verdichtende Ausblick auf ein größeres Werk entgegen. Der Hinweis auf die dem Gesetz bitterer, der Realität entsprungener Notwendigkeit gehorchende *frondatio* der Bauern, die den locus amoenus der Hirtendichtung demontieren, weist auf die von hartem *labor* gekennzeichnete Welt der *Georgica*²²⁴, auf eine bevorstehende „größere“, epische Dichtung möglicherweise das in die Sichtweite der beiden Hirten gelangende Grabmal eines Bianor voraus²²⁵. Auch der Umstand, daß das vorläufig noch sein lautstarkes Tosen hintanhaltende Meer, das in den Thalysien nicht erwähnt wird, in den Blick der Hirten gerät (57), läßt sich als Hinweis darauf lesen, daß die größere Gattung in Sichtweise gerät. Dieses Meer wird der mit kallimacheischer Dichtungssymbolik wohlvertraute Sprecher der *Georgica* schließlich zu befahren wagen (*georg.* 2 und 4 *init.*).

Insofern Simichidas Theokr. *eid.* 7, 10f. erzählt, man habe den Weg aus der Stadt zum ländlichen Erntefest noch nicht zur Hälfte zurückgelegt und sei noch nicht in Sichtweite des Grabmals eines nicht näher zu identifizierenden Brasilas gelangt, setzen Vergils Hirten den Weg in die entgegengesetzte Richtung, den Kosmos der Stadt und damit der Politik, fort, wie auch in weiterem Sinne Ovid den (literarischen) Weg seines Vorgängers in die entgegengesetzte Richtung fortsetzt.

Der Gattungsdiskurs ist auch in der neunten Ekloge in die Dynamik von Gefährdung, Verlust und Erhalt des bukolischen Raumes gebettet, wie ihn der herkömmliche locus amoenus verkörpert. Der Weg in die Stadt, in *ecl.* 1 jener des Tityrus, der unter neuen Umständen bukolisch weiterdichtet, symbolisiert im Sinn der kallimacheischen Wegmetaphorik den „neuen Weg“, den die Dichtung einzuschlagen hat, und beantwortet insofern die einleitende Frage des Lycidas *quo uia ducit*. Der in der ersten Ekloge angedeutete und sich in der neunten Ekloge tatsächlich vollziehende Kulissenwechsel kündigt die grundlegende Modifikation einer bestehenden und den bevorstehenden Wechsel des Dichters in eine Gattung an, die dem Zeitgenössischen mehr Raum beimessen muß, während sein Gegenüber seine Karriere als bukolischer Dichter zu beenden hat und, mit einem Bein bereits an der Schwelle ins „Exil“, nur noch die Retrospektive auf die sowohl zeitlich als auch räumlich hinter ihm liegende Gattung bleibt.²²⁶

223 Anders Segal (1965) 259: Da in *ecl.* 9 die Atmosphäre weniger bedrohlich sei, könnten die Hirten nach wie vor „through the medium of pastoral song“ kommunizieren.

224 Karakasis (2011) 204f.

225 Davis (2012) 57-9 sieht darin einen Hinweis auf Bienor, der Hom. *Il.* 11, 86-94 als erstes Opfer der Aristie des Agamemnon genannt wird. Segal (1965) 251 sieht in der Erwähnung des Grabes lediglich sentimentale Kulissenmalerei „to create a deeper mood of sadness, a reminder of death“.

226 Schmidt (1987) 191: „[...] der Weg in die Stadt ist das Symbol für die Entdeckung der Politik für die Dichtung“. Ähnlich Karakasis (2011) 206: „Moeris thus appears to incarnate the process of ‘generic adoption’ of pastoral poetry in the Roman literary tradition; politics now impose their presence upon the literary landscape of the Greek pastoral practice and the permanence of both ‘pastoral space’ and genre is thus secured by political means“. Für ihn endet die neunte Ekloge eher positiv, da Menalcas Rückkehr prophezeit werde. Clausen (1994) 268 äußert sich eher pessimistisch. *canemus* ist zweifellos eine etwas optimistischere Antwort auf das *carmina nulla canam* des Meliboeus, der Zeitpunkt der Rückkehr des Menalcas, eines Repräsentanten einer „reinen“ Bukolik wie Daphnis, dessen Rückkehr in den bukolischen Kosmos in *ecl.* 8 noch beschworen wurde, wird jedoch nicht genannt.

Der erste Vers der *Tristien* ist nicht getrennt von der ersten und neunten Ekloge zu interpretieren. Setzen sich die am Beginn der Karriere Ovids stehenden Liebeselegien intertextuell mit dem Beginn der am Ende der Karriere Vergils stehenden *Aeneis* auseinander, so setzen sich die am Ende der Karriere Ovids stehenden Verbannungselegien intertextuell mit dem Beginn und Ende des Erstlingswerks Vergils auseinander.²²⁷ Der erste Vers der *Tristien*, der den Beginn der ersten und neunten Ekloge in sich vereint, erweist sich damit als ebenso intertextuell und programmatisch aufgeladen wie etwa der Eingangsvers der Eklogen.²²⁸ Das elegische Ich Ovids nimmt, indem es u. a. den Beginn der neunten Ekloge zitiert, die rückblickende Perspektive seines Altersgenossen Moeris auf die eigene und die Dichtung seiner Vorgänger ein. Die hier wie dort unfreiwillige, vom politischen Zeitgeschehen motivierte Flucht aus einem *locus amoenus*, der seine ursprüngliche Unschuld ohnehin bereits einbüßte, die daraus resultierende generische Heimatlosigkeit und die Problematik der (Nicht-)Anwendbarkeit der Bilder- und Formensprache der bisher geübten literarischen Gattung verbindet den verbannten elegischen Sprecher Ovids mit den verbannten Hirten Vergils. Während diese jedoch verstummen oder ihren einstigen Bezugsrahmen vergessen, dichtet Ovid weiter und behält seinen einstigen Bezugsrahmen durchgehend in Gestalt eines dichten Netzes intertextueller Anspielungen präsent.

Vergil zeigt Meliboeus und Moeris lediglich im Augenblick ihres Abschiedes vom bukolischen Kosmos vor der Kulisse eines sich wandelnden *locus amoenus*. Sie befinden sich, während sie die einstige bukolische Ideallandschaft noch vor Augen haben, auf dem halben Weg zwischen ihrer einstigen Heimat und ihrer unsicheren Zukunft, im Spannungsfeld zwischen herkömmlicher und sich neu definierender Bukolik. Das relegierte elegische Ich hingegen, das den hinter ihm liegenden Aufbruch aus der Stadt in *trist.* 1, 3 lediglich rekapituliert, tritt die seinen literarischen Schicksalsgenossen bevorstehende, gewagte Seefahrt in das buchstäbliche literarische „Neuland“ über das in der neunten Ekloge noch friedliche Meer tatsächlich an.²²⁹ Diese das erste *Tristien*-Buch einnehmende Seereise dramatisiert die kallimacheische Metapher des „neuen Wegs“. In den Eklogen und in der Verbannungsdichtung ist die Nähe oder Entfernung von der *urbs* und der bukolischen Ideallandschaft des *locus amoenus* Referenzpunkt der generischen (Neu-)Verortung; der Weg in die Stadt symbolisiert die Entwicklung einer Bukolik, die sich dem Einfluß des Zeitgeschehens fortan nicht mehr verschließen kann. Die Hoffnung, die Tityrus in der ersten Ekloge auf den *iuuenis* als Garanten ihres bisherigen bukolischen Dichtens setzte, hat sich für Ovid, der den Weg seiner Vorgänger Meliboeus und Moeris einschlagen muß, zerschlagen. Die Gefahr, die Meliboeus und Moeris in der wenigstens unmittelbaren Zukunft bevorsteht, ist für deren Nachfolger „Ovid“, der die *urbs* für immer verläßt, dichterisch zu bewältigende Gegenwart.²³⁰

In Ovids Dichterpersona fließt nicht allein die Selbstinszenierung des Horaz oder des Kallimachos als aufhörender und/oder gealterter Dichter ein. Ähnlich wie Meliboeus und Moeris inszeniert Ovid sein elegisches Ich als aufhörenden und/oder gealterten Dichter am Ende seiner Karriere. So wie Moeris sich der Lieder seiner Jugend nicht mehr vollständig entsinnen kann, gleichwohl aber in ungebrochener stilistischer Perfektion und intertextueller Raffinesse²³¹ auf den Verlust seiner Stimme und seiner Fähigkeit zum bukolischen Gesang (*ecl.* 9, 53) hinweist, verweist Ovid sein Jugendwerk, das er, wie schon der elegische Ausruf *ei mihi* verrät, durchaus nicht vergessen hat, und dessen kallimacheischen Stilmaßstä-

227 Putnam (2010b) 92.

228 Hunter (2006b) 115-7.

229 Das dichterische Wagnis findet sein symbolträchtiges Bild in der gewagten Seereise des Dichtersprechers zu den Ufern einer neuen Gattung, ein Bild, das mit Barchiesi (2013) ad loc. (wohl zu Unrecht ablehnend Bömer (1969)) ad loc.) auch *adspirare* (*met.* 1, 3) zugrunde liegt.

230 Entsprechend charakterisiert Karakasis (2011) 186 die neunte Ekloge als „a manifesto for the ‘deconstruction’ of the Greek pastoral genre in Roman terms“ und „a statement on Roman pastoral as a genre [...]“.

231 Karakasis (2011) 203 Anm. 84 macht u. a. mit Hunter (2006b) 132-4 *Kall.* epigr. 2, 2-3 Pf. als Bezugstext für *ecl.* 9, 51(b)f. aus.

ben gehorchende formale Ausfeilung, an der er implizit festhält, in die Vergangenheit.²³² Das Element der Gefährdung und des Ausbruchs aus dieser Gefährdung hin zu einer neuen oder grundlegend zu modifizierenden Gattung verbindet Ovid und Vergil. Beide Dichter legen in der dichterischen Bewältigung dieses Wandels hohe dichterische Selbstreflexivität zutage, die sich in der intensiven intertextuellen Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen Vorgängern zeigt. So ist die neunte Ekloge in noch größerem Maß als die ersten Ekloge von Bezügen auf Theokrit gekennzeichnet²³³, dessen Bukolik, deren Unschuld nicht zuletzt der locus amoenus ausdrückt, Vergil schließlich in Richtung der Georgica und der Aeneis überschreiten wird.

Die Verbannungsdichtung Ovids erscheint vor diesem Hintergrund als die fortsetzende Antwort auf die unbeantwortet im bukolischen Raum stehenbleibenden Fragen nach dem Weitersingen bzw. -dichten am Ende der ersten und neunten Ekloge. Die Richtungsangabe *in urbem*, für ein autobiographisches Verständnis Zeichen der emotionalen Bindung Ovids an seine Heimat²³⁴, verweist vor allem auf die komplexe Beziehung eines Dichtersprechers, der seine dichterische Identität angesichts neuer Verhältnisse neu zu definieren hat, zu seiner literarischen Tradition. Die vor dem Hintergrund eines sich wandelnden locus amoenus gestellten Fragen beantwortet das elegische Ich mit der sich im ersten Tristienbuch konkretisierenden und in trist. 1, 11 bewahrheitenden Vorahnung eines ihn erwartenden Verbannungsortes, der damit nicht, wie die etwa von Kettemann vertretene communis opinio annimmt, ein auf die Erregung des Mitleids der Leserschaft angelegter Gegenentwurf²³⁵, sondern die Fortsetzung des locus amoenus seines Vorgängers ist.

Die in ecl. 1 und 9 hervortretende Tendenz, die generische Identität, Kontinuität und Diskontinuität im Verhältnis zum locus amoenus sichtbar werden zu lassen, setzt das elegische Ich am Beginn der Tristien fort, indem es die in *nec inuideo* und *in urbem* sich ausdrückende Ambivalenz und Zerrissenheit der vergilischen Hirten übernimmt. Die neu auszurichtende Gattung, der es sich im Verlauf seiner Seereise zubewegt, verlangt nach ihrer Rechtfertigung, die in trist. 1, 1, 35-48 vor dem Hintergrund eines locus horribilis verhandelt wird, der sich zunächst lediglich ex negativo abzeichnet. Die in *nec inuideo* von Beginn an mitschwingende Diktion der kallimacheischen Dichtungsapologetik bereitet die im Zentrum von trist. 1, 1 stehende Rechtfertigung einer neuartigen, außerhalb des herkömmlichen Referenzsystems stehenden Dichtung vor, die der im folgenden zu behandelnde Abschnitt in Beziehung zur geänderten Dichtungssituation stellt.

1, 1, 35-48 Apologie: „Ich dichte an keinem locus amoenus“

Die forensische Diktion²³⁶, der sich der seinem Verbannungsort entgegen segelnde Sprecher in den Versen 23-34 bediente, um seinem Buch *mandata* für die zukünftig notwendige Vorsicht in Rom zu erteilen, setzt sich im hier zu behandelnden Abschnitt fort. Ein (Stil-)Richter, so imaginiert der Sprecher, könnte dem *paruus liber*, dessen verwahrlostes Äußeres seinen Inhalt verkörpern, die Enttäuschung der Erwartungen zur Last legen, die ein Werk Ovids²³⁷ bei seinem Publikum erzeuge. Diese Anklage dichterischen Unvermögens könne das Buch entkräften, indem es sich auf die rauhen Umstände (*tempora*) sei-

232 Im programmatischen Kontext der Einleitungselegie des fünften Tristienbuches erinnert *integer et laetus laeta et iuuenalia lusi: / illa tamen nunc me composuisse piget.* (trist. 5, 1, 7f.) in Ton und Intention an den Karriererückblick georg. 4, 563-8, und besonders an Vers 365: *carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta.*

233 Segal (1965) 245.

234 So etwa Williams (2002) 363, für den Rom „Ovid's emotional center and [...] the idealized metropolis“ ist.

235 In trist. 1, 1 sieht Lütkemeyer (2005), 69 kein Bittgesuch, sondern eine Erörterung der „unterschiedlichen Entstehungsbestimmungen für Bukolik und Verbannungselegie“.

236 Luck (1977) 15 und Mordine (2010) 538.

237 *parue – liber* (1) wird mit demselben apologetischen Gehalt durch *liber – minor* (35f.) aufgenommen.

ner Entstehung berufe, bei deren Berücksichtigung ein gerechter (Stil-)Richter, hinter dem man den Princeps selbst in einer ähnlichen Funktion als Dichtungsinstanz und -inspiration wie in ecl. 1 vermuten kann²³⁸, seine Anklage zurücknehmen und die auch unter widrigen Umständen ungebrochene Schaffenskraft des Verfassers bewundern werde (45f.) (trist. 1, 1, 35-48)²³⁹:

*ut peragas mandata, liber, culpabere forsan,
ingeniique minor laude ferere mei.
iudicis officium est, ut res, ita tempora rerum
quaerere; quaesito tempore tutus eris.
carmina proueniunt animo deducta sereno:
nubila sunt subitis tempora nostra malis.
carmina secessum scribentis et otia quaerunt:
me mare, me uenti, me fera iactat hiemps.
carminibus metus omnis obest: ego territus ensem
haesurum iugulo iam puto iamque meo.
haec quoque quod facio, iudex mirabitur aequus,
scriptaque cum uenia qualiacumque leget*

Das Changieren zwischen forensischer und literaturkritischer Dimension des verwendeten Vokabulars²⁴⁰, läßt, im Zuge einer „Dramatisierung eines apologetischen Gedichts“²⁴¹, vor dem Auge des Lesers die Dramatik eines literarkritischen Tribunals erstehen. Ein verwahrloster Angeklagter in Gestalt des vorliegenden kleinen Gedichtbuches tritt vor seinen allmächtigen (Stil-)Richter, um sowohl seine strafrechtliche als auch seine erste literarische Apologie in den Tristien zu halten²⁴². Die bereits der einleitenden Anrede *parue liber* und der Schilderung des Äußeren des Buchs zugrundeliegende Dichtungsapologetik, die von der bevorstehenden generischen Neuverortung der Verbannungsdichtung notwendig gemacht wird, setzt sich darin fort.

238 Posch (1983) 42. Damit würde auf die Erwähnung des Palatins (69-74), auf dem Augustus als zentrale Dichtungsinstanz residiert, vorbereitet (vgl. etwa Hor. epist. 1, 3, 17). Lütkemeyer (2005) 75 sieht im *iudex* „de[n] Leser [...] als eine[n] einfühlsamen Richter“. Pont. 3, 3, 76 ist *iudex* eindeutig auf Augustus bezogen. Ein *iudex* ist auch in der Konstellation des Gallus-Fragments ausschlaggebend, s. Barchiesi-Hardie (2010) 67.

239 In der Schlußlegie des ersten Tristienbuches zeigt sich das Meer, durch das der weiter dichtende Sprecher fährt, in der Vorstellung des Sprechers verwundert und schließlich erzürnt ob der ungebrochenen Schaffenskraft des Dichters (trist. 1, 11, 7f. bzw. 41f.). Eine ähnliche Argumentationsweise begegnet an dem zu programmatischen Äußerungen einladenden Ende des dritten Tristienbuches, wo trist. 3, 14, 23ff. vermeintliche formale Mängel des Buches, das unkorrigiert nach Rom gelange, mit der Situation des Sprechers begründet werden, sodaß sich ein ringkompositorischer Bezug auf unsere Stelle ergibt.

240 Mordine (2010) 539: „[...] the language of forensic judgment when occurring in a literary discussion serves as poetic terminology“. *iudex* bezeichnet, so Posch (1983) 41 und Brink (1982) 419 auch den Stilkritiker, wie etwa auch trist. 3, 7, 23-26: *dum licuit, tua saepe mihi, tibi nostra legebam; / saepe tuis iudex, saepe magister eram: / aut ego praebebam factis modo uersibus aures, aut, ubi cessaras, causa ruboris eram* oder Pont. 1, 5, 16. *culpabere* könnte wie seine Wurzel *culpa* („sometimes interchangeable with [uitium] in literary contexts“, so Brink (1971) ad Hor. ars. 31 unter Berufung auf Hor. carm. 1, 6, 11-19 sowie ars 267-8 und 446, den Vorwurf eines literarischen Makels ausdrücken. Mordine (2010) ibid. erkennt m. E. zurecht in *tempora rerum* nicht nur den Verweis auf juristische Kriterien zur Urteilsfindung, sondern auf „the content (*res*) and the metre (*tempora*)“. Fantham (2009) 42 dagegen ortet in dem Abschnitt lediglich eine rhetorische Finte des Dichters, der vom moralischen Aspekt seiner Schuld ablenken wolle.

241 Wimmel (1960) 138. Diese Tendenz geht für ihn auf Apolls Auftritt als „Warner“ am Beginn des Aitien (Kall. ait. frg. 1, 23f.) zurück.

242 Evans (1983) 34 bezeichnet den Abschnitt als „in effect his (Ovid's, Anm.) first apology for the exile poetry.“

Die sich über die Verse 39-44 erstreckende Dreiergruppe im Zentrum des Abschnittes formuliert das Abhängigkeitsverhältnis von Dichtungsumständen und Dichtung anhand des in jedem Distichon entwickelten Kontrasts zwischen der dichtungsfreundlichen Vergangenheit in einer ex negativo zu erschließenden, idealen Dichtungsumgebung und der existenzbedrohenden Gegenwart im jeweils durch ein adversatives Asyndeton angeschlossenen Pentameter. Strukturell wird die buchstäblich zentrale Bedeutung der Triade innerhalb des Abschnitts 35-48 dadurch betont, daß diese von jeweils zwei Disticha gerahmt wird, die, durch das wiederholte *iudex* aufeinander bezogen, das Bild eines literaturkritischen Tribunals aufrecht erhalten.

Die enge Verbindung dieser drei Disticha durch die polyptotische Anapher *carmina – carmina – carminibus* erinnert innerhalb des ovidischen Gesamtwerks an den programmatischen Kontext der *recusatio* in am. 2, 1, 23-8. Begründet der Sprecher der Einleitungslegie des zweiten Amores-Buches sein Abgehen von einer erneut (vgl. am. 1, 1, 1ff.) vielversprechend begonnenen Großdichtung mit der Macht der Dichtung, eine elegische *puella* für sich zu bezaubern, so formuliert die Anapher hier im im Gegenzug die Abhängigkeit der Dichtung von ihrer Entstehungsumgebung, die ihrer Wirkmacht sich entzieht.²⁴³

Die Eindringlichkeit der entworfenen Kontraste steigert sich: Macht im ersten Distichon ein sich in der Verbannungsdichtung leitmotivisch entfaltender Hell-Dunkelkontrast den Kontrast zwischen dem einstigen dichtungsfreundlichen Lebensumständen und der düsteren Gegenwart augenscheinlich, so steigert sich dies im auf die folgenden Sturmelegien vorbereitenden Bild des Seesturms und schließlich im Bild des in der Kehle steckenden Schwertes, das in trist. 1, 11, 28f. wiederaufgenommen wird.

Zwar ist der von Lütkemeyer ausgemachte „Bezug dieser Verse auf die erste Ekloge [...] nicht zu übersehen“, wird doch „der günstigen 'bukolischen' Dichtungssituation (Tityrus) [...] die beschwerliche und feindliche des verbannten ovidischen Ich (Meliboeus) [...] gegenübergestellt.“²⁴⁴, doch ergibt eine eingehendere Analyse intertextuelle Bezüge zu Vergil, die über die erste Ekloge hinausgehen.

carmina deducta

Der programmatische Ausdruck *carmina – deducta* am Beginn der Trias nimmt offen die Diktion kallimacheisch-augusteischer Dichtungsapologetik auf, die bereits das mehrdeutige Vokabular der vorigen Disticha vorbereitete²⁴⁵. Die Wendung gilt als Wiedergabe der *Μοῦσα λεπταλέη*, die Apoll im Aitioprolog (Kall. ait. frg. 1, 24) für die beginnende Dichtung einforderte, und als einer der Kernbegriffe der augusteischen Kallimachos-Rezeption. Für Kallimachos steht die *Μοῦσα λεπταλέη* für die formale Raffinesse von in mühsamem Dichten fein gesponnener Kleindichtung, die diese polemisch von umfangreicher, ungeschliffener Großdichtung²⁴⁶ absetzt.

243 McKeown (1998) ad 23-28 verweist auf Verg. ecl. 8, 68ff. und Tibul. 1, 8, 19ff., wo die bezaubernde Macht der Dichtung ebenso durch anaphorisches *carmina* bzw. *cantus* betont wird (ecl. 8, 103 relativiert der Sprecher seinen Standpunkt. Er muß eingestehen, daß seine *carmina* bislang nicht die erwünschte Wirkung zeigten: *nihil ille* [i. e. Daphnis] *deos, nihil carmina curat*). Ähnlich wird trist. 2, 5-8 mithilfe einer Anapher von *carmen* betont, daß die Macht der Dichtung zur Verbannung des Dichters geführt habe. Derivate von *canere* durchziehen auch ecl. 9 in dichter Abfolge (10; 11; 19; 21; 26; 29; 33; 38; 44; 52; 53; 61; 64; 65; 67 bis), *canemus* steht pointiert als eine leichten Anflug von Hoffnung markierender Kontrapunkt am Ende der Ekloge. Andererseits erweist sich die Dichtung des trotz des Seesturms weiter-schreibenden Dichters in trist. 1, 11, doch in der Lage, auf die Natur einzuwirken.

244 Lütkemeyer (2005) 74f. Von einer uneingeschränkt „günstigen“ Dichtungssituation, die Meliboeus genießt, und einer sich daraus ergebenden „Gegenüberstellung“ gehe ich, wie das zuvor Gesagte zeigt, nicht aus.

245 Luck (1977) 16 beschränkt sich ad loc. auf den Hinweis, daß *provenire* „das freie, fast unbewußte Schaffen des Künstlers“ bezeichne, während „in *deducere* das Handwerkliche, das auch von Stimmung und Umgebung abhängig ist“ liege.

246 Zu Entwicklung und Umfang dieses „key term in Augustan poetry“ und besonders dessen Bedeutung im Prooem der Metamorphosen van Tress (2004) 55ff.

Erstmals begegnet die Junktur im Prooem der sechsten Ekloge, die als Prototyp der augusteischen *recusatio* gilt.

Bezug auf ecl. 6

In der Mitte der Eklogen, einer wie die Einleitungselegie des Tristienbuches zu programmatischen Reflexionen prädestinierten Stelle²⁴⁷, tritt ein weiteres Mal der Hirte Tityrus auf, der höhere dichterische Ambitionen an den Tag legt, nachdem seine Muse bereits in der (panegyrisch geprägten) Bukolik heimisch wurde, die durch den Verweis auf die Landschaft symbolisiert (*siluas*, 2) wird. In offensichtlicher Auseinandersetzung mit dem Aitienprolog mahnt ein „Warner Apoll“²⁴⁸ den Hirten, der sich daran schickte, die engeren Grenzen seiner Gattung zu überschreiten (*cum canerem reges et proelia*, 3), sich wieder der eigentlichen Aufgabe eines bukolischen Dichters, dem *deductum – carmen*, zuzuwenden (ecl. 6, 1-12):

*Prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra nec erubuit siluas habitare Thalea.
cum canerem reges et proelia, Cynthia aurem
uellit et admonuit: 'pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.'
nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam:
non iniussa cano. si quis tamen haec quoque, si quis
captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae,
te nemus omne canet; nec Phoebo gratior ulla est
quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen.*

Die *Μοῦσα λεπτολέη* des Kallimachos blieb als „term of approval denoting polish and refinement“²⁴⁹ auf das Formale beschränkt. Vergil erweitert den Bedeutungsumfang des *deductum carmen* dahingehend, daß es nicht mehr allein den „fein gesponnenen“ Stil, sondern auch dessen Medium, die entsprechende Gattung bezeichnet²⁵⁰, indem er die Wendung von dem ins Enkomiasische weisenden Begriffspaar *reges et proelia*, einer maßgeblichen Modifikation der kallimacheischen Könige und Helden (ait. 1, 3-5), als Kontrastfolie für die folgenden Liebeserzählungen absetzt.²⁵¹

Vorrangig ist in unserem Kontext, daß der Sprecher die Grenzen der „niedrigen“ Gattung, der durch die entsprechende Landschaft verkörperten Bukolik (*siluas; agrestem Musam; myricae, nemus*) zugunsten

247 Thomas (2004) 124 spricht daher von einer „Virgilian consciousness of the middle as a site of programmatic, political and artistic emphasis“. Conte (2007) 225: „the middle as the privileged locus of literary consciousness“. „Binnenprooemium“, Kraggerud (2011) 117.

248 Wimmel (1960) 132.

249 van Tress (2004) 63.

250 van Tress (2004) 68.

251 Das Liebäugeln des Tityrus mit *reges et proelia* wurde verschieden interpretiert: Kraggerud (2011) 117 sieht darin mit Schmidt (1972) 244ff. einen Hinweis auf Theokrits 16. und 17. Idyll, die den engeren bukolischen Rahmen in Richtung Enkomion verlassen, Clausen (1994) 177 dagegen auf ein dem Varus gewidmetes Epos (vgl. auch ecl. 9, 27-9), dessen Abfassung Vergil als Beweis seines unverfälschten Kallimacheismus verweigere. Für Cameron (1995) 458ff. geht die taktvolle Ablehnung dieses Epos nicht auf die dem Kallimachos unterstellte Abneigung gegen das Epos zurück, da sich dessen Stilkritik nicht auf die Epik, sondern auf stilistisch mangelhafte Elegien abgezielt habe (ibid. 483: „Informed contemporary readers of Buc. vi would be well aware that it had been no part of Callimachus's own aesthetic programme to repudiate in principle the possibility of sophisticated poetry about *reges et proelia*.“).

„höherer“ Elemente verlassen wollte. Die bukolische Kulisse des *locus amoenus* ist sichtbarer Referenzpunkt der generischen Selbst- und Neuverortung, die bezeichnenderweise durch jenen Tityrus erfolgt, der bereits in der ersten Ekloge die Bukolik um „höhere“, panegyrische Bestandteile erweiterte. Tityrus beugt sich der göttlichen Autorität wie bereits in der ersten Ekloge der Züge des Apoll tragende *iuuenis* seine literarische Gattung bestimmte. Nachdem ein die Züge Apolls tragender *iuuenis* in den Inspirationszenen der ersten Ekloge den Fortbestand der Bukolik mit panegyrischen Modifikationen gewährte, tritt Apoll hier in einer weiteren Inspirationszene in direkten Kontakt mit Tityrus, und hält diesen wie der Apoll des Aitienprologs mit der Wendung *deductum carmen* zur Fortführung seines bukolischen Dichtens an und bis auf weiteres von größeren dichterischen Wagnissen ab. Der Hirte bleibt zwar bis auf weiteres seiner Gattung treu, gleichwohl wird die bukolische Kulisse in den Versen 9-12 zum „Resonanzkörper“ für den Preis des Varus. Er kehrt vorläufig in den Kosmos der sich wesentlich anhand ihrer Landschaft definierenden Bukolik, der *agrestis Musa*, der „Tamariskenbukolik“ (*myrica*, 10) und *siluae*²⁵² zurück, um sich die Darstellung von *reges* und *proelia* für die zweite Hälfte der Aeneis vorzubehalten²⁵³. Entsprechend hat Tityrus seinen letzten Auftritt im Karriererückblick am Ende der *Georgica*, als der Beginn des „großen“ Epos kurz bevorsteht. Für das *deductum carmen* gibt er mit dem folgendem Gesang Silens ein Beispiel.²⁵⁴

Die bei Kallimachos nicht begegnende „Planänderung“, der sich der mit Vergil gleichgesetzte Tityrus fügt, fand Aufnahme in die gängige Vergilvita und das daraus abgeleitete Karrierenarrativ.²⁵⁵ Seit Donat und Servius wurde die im apologetischen Diskurs wurzelnde Szene biographisch als sich auf die göttliche Autorität Apolls berufende Ablehnung des Epos durch den jungen Dichter interpretiert, der sich im „Stilkampf“²⁵⁶, der in der ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts schwelte, auf die Seite der Kleindichtung schlug. Vergil habe sich zunächst eingestehen müssen, daß seine dichterischen Kräfte den Anforderungen des Epos, zu dessen Stoffen ihn gleichwohl ein aus der sechsten Ekloge extrapoliertes „natürliches Sterben“²⁵⁷ gedrängt habe, noch nicht gewachsen seien, und sich daher wieder der einfacheren Eklogendichtung zugewandt, ehe sein dichterisches Vermögen zur Abfassung der Aeneis gereift sei. Mit der Publikation des Aitienprologs verschob sich der Fokus der Forschung dahingehend, den Beginn der sechsten Ekloge in den Rang eines programmatischen Bekenntnisses des jungen Vergil zum „Kallimacheismus“ zu erheben.²⁵⁸ Diese Interpretation ließ sich leicht in den Schematismus eines sich teleologisch auf die Aeneis hinentwickelnden Karrierenarrativs einfügen, das den verspielten Stürmer und Dränger in Jugendtagen, der sich die Sache der kallimacheisch beeinflussten Neoterik auf die Fahnen schrieb, über die Zwischenstufe der *Georgica* zum klassizistischen Epiker und staatstragenden Hohepriester des Römertums heranwachsen ließ, der in seinem Lebenswerk mit der in *georg.* 3, 40-5 angekündigten Synthese aus Kallimacheismus und großer Dichtung die in seiner Jugend noch als unvereinbar geltenden Gegenpositionen versöhnte. Die Rückbesinnung auf das *deductum carmen* ist somit Referenzpunkt einer „Planänderung“ in der Inszenierung der „Karriere“ des Tityrus, der schon früh mit seinem Schöpfer gleichgesetzt wurde. Während für Tityrus das *carmen deductum* noch den vorläufigen

252 Schmidt (1972) 243: „Symbolwort Vergils für seine bukolische Welt und Dichtung“

253 Thomas (2004) 138 *dicam horrida bella / dicam acies actosque animis in fugere reges* (Aen. 7, 41f.) setzt das in ecl. 6 formulierte Vorhaben gewissermaßen in die Tat um.

254 Clausen (1994) 177. Der Stil dieser Darstellung mag kallimacheisch im engeren Wortsinn sein, deren Inhalt ist es wohl kaum, so zumindest Cameron (1995) 458, der zeigt, daß die erotischen Stoffe Silens Gesang zwar im Geschmack eines Euphorion, Parthenios, Cinna und Gallus gelegen haben mögen, aber wohl kaum Kallimachos' Interesse entsprachen. Knox (1990) 184: „the Song of Silenus [is] a positive statement of literary values“.

255 Zum hartnäckigen Weiterleben dieses Narrativs Clausen (1994) 174 Anm. 1.

256 Wimmel (1960) 2.

257 Wimmel (1960) 134.

258 So etwa Clausen (1994) 175.

Verbleib in der Landschaft der „kleinen“ bukolischen Dichtung bedeutet, bezeichnet es für Ovid den „Aufstieg“ in die hexametrische Dichtung.

Ovid setzt sich seit dem Beginn seiner Karriere mit der von Kallimachos und Vergil vorgegebenen Szene in einer Art „dramatic sequence“ auseinander²⁵⁹. Seit seiner ersten Elegie, in der er „in seiner un-nachahmlichen Leichtigkeit die kallimachisch-vergilischen Verhältnisse auf den Kopf gestellt hat“²⁶⁰, variiert er an programmatischen Stellen bzw. *recusationes* die Konstellation einer „Planänderung aufgrund der Intervention (der Epiphanie) einer (mehrerer) Gottheit(en) als Dichtungsinstanz, die einen Dichtersprecher vom Wechsel in eine höhere Gattung abhält“²⁶¹. Am Beginn der Metamorphosen nimmt eine von *deducere* abgeleitete Verbalform in Auseinandersetzung auch mit der vergilischen Erweiterung des Begriffs eine zentrale Bedeutung ein.²⁶²

Bezug auf met. 1, 1-4

Als ein Modell des ersten Metamorphosenbuches gilt der Gesang Silens in der sechsten Ekloge²⁶³. Entsprechend bittet der Sprecher im vieldiskutierten Prooem der Metamorphosen²⁶⁴ unter einer Anleihe am Beginn der sechsten Ekloge die Götter um die Inspiration zur Realisierung eines *carmen deductum* (met. 1, 1-4)²⁶⁵:

*In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen*

Der Wunsch des Dichtersprechers an die Götter, ihm bei der Vereinigung der im Aitienprolog noch scharf voneinander abgegrenzten Gegensätze einer „fein gesponnenen“, formal ausgefeilten (Μοῦσαν λεπταλέην, ait. prol. 1, 24) und einer großen, durchgängigen Dichtung (ἔν ἄεισμα διηνεκές ... ἐν πολλαῖς χιλιάσιν, ait. 1, 3f.), in lateinischen Termini des Gegensatzes zwischen *carmen deductum* und

259 Gildenhard–Zissos (2000) 74.

260 Wimmel (1960) 138. McKeown (1989) 7ff. Dagegen Cameron (1995) 457, für den, da die Planänderung und ein böswilliger Amor im Aitienprolog fehlen, der Bezug auf eine bukolisch beeinflusste *recusatio* aus hellenistischer Zeit wahrscheinlicher ist.

261 Gildenhard–Zissos (2000) 76.

262 Im ähnlichen situativen Rahmen von am. 2, 1 begründet der Sprecher seine Abkehr von einer angeblich bereits begonnenen Gigantomachie zugunsten der Weiterführung seines elegischen Werks mit der bezaubernden Macht (seiner) *carmina* (sowohl „Gedichte“ als auch „Zaubersprüche“), die es – in Anlehnung u. a. an Verg. ecl. 8, 69 – vermögen, „die Hörner des blutroten Mondes herabzuziehen“ (*sanguineae deducunt cornua lunae*). *deducunt* wertet van Tress (2004) 67 als bewußten Hinweis auf Vergils sechste Ekloge und den Aitia-Prolog, und bereits McKeown (1998) ad 2, 1, 23 stellt die rhetorische Frage, ob *deducere* nicht mit seiner literartheoretischen Konnotation spiele. Ein ähnlicher Doppelsinn zwischen wörtlicher und literarkritischer Bedeutung von *deducere* liegt möglicherweise ecl. 6, 71 vor: Der Gesang Hesiods habe es vermocht, selbst harte Eschen von den Bergen herabzuführen (*cantando rigidas deducere montibus ornos.*), ähnlich *primus ego in patriam mecum, modo uita supersit, / Aonio rediens deducam uertice Musas*; (georg. 3, 10f.) und Hor. carm. 3, 30, 13f.

263 Knox (1990) 184.

264 Instrukтив Barchiesi (2013) 133-45.

265 Kenney (2009) 142 „every word and phrase is loaded with programmatic implications“. Einen Überblick über die Diskussion gibt van Tress (2004) 26ff.

carmen perpetuum, in epischer Form beizustehen²⁶⁶, invertiert als „anti-recusatio“²⁶⁷ die Apollszene am Beginn der sechsten Ekloge. Als Resultat dieses Wunsches, dessen Widersprüchlichkeit dem an Kallimachos geschulten Leser bei der Lektüre durchgehend bewußt geblieben sein mußte, entsteht ein stilistisch und generisch polyphones, sich dem Versuch einer eindeutigen Gattungszuordnung entziehendes Werk, das seinesgleichen sucht.

Die sich auf den Gattungswandel beziehende Parenthese *nam uos mutastis et illa* knüpft an die „sequence of poetological dramas“²⁶⁸ der vorangegangenen ovidischen Prooemien an, und verbindet die epische Gegenwart mit der elegischen Vergangenheit der Dichterpersona²⁶⁹. Das Prooem zu Ovids 15 Bücher umfassenden Hexameterwerk besteht, gleichsam als sichtbarer Ausdruck seiner Bindung an das formal-inhaltliche Gebot der λεπτότης und des Spannungsverhältnisses zwischen dem epischen Anspruch und dessen kallimacheischer Verwirklichung, aus lediglich vier Versen. Die subjektive Stimme eines Dichtersprechers am Beginn der Metamorphosen stellt die Kontinuität zu Ovids elegischem Werk (und auch zu Kallimachos, der am Beginn der Aitien auch seine Persona ins Spiel bringt) her und unterminiert zugleich mit der „epischen Distanz“ des Erzählers ein Grundmerkmal der Gattung, in der im folgenden wirken wird²⁷⁰. Ovid macht das Prooem der *Amores* rückgängig und unternimmt das epische Wagnis, das zu unternehmen er seit seinem Erscheinen auf der literarischen Bühne hinauszögerte.

Eine wörtliche Übernahme der vergilischen Junktur indessen begegnet erst in der Einleitungslegie der Verbannungsdichtung.²⁷¹ *carmina deducta* beziehen sich hier mit Blick auf die literarische Laufbahn Ovids nicht nur auf die formalen Maßstäbe der kallimacheischen Dichtung im allgemeinen, sondern auch auf die Metamorphosen als Resultat des in met. 1, 1-4 ausgesprochenen Wunsches im besonderen. Aus dem Wunsch *deduc-ite ... carmen* wurden die als *carmina ... deduc-ta* vorliegenden Metamorphosen. Die Metamorphosen werden damit implizit als formal ausgefeiltes, einem heiteren, sich dichtungsfreundlicher Umstände erfreuenden Gemüt entwachsenes Werk ausgewiesen, das in den Tristien seine düstere Fortsetzung findet.

266 Kenney (2006), 272. Spahlinger (1996) 31: „Vielmehr sucht er (Ovid, Anm.) die Verschmelzung der eigenen, an Kallimachos gewonnenen stilkritischen Position mit der epischen Großform.“ Barchiesi (2013) 144: „il poema sarà un epos, vasto et ininterotto, ma sarà anche, esteticamente, un testo simile agli Aitia di Callimaco, influenzato dalla poetica elegiaca alessandrina-romana.“ Die seit Jahrzehnten währende Debatte zumal über die „programmatische“ Relevanz dieser Verse kann hier nicht annähernd erschöpfend umrissen werden. Verwiesen sei hierzu wieder auf Barchiesi (2013) 143-5. Interpretationsansätze zum nicht minder umstrittenen Ausdruck ἐν ἄεισμα διηγεκέες, mit dem *carmen – perpetuum* im Austausch steht, faßt Cameron (1995) 342f. zusammen. Für ihn zielt der Ausdruck polemisch auf kyklische Dichtung ab, die sich in einer chronikartigen Aneinanderreihung von Ereignissen erschöpft. Ovid hebt auch Cameron (ibid. 360f.) zufolge die Antithese zwischen *carmen deductum* und *carmen perpetuum* auf, indem er das zum Gattungsbegriff erweiterte *carmen deductum* des Vergil übernehme und die Bedeutung von διηγεκέες dahingehend verschiebe, daß es ohne die polemische Schärfe des Aitienprologes, die etwa noch in Hor. *carmin.* 1, 7, 5f. (*carmine perpetuo*) mitschwingt, eine fortlaufende chronologische Entwicklung bis in die Zeit des Augustus beschreibe. Das Changieren Ovids zwischen den Gattungen („generic ambiguity“) drückt für Heath (2011) 204 seinen Unabhängigkeitsanspruch epischen Konventionen gegenüber aus. Eine Gegenposition nimmt etwa Kovacs (1987) 462 ein, der in den Versen 3-4 kein Zugeständnis, sondern eine bewußte Abkehr von der kallimacheischen Position sieht. Folglich beschränkt sich für ihn *deducere* auf den rein temporalen Aspekt einer von der Welterschöpfung bis in die Gegenwart des Dichters durchlaufenden Darstellung („continuous thread from the beginning of the world to his own day“). Die Parenthese *nam uos mutastis et illa* bezieht sich für ihn auf den Wandel der beim Zeitpunkt seiner Relegation unvollendeten Metamorphosen (*coepta*).

267 Goldenhard–Zissos (2000) 74.

268 Goldenhard–Zissos (2000) 74. Das Prooem der Metamorphosen „revisits and reverses the opening scene of the *Amores*“, so Keith (2002) 238).

269 Goldenhard–Zissos (2000) 70.

270 Goldenhard–Zissos (2000) 70.

271 Für Bews (1984) 52 Anm. 5 will sich Ovid dadurch mit Vergil als Vorbild sowohl in Lebensführung (*otium*) als auch dichterischer Programmatik (*deductum carmen*) assoziieren.

In diesem Sinn antwortet *nostra – tempora* auf *ad mea – tempora* des Metamorphosen-Prooems²⁷²: Die von einem in einem locus amoenus wirkenden Dichter bewerkstelligte Synthese eines *carmen deductum* und *carmen perpetuum* zerfällt angesichts des seine Schatten vorauswerfenden locus horribilis in seine Bestandteile. Sobald sich der Wunsch des Dichters nach einem *carmen perpetuum*, das aus der sicheren zeitlichen Distanz des Mythos in die düstere (augusteische) Gegenwart des Sprechers mündet, erfüllt hat, wird der Dichtersprecher wieder in die Rolle des Elegikers gedrängt, der Gegenstand seiner eigenen Dichtung ist. Das Postulat des *carmen deductum*, wie es auf die – zumindest vom apologetischen Standpunkt des relegierten Ovid – unter günstigen Umständen entstandene Bukolik Vergils oder eben die Metamorphosen anwendbar war, verliert, wie der relegierte Sprecher hervorhebt, seine Verbindlichkeit, wie denn auch das Epos als solches dem darzustellenden Schicksal des Dichters nicht gewachsen ist (s. u.). Die neue Dichtung schreibt sich in das Äußere des Dichters und damit in dessen Bios ein.

Die Wechselbeziehung eines programmatischen, generischen und formalen Wandels mit der Situation des Dichters spiegelt sich in der Mehrdeutigkeit von *tempus* wider: Die düstere Gegenwart des Sprechers und die daraus resultierende Dichtung hinterlassen nicht allein ihre Spur in der Dichtung, sondern auch in den nunmehr verdüsterten Gesichtszügen²⁷³ (*tempora*) ihres Schöpfers (in 117ff. ist von *uultum fortunae meae* die Rede). Während sich das Gedicht, nachdem es am Beginn der Metamorphosen gleichsam vor den Augen des Lesers hexametrische Gestalt annahm, am Beginn der Tristien in Elegien (zurück-)verwandelt, verwandelt sich das Gesicht seines Schöpfers von jenem des heiteren *tenerorum lusor amorum* in das der trübsinnigen Dichterpersona der Verbannungselegien.

Das Karrierenarrativ, das der Sprecher Ovids zu entwerfen bemüht ist, entspricht jenem Vergils insoweit, als beide Dichter ihre Karriere an der Oberfläche als stufenweise Distanzierung vom kallimacheischen *carmen deductum* und *lusus* ihrer Jugend inszenieren, der in beiden Fällen mit dem Verlust des locus amoenus einhergeht. Doch so wie sich Vergil dem *maius opus* als Äquivalent des von Kallimachos verpönten μέγα βιβλίον²⁷⁴, in dessen Verlauf Italien den letzten Rest eines bukolischen Friedens in einem blutigen Krieg verliert, ohne dabei seine kallimacheischen Wurzeln zu leugnen²⁷⁵, bleibt auch der aus den Annehmlichkeiten des locus amoenus verstoßene Ovid seiner Metamorphose und dem durchgängigen Hinweis auf die mangelhafte formale Qualität seiner Exildichtung zum Trotz dem formalen Gebot des *carmen deductum* treu.

272 Die Übernahme von Heinsius' Konjekturen *pectora*, die sich auf den ähnlichen gedanklichen Kontext („unsichere äußere Umstände wirken sich auf das Innere (*pectora*) des Dichters aus und führen schließlich zu entsprechend schlechterer Dichtung“) von trist. 1, 11, 33f. (*cumque sit hibernis agitatam fluctibus aequor / pectora sunt ipso turbidiora mari*) berufen könnte, erscheint mir daher gegen Hall unnötig. Auf die Beziehung von *temporis* (trist. 1, 1, 4) zum Metamorphosen-Prooem verweist Putnam (2010b) 93.

273 *nubilus*, auf die Mimik übertragen („clouded with anxiety, displeasure, etc., frowning or sim.“ (OLD s. v. 6) ist etwa Ovid. met. 5, 512 und trist. 5, 3, 14 an belegt. Die Mehrdeutigkeit von *tempora* zwischen „Schläfen (als Sitz des Dichterlorbeers = meton. Antlitz“, „Umständen“ und „Versmaß“ im Zusammenhang mit der Metamorphose von Dichtungs-umständen, Dichter und Werk macht sich trist. 1, 7, 1-4 zu Nutze: *Siquis habes nostri similes in imagine uultus, / deme meis hederas, Bacchica sarta, comis. / ista decent laetos felicia signa poetas: / temporibus non est apta corona meis*. Diese Ambiguität erkennt man auch in met. 1, 4 (*ad mea ... tempora*), wo auf die Schläfen als Sitz des Dichterlorbeers angespielt wird, so Barchiesi (2013) ad loc. Der Umschwung im Schicksal des Sprechers schlägt sich auch in der Veränderung seines Äußeren nieder, als dieser trist. 1, 3, 89f. sein Haus in Rom *squalidus inmissis hirta per ora comis*, gewissermaßen wie sein Buch Verkörperung der Exilpoetik und auf das Äußere der Skythen vorausweisend, verläßt.

274 Thomas (2004) 138.

275 Die Ankündigung des *maius opus* und die darin implizierte Abkehr vom „kallimacheischen Programm“ wird, wie Thomas (2004) 141 zeigt, etwa dadurch entschärft, daß ihr am Beginn des siebenten Aeneisbuches ein Aition, kallimachisch par excellence, vorangeht, wie denn das achte Aeneisbuch ganz kallimachisch Aitia in den Vordergrund rückt.

Am Beginn sowohl der Metamorphosen als auch am Beginn der Tristien steht die Metamorphose ihres Dichters²⁷⁶, die mit dem Wechsel der Gattung einhergeht. Hier wie dort ist eine göttliche Macht für die Gattungswahl des Sprechers verantwortlich. Verantwortete ein Gott am Beginn der Amores dessen Wechsel von der Großform eines angeblich vielversprechend begonnenen Epos hin zur Elegie, und am Beginn der Metamorphosen den Wechsel von der Elegie zur Großform, so erzwingt in den Tristien der gottgleiche Augustus die unfreiwillige Rückverwandlung des Dichtersprechers vom Epiker *sui generis* zum Elegiker, zur Kleinform der *leues elegi*, die im breit ausgeführten Bescheidenheitsgestus ihres Verfassers vorgibt, nicht mehr den poetischen Maßstäben eines *carmen deductum* zu genügen. Das Gewährenlassen des göttlichen *iuuenis* in der ersten Ekloge markierte eine nachhaltige Modifikation der Bukolik. In den Tristien tritt dieser Einfluß des zum göttlichen *senex* gereiften *iuuenis* in seiner gesamten Tragweite zutage: Sein Verweigern macht in der Darstellung des relegierten elegischen Ichs die Entstehung eines *carmen deductum*, zu dem der mit ihm assoziierte Apoll in der sechsten Ekloge noch anhielt, unmöglich. Er wirft den Dichter auf den Beginn seiner Laufbahn zurück, und verweigert ihm die Vollendung der teleologischen Idealkarriere, die Vergil vorgab. Die erzwungene Abkehr vom *carmen deductum* hat jedoch für den verbannten Dichtersprecher nicht, wie seine Situation als vom Wohlwollen des Herrschers abhängiger Verbannter erwarten ließe, die Abfassung einer episch-panegyrischen Großdichtung, sondern eines „kleinen“ elegischen Gedichtbuchs zur Folge.²⁷⁷

Der im Distichon 39f. angedeutete Bezug auf das Metamorphosenprooem tritt schließlich offen hervor, als der Sprecher am Ende der Elegie sein Schicksal in die Verwandlungen der Metamorphosen eingereiht, d. h. als eine weitere Verwandlung und Fortsetzung der Metamorphosen erzählt wissen will²⁷⁸. Wenn das mißgestaltete Büchlein Rom und die Aufnahme in den Kanon seiner chronologisch angeordneten (*positos ex ordine fratres*, 107), in langwieriger *lucubratio*²⁷⁹ (*quos studium euigilauit idem*, 108) ausgefeilten Brüdern erlangt habe²⁸⁰ – der Dichter gibt, mit seinen Verdiensten nicht hinter dem Berg haltend, einen Überblick über sein bisheriges Werk – solle es seinem Äußeren zum Trotz um die Aufnahme in die Metamorphosen bitten (trist. 1, 117-122):

*sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae,
nuper ab exequiis pignora rapta meis.
his mando dicas, inter mutata referri
fortunae uultum corpora posse meae;
namque ea dissimilis subito est effecta priori,
flendaque nunc, alio tempore laeta fuit*

276 Kenney (2009) 142: „The first metamorphosis in the poem is that of its creator.“

277 trist. 4, 2, 73f. und trist. 5, 1, 45f. (*quod probet ipse, canam. poenae modo parte leuata / barbariam rigidos effugiamque Getas*) etwa wird dem Herrscher genehme (panegyrische?) Dichtung in Aussicht gestellt – sofern dieser den Sprecher an einen milderen Verbannungsort versetze. Auch eine Art, die Abfassung einer großen, enkomiaistischen Dichtung wie in der *recusatio* auf unbestimmte Zeit zu verschieben und dabei dem Herrscher den schwarzen Peter zuzuschieben.

278 Barchiesi –Hardie (2010) 76: „the author’s change of fortune should now be inscribed into his poem of changes, and will retrospectively transform its originary meaning [...]“. *referri* heißt trist. 1, 1, 119 nicht nur „zählen unter“ (OLD s. v. 9 „to assign (to a class or category), count among“), sondern auch (im Rahmen der Metamorphosen) „erzählen, festhalten“ (OLD s. v. 8 bzw. eher s. v. 18 „to recall in speech or writing, mention, relate, tell of“).

279 Ausgehend von Kall. epigr. 27, 4 (Pf.), wo Arats Schlaflosigkeit beim Verfassen der *Phainomena* lobend hervorgehoben wird. trist. 2, 11f. (*hoc pretium curae uigilatorumque laborum cepimus*) ebenso auf die vorexilische Dichtung bezogen, fast. 4, 109; ars 2, 285f. (*his ergo aut illis uigilatum carmen in ipsas / forsitan exigui muneris instar erit*). S. ferner Lyne (1978) ad Cir. 46 („conventional assumption in the Callimachean tradition“).

280 *receptus* im Sinn von „in den Kanon aufgenommen“ (vgl. ἐγκρίνω) kennt Quint. 10, 1, 59. trist. 3, 14, 13f. ersucht der Sprecher einen Bibliothekar, das vorliegende Büchlein trotz dessen formaler Mangelhaftigkeit seinem Gesamtwerk hinzuzufügen.

Der Sprecher beansprucht damit für seine Verbannungsdichtung, deren ungebrochene Verpflichtung dem Gebot des *limae labor* dem Leser nicht entgeht, implizit die inhaltliche und formale Gleichrangigkeit mit den Metamorphosen.²⁸¹ Die trist. 1, 1 zugrundeliegende Metamorphose des Dichters, die die ungleich düstere Fortsetzung der abschließenden neun Verse der Metamorphosen bildet²⁸², reiht sich somit als Peripetie im Schicksal und im Gesamtwerk des Dichters, das unter *corpora* mitzuverstehen ist²⁸³, als ein weiterer Akt in die von Gildenhard und Zissos herausgearbeiteten „dramatic sequence“ der ovidischen Prooemien.

Die vielschichtige Aussage des Distichons (39-40) läßt sich vor dem zuvor skizzierten Hintergrund daher folgendermaßen paraphrasieren: „In einem sonnigen Gemüt (wie es das meine vor meiner Relegation war) gedeiht (*proueniunt*²⁸⁴) fein gesponnene Dichtung (wie etwa die Eklogen oder die Metamorphosen): Doch meine Umstände (*tempora*, d. h. auch „mein Antlitz“ und „das Metrum meiner Dichtung“) verdüsterten sich durch ein unvorhergesehenes Unglück“. Die Aussage des Hexameters – ausgefeilte Dichtung gedeihe wie von selbst in einem heiteren Gemüt – hebt die etwa der Poetologie Horazens zugrundeliegende Dichotomie zwischen *ars*, Produkt von langwierigem *labor*, und *ingenium* aus. Sie findet ihre Entsprechung in der Selbstinszenierung eines Dichters, der in seiner „Autobiographie“ in einer genialischen Pose vorgibt, sein Werk eher verbrannt zu haben, als sich dem schweißtreibenden *labor* formaler Perfektion auszusetzen, und sein Scheitern in der Rhetorik nicht uneitel damit begründet, daß ihm als jungen Talent ein den formalen Kriterien gehorchendes Gedicht wie von selbst von der Hand gegangen sei (*sponte sua numeros carmen ueniebat* [- *proueniunt*] *ad aptos* [Einklang mit den formalen Geboten] ~ *carmen deductum*], trist. 4, 10, 25).

Sowohl in der Mitte der Eklogen als auch im vorexilischen Werk Ovids und schließlich am Beginn der Tristien steht ein Derivat von *deducere* im Kontext eines zumindest angedachten Gattungswechsels, sei es vom Versuch enkomiastischer Großdichtung²⁸⁵ zurück zur Bukolik, sei es von den Metamorphosen, die *carmen perpetuum* und *carmen deductum* vereinten, zurück zur ihrerseits auf ihre klagenden Ursprünge zurückgeführten Elegie. Der Versbau (annähernd versus aurei) unterminiert allerdings auf der formalen Ebene den „Anspruch“ Ovids, kein *carmen deductum* abzufassen, während das die Verbannungsdichtung durchziehende dichte intertextuelle Netz die Selbstreflexivität der vorangegangenen Dichtung auf ebenbürtige Weise fortsetzt.

Das intertextuelle Verhältnis der sechsten Ekloge zur Einleitungselegie der Tristien ist überwiegend kontrastierend: Einem Sprecher Vergils, der wie sein Vorgänger Kallimachos (ait. 1, 23f.) in dem Augenblick, da sich Apoll an ihn wendet, eher jung und am Beginn seiner Laufbahn zu denken ist²⁸⁶, steht der das Ende seiner Karriere einläutende, gealterte Sprecher Ovids gegenüber, der wie Kallimachos im Aiti-enprolog auf seine dichterischen Anfänge zurückblickt. Er hat seine Karriere bereits mit einem *carmen deductum* gekrönt, von dessen Poetik er sich nun angesichts des Zwanges der äußeren Verhältnisse vorgibt abzuwenden. Die Gattungswahl Ovids und Vergils findet in der sie umgebenden Landschaft, deren Gestaltung dem Willen des Herrschers unterworfen ist, ihren symbolischen Ausdruck: Während Tityrus

281 Evans (1983) 34.

282 Hinds (2006) 428.

283 Barchiesi (2013) 136f.

284 *prouenire*, auf das Gedeihen von Pflanzen bezogen (TLL s. v. 10.2.2310.22-39), bedient das Leitmotiv dichterischer „Fruchtbarkeit“ (dazu s. u.), die im „unfruchtbaren“ Skythien eingeschränkt sei. So heißt es Pont. 4, 2, 11 an den Dichterkollegen Severus: *fertile pectus habes, interque Heliconae colentes / uberius nulli prouenit ista seges*, während der Schreiber wenig später (15f.) von seinem eigenen Dichten meint: *nec tamen ingenium nobis respondet, ut ante, / sed siccum sterili uomere litus aro*.

285 Cameron (1995) 471 plädiert dafür, daß Vergil in ecl. 6 keine Gegenposition zum Epos homerischer Art an sich, sondern gegen ein weniger umfangreiches, enkomiastisches Epos beziehe.

286 Wimmel (1960) 134: „Mit *aurem uellit* 3/4 hat Vergil das Kindheitsmotiv [des Kallimachos, Anm.] unauffällig gerettet.“

in der sechsten Ekloge seine Rückbesinnung auf das *carmen deductum* mit dem Hinweis auf die mit bukolischen Kernbegriffen versehene Landschaft (*siluas, agrestem – Musam*) begleitet, ist der Sprecher Ovids, der fortwährend auf die Unwirtlichkeit seines neuen Lebensraumes verweisen wird, aus dieser verstoßen. Der verbannte Sprecher Ovids kann sich zumal seinen Kritikern gegenüber nicht wie Kallimachos oder Tityrus auf die Intervention einer wohlwollend einflüsternden Dichtergottheit berufen, sondern ist dem Zorn und der Willkür einer göttlichen Autorität ausgeliefert, welche die Entstehung oder den Fortgang eines *carmen deductum* durch ihr Eingreifen vereitelt, den Dichter auf die Kleinform zurückzwingt und damit nachhaltigen Einfluß auf die Laufbahn des Dichters ausübt.

Die im Distichon 39f. in ungebrochener stilistischer Ausfeilung zur Schau gestellte Abkehr des elegischen Ichs vom kallimacheisch-alexandrinischen Dichten angesichts überwältigender äußerer Umstände enthält im Kern die Argumentation der Negativ-Poetik, die die Verbannungsdichtung leitmotivisch durchziehen wird. Zugleich ist die Verwendung des Ausdrucks *carmina – deducta* ein weiterer Brennpunkt der komplexen, sich über das ovidische Gesamtwerk erstreckenden intertextuellen Auseinandersetzung mit Vergil und dessen Dichterkarriere, die in den Tristien in den Kontext der „Metamorphose“ des locus amoenus zum locus horribilis gebettet ist. Vergil bleibt auch im zweiten, zentralen Distichon der hier zu behandelnden Trias präsent:

otium und Karriereverlauf

Innerhalb der Triade 39-44 nehmen *otia*, die als „a form of positive freedom in which the poet is directed by his own desires and his own choices“²⁸⁷ schon bei Lucr. 5, 1387 und in Vergils erster Ekloge²⁸⁸ Voraussetzung für das dichterische Schaffen sind, die zentrale Stellung ein²⁸⁹. In den Tristien erscheinen *otia* fortan als Bestandteil der dem verbannten Sprecher nunmehr unerreichbaren, sorglosen Vergangenheit²⁹⁰ seiner vorexilischen Karriere, zumal er sein Verhältnis zu seiner Gattung schon in einer seiner ersten Elegien überhaupt daran maß, inwiefern und ob er in den Genuß der *otia* komme. Eine eingehende Betrachtung der folgenden Stellen soll den programmatischen Charakter der vorexilischen *otia* besonders im Kontext der Konstruktion der Dichterkarriere auch im Verhältnis zum locus amoenus herausarbeiten.

In am. 1, 9, „an apologia for the life of a lover against the charge of idleness“²⁹¹, begründet ein (fiktiver) Dichterbios die Gattungswahl des elegischen Ichs: In der pseudo-martialischen Camouflage eines *miles Amoris*, der das verweichlichende *otium* zugunsten des abhärtenden Liebesdienstes hinter sich ließ, verweist der erst kürzlich in am. 1, 1 in Amors Dienste getretene Sprecher das *otium* und das Leben eines schwächlichen Elegikers spielerisch in die Vergangenheit (am. 1, 9, 41f.):

*ipse ego segnis eram discinctaque in otia natus;
mollierant animos lectus et umbra meos.*

287 Hunter (2006b) 130.

288 *otium* und *umbra* spielen in der ersten Ekloge, einer „Reflexion über die Abhängigkeit des Dichters von der Welt“ eine für die Dichtung fundamentale Rolle, so Schmidt (1972) 147.

289 Posch (1983) 40 Anm. 82 „[...] eine der wenigen Ovidstellen [...], in denen der Dichter den bei anderen augusteischen Dichtern beliebten Topos vom engen Zusammenhang zwischen ländlicher Umgebung und Dichtung aufgreift. Statt des üblichen Gegensatzes Land-Stadt ist bei Ovid die Ruhe ländlicher Abgeschiedenheit dem Toben des winterlich-stürmischen Meeres entgegengesetzt“. Poschs Quantifizierung („wenige Ovidstellen“) scheint mir angesichts der hier zu behandelnden Stellen nicht nachvollziehbar.

290 Chwalek (1996) 109: „Dem Wort eignet programmatisch-gehaltvoller Charakter, insofern es einen Daseinsbereich verkörpert, dem das elegische Ich nicht mehr zugehört.“

291 McKeown (1989) 277.

otia und *umbra*, die McKeown (1989) ad loc. lediglich als Bestandteile der *uita umbratilis* des literarisch ambitionierten Dichters versteht, stehen doch wohl auch, wie die Erwähnung des *lectus* und das doppeldeutige Attribut *discincta* (am. 1, 5, 9 erscheint Corinna, Inbegriff der elegischen *puella*, *tunica velata recincta*) nahelegt, für das Leben und in weiterer Folge für das Dichten als Elegiker im Schutz des programmatischen Dichterschattens (42), der im Zusammenwirken mit *otia* an die scheinbar idyllische Situation 'Tityrus' in der ersten Ekloge erinnert. Die Gleichsetzung von Liebes- und Kriegsdienst erhebt zudem den selbstbewußten Anspruch auf die Gleichwertigkeit von Liebeselegie und hohem Epos, der wohl auch rem. 395f. zugrundeliegt, wo Ovid für sein elegisches Werk die kanonische Gleichrangigkeit mit dem Epiker Vergil beansprucht.

Daß *otia* Grundvoraussetzung, „Nährboden“, elegischen Dichtens sind, ergibt sich ex negativo aus den *remedia Amoris*: Über den, der sich den *otia* entziehe, verfüge, so der Erotodidakt mit stilistischem Nachdruck, Cupido nicht über die Macht, wie er sie etwa in am. 1, 1 ausüben konnte, um den Dichter die Metamorphose zum Liebeselegiker vollziehen zu lassen. Der Sprecher invertiert damit die Inspirationszene am Beginn der *Amores* (rem. 135-140):

*ergo ubi visus eris nostrae medicabilis arti,
fac monitis fugias otia prima meis.
haec ut ames faciunt; haec, ut fecere, tuentur;
haec sunt iucundi causa cibusque mali.
otia si tollas, periere Cupidinis arcus (- am. 1, 1, 23f.)
contemptaeque iacent et sine luce faces (- am. 1, 1, 8)*

Diese Umdeutung des *otium*, wird doch „[d]as *otium* als elegische Lebensform [...] in den *Remedia* als Müßiggang darstellt“²⁹², setzt sich in der Verbannungsdichtung fort, wo sie schließlich zum bloßen Zeittotschlagen absinken.

Im weiteren Verlauf der *Tristien* kommt der programmatische Gehalt der *otia*, der in *trist.* 1, 1 erstmals exponiert ist, als Voraussetzung und Chiffre für die vorexilische Elegiendichtung besonders an den folgenden Stellen aus dem vierten *Tristienbuch* zur Entfaltung, das vom retrospektiven Standpunkt eines auf seine Karriere zurückblickenden elegischen Ichs gekennzeichnet ist²⁹³. Konnte dieses elegische Ich das *otium* in am. 1, 9 noch kokett von sich weisen, so sehnt es sich an seinem Verbannungsort wehmütig nach jenem elegischen *otium* zurück.

Das Altern als Elegiker in einer elegischen Ideallandschaft, die sich als Kontrastbild zu *trist.* 1, 1, 39ff. ausnimmt und Züge des goldenen Zeitalters trägt, ist diesem elegischen Ich versagt²⁹⁴ (*trist.* 4, 8, 5-12):

*nunc erat ut posita deberem fine labori
uiuere non ullo sollicitante metu,
quaeque meae semper placuerunt otia menti
carpere et in studiis molliter esse meis,
et paruam celebrare domum ueteresque Penates
et quae nunc domino rura paterna carent,*

292 Frings (2005) 134.

293 Evans (1983) 74.

294 *non ullo sollicitante metu* (6) - *carminibus metus omnis obest* (*trist.* 1, 1, 43); *otia* (*trist.* 1, 1, 41), *paruam celebrare domum* (9) - *secessum* (*trist.* 1, 1, 41). *posita ... fine labori* erinnert zudem an *trist.* 1, 11, 27 am Ende des ersten *Tristienbuches*: *insidiis hominum pelagique laboro*. Züge des goldenen Zeitalters: *otia* (*met.* 1, 100), *non ullo sollicitante metu* - *poena metusque aberat* (*met.* 1, 91).

*inque sinu dominae carisque sodalibus inque
securus patria consenuisse mea.*

Wie bereits in am. 1, 9, 41f. bezeichnen *otia* in unmittelbarer Verbindung mit einem Derivat von *mollis*²⁹⁵ nicht allein auf der Ebene eines biographischen Verständnisses die Annehmlichkeiten eines verzärtelten Lebenswandels, dessen immer wieder larmoyant beklagten Verlust Literaturgeschichten dem verbannten Dichter leitmotivisch ankreideten. Auf der von der biographischen Inszenierung des Dichters nicht zu trennenden dichtungsapologetischen Ebene verweist dies auf die Zugehörigkeit des Dichtersprechers und eines Teils seines vorexilischen Werks zur Liebeselegie, deren Vorstellungswelt sowohl die Wendung *molliter esse* als auch das von Tibull inspirierte Bild einer Existenz im heimatlichen Gut und des Ruhens am Busen der elegischen *domina* evozieren²⁹⁶.

Im Karriererückblick der Sphragis trist. 4, 10, die sich intensiv mit der Karriere Vergils auseinandersetzt²⁹⁷, zeigt sich ein weiteres Mal die Wechsel von Dichterbios und Gattungswahl, von *otium* und elegischem (Jugend-)Werk. Der junge Dichter wendet sich mit dem Verweis auf seine schwächliche körperliche Konstitution gegen den Widerstand seines Vaters von den *negotia* des Staatsdienstes ab und dem entsprechend mit *tuta – otia*²⁹⁸ als leichte Liebesdichtung charakterisierten Musendienst zu. Die Begründung erinnert an die aus am. 1, 9 bekannte Argumentation (trist. 4, 10, 35-40):

*curia restabat: clauī mensura coacta est:
maius erat nostris uiribus illud onus,
nec patiens corpus, nec mens fuit apta labori,
sollicitaeque fugax ambitionis eram,
et petere Aoniae suadebant tuta sorores
otia, iudicio semper amata meo.*

Der programmatische Gehalt der *otia* geht aus dem Kontrast zu den Ausdrücken *uiribus*, *onus* und *labori* hervor, die auch zum Vokabular der Dichtungsapologetik zählen. Die Abwendung des jungen Dichters von *onus*, *labor* und *ambitio*²⁹⁹ hin zur in *otia* symbolisierten elegischen Dichtung nämlich nimmt im Kern „das sehr augusteische Verteidigungsargument des Nicht-Könnens“³⁰⁰ auf, das die Hinwendung zur kleinen Form mit dem vorgeblich nicht ausreichenden dichterischen Vermögen des Sprechers begründet, sich den Anstrengungen der großen episch-panegyrischen Form zu stellen. Entsprechend kann

295 So auch im selben Kontrast trist. 3, 2, 9-12 *quique, fugax rerum securaque in otia natus, / mollis et impatiens ante laboris eram, / ultima nunc patior, nec me mare portubus orbum / perdere, diuersae nec potuere uiae*. Zu *mollis* als Charakteristikum der vergilischen Bukolik Schmidt (1972) 28.

296 TLL s. v. *mollis* 8. 1377, 4ff. „de poesi elegiaca“, vgl. Hor. carm. 2, 9, 17 *desine mollium ... querellarum*. Prop. 1, 7, 19 *mollem componere versum*; Ov. trist. 2, 307, Ov. trist. 2, 349 *delicias et mollia carmina feci*; Pont. 3, 4, 85 *molles ... elegi*; Pont. 4, 16, 32 *cum ... Callimachi Proculus -e teneret iter*. In den Bereich der Elegie verweist das an Tib. 1, 3, 33 anklingende *paruum celebrare domum ueteresque Penates* (9): Der in Corcyra von seiner *domina* getrennt darniederliegende Sprecher, der sich in einer mit Ovid vergleichbaren Situation befindet, spricht dort den Wunsch aus: *At mihi contingat patrios celebrare Penates / reddereque antiquo menstrua tura Lari. dominae* (11) ist bekanntlich Bestandteil des *sermo elegiacus* (Pichon (1902) 134).

297 trist. 4, 10, mit *ille ego qui* entsprechend eingeleitet, setzt sich mit Vergils Karriere auseinander, so Claassen (1999) 201.

298 Inhaltlich entspricht dies weitgehend *securus in patria consenuisse mea* (trist. 4, 8, 12); *secura ... otia* (trist. 3, 2, 9).

299 Hor. ars. 447f. hat *ambitiosa ... ornamenta*, nach Brink (1971) ad loc. „importunate, designing“, bzw. mit Rudd (1989) ad loc. „over-elaborate“, „pretentious“. Offenbar ist darunter anmaßender und überflüssiger, stilistisch wuchender Schmuck zu verstehen, den ein redlicher Kritiker konsequent „zurückstutzen“ werde (*recidet*, 447). Impliziert Ovid hier nicht ohne Polemik, daß der persönliche Ehrgeiz eines panegyrischen Großdichters sich in einer stilistisch überbordenden Darstellung ihren Ausdruck finde?

300 Wimmel (1960) 165. locus classicus für diese Argumentation ist Hor. sat. 2, 1, 12 (*cupidum ... uires / deficiunt*).

labor, obwohl häufiger auf die Anstrengungen fein ausgearbeiteter Kleindichtung bezogen, im dichtungsapologetischen Sinn die Großdichtung und mit dieser einhergehende literarische Anstrengungen meinen³⁰¹, deren Gewicht (*onus*) und stilistischer (Über-)Ehrgeiz (*ambitio*) die Kräfte (*uires*) des noch jungen Dichters überfordert³⁰². Gleichsam als verkörperter Ausdruck der Mahnung Horazens³⁰³ begründet Ovid seine Karriere als Elegiker mit seiner zarten, in generischen Ausdrücken elegischen, Natur. Es ist daher nur konsequent und unterstreicht den programmatischen Gehalt der Stelle, wenn in einer Art Inspirationsszene die Musen in der Rolle der mahnenden Gottheit den angehenden Dichter dazu anhalten, seine bescheidenen Kräfte auf *otia*, d. h. die „leichtere“ Elegie, zu verwenden, statt seinen bescheidenen Kräften zuzumuten, den erdrückenden *labor* einer Großdichtung auf seine noch schwachen Schultern zu nehmen. Ironisch wirkt in diesem Zusammenhang die Berufung des Sprechers auf das eigene literaturkritische *iudicium*. Ovid nimmt damit nicht nur die Perspektive des greisen Kallimachos im Aitienprolog ein, der auf seine in jungen Jahren erfolgte Berufung zum der Μοῦσα λεπταλή verpflichteten Dichter durch Apoll zurückblickt³⁰⁴, sondern widerspricht damit auch dem Beginn der *ars amatoria* (ars 1, 27f.), wo ein Sprecher, der sich schon am Beginn der *Amores* nicht durch großen Respekt vor seiner Inspirationsgottheit hervortat, mit Nachdruck das Motiv der Inspiration durch die Musen als Lüge bezeichnete.

Von seinem einmal eingeschlagenen Lebensweg und der mit diesem untrennbar verbundenen literarischen Laufbahn jedoch mußte der alternde Sprecher seit seinem erzwungenen Aufbruch in die Verbannung sich abkehren (trist. 4, 10, 105-112):

*oblitusque mei*³⁰⁵, *ductaeque per otia uitae,*
insolita cepi temporis arma manu;
totque tuli terra casus pelagoque quot inter
occultum stellae conspicuumque polum.
tacta mihi tandem longis erroribus acto
iuncta pharetratis Sarmatis ora Getis.
hic ego, finitimis quamuis circumsoner armis,
tristia, quo possum, carmine fata leuo.

Wie in den zuvor behandelten Stellen stehen *otia* für die Gattungswahl des Sprechers. Wandte sich dieser, in den *otia* seines Elegikerlebens schwelgend, bereits am Beginn seines Erstlingswerks (am. 1, 1, 1) ostentativ von der epischen Dichtung (*arma*) ab, um in am. 1, 9 seinen Wechsel in das „Lager“ Amors

301 *labor* zur Bezeichnung der Verfassung eines „großen“ Werks kennt Ovid schon am. 3, 1, 67f. (dazu Wimmel [1960] 139) und trist. 2, 322.

302 Die Junktur *maius – onus* könnte parodistischer Reflex auf die Ankündigung Vergils *maius opus moueo* (Aen. 7, 39) sein. Auf das Epos verweist auch die Junktur *patiens corpus*, mit der trist. 1, 5, 71-4 der abgehärtete epische Held Odysseus versehen wird, dem im auch hier vorherrschenden Kontrast der schwächliche Elegiker, gleichsam als Verkörperung des von ihm gepflegten Genos, gegenübergestellt wird: *illi corpus erat durum patiensque laborum: / inualidae uires ingenuaeque mihi, / ille erat adsidue saeuus agitatus in armis: / adsuetus studiis mollibus ipse fui.*

303 Hor. ars 38-40 *sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam / uiribus et uersate diu, quid ferre recusent, / quid ualeant umeri.*

304 Daran erinnert auch die Erwähnung der Rasur in 57f., dazu McKeown (1989) 74.

305 Die von Hall vorgeschlagene Konjektur *aeui* verdient Beachtung insofern, als sie durch den ringkompositorischen Rückbezug des Motivs „obwohl ich ein ungeeigneter Greis bin, greife ich zu den Waffen“ zwischen Schluß- und Einleitungselegie des vierten Tristienbuches (trist. 4, 1, 73f.) motiviert sein könnte. Das überlieferte *mei* im Sinn von „meine eigentliche Anlage (zum Elegiker)“ ist jedoch durch den Kontext und Parallelen (TLL 9, 2, 112, 82-113, 10 s. v. *obliuiscor* („neglegitur indoles“) Cic. Phil. 2, 10 (... *ne me hodie oblitum esse putetis mei*) und Verg. Aen. 3, 629 (*nec talia passus Vlixes oblitusve sui est Ithacus discrimine tanto*) ausreichend gestützt. Jonge (1951) ad loc. paraphrasiert mit *prioris meae uitae*.

zu verkünden, so vollzieht der gealterte Elegiker, der sein Alter im heimatlichen *otium* zuzubringen gedachte, vor dem Hintergrund des skythischen *locus horribilis* in einer Art Rüstungsszene die Metamorphose in einen epischen Helden malgré lui³⁰⁶.

Diese generische Metamorphose, die sich am Äußeren des Sprechers zeigt, ist im Prooem des zweiten Fastenbuches vorgegeben. Der Dichter aitiologischer Elegien distanziert sich wie in der Verbannungsdichtung vom liebelegischen *lusus* seiner Jugend, beschreibt sich aber in einer Reihe an Negationen als nach wie vor zum eigentlichen „Waffendienst“, d. h. zur Epik, ungeeigneten Dichter. Die liebelegische *militia Amoris* seiner Jugend wandelt sich zur panegyrischen-elegischen *militia Caesaris*, die, mit den „Waffen“ der Elegie ausgefochten (*ferimus quae possumus arma*, 9), durchaus imstande sei, das von ihr erwartete *munus* abzuliefern³⁰⁷. Panegyrische Dichtung in epischer Form dagegen sei, so meint der elegische Sprecher in Vers 14 nicht ohne Stolz, etwas, das jeder beliebige Dichter beherrsche (fast. 2, 9-16):

*haec mea militia est; ferimus quae possumus arma,
dextraque non omni munere nostra uacat.
si mihi non ualido torquentur pila lacerto
nec bellatoris terga premuntur equi,
nec galea tegimur, nec acuto cingimur ense* (~ 4, 1, 73f.)
(*his habilis telis quilibet esse potest*),
*at tua prosequimur studioso pectore, Caesar,
nomina, per titulos ingredimurque tuos.*

Während der Sprecher der *Fasti* sein Äußeres im akzentuierten Kontrast zum epischen Helden beschreibt, legt der Sprecher der Exildichtung mit dem in trist. 4, 10, 106 in aller Kürze erwähnten Anlegen der Rüstung, das im offensichtlichen Gegensatz zu den einstigen *discincta otia*³⁰⁸ (am. 1, 9, 41) steht, in der kriegerisch-epischen Umgebung seines Verbannungsortes zugleich seine Anlage zum und Vergangenheit als Elegiker ab (*oblitusque mei*, 105). Ihn ereilt das in der wörtlichen Bezugnahme von trist. 4, 10, 111 mitschwingende Schicksal des greisen Evander, dessen unfreiwilliger Übertritt in den Kosmos des Epos sich im Waffengeklirr der ihn belagernden Rutuler ankündigt.³⁰⁹ Apologetisch unterstreicht der Kontrast zwischen dem einstigen, mit Italien und der Liebelegie assoziierten *otium* und

306 Die ist in *insolita* – *arma* angezeigt. Ähnlich kündigt Vergil an, sich zum epischen Unterfangen „rüsten“ zu wollen (*mox tamen ardentis accingar dicere pugnas / Caesaris ...* (georg. 3, 46f.), denn „das große heroische Thema fordert heroische Anstrengung auch vom Dichter“, so Erren (2005) ad loc.

307 *dextraque non omni munere nostra uacat* (10) heißt in diesem Sinn: „ich kann auch panegyrisch dichten, bin nicht ganz untalentierte“

308 Die Bedeutung „entwaffnet“ (TLL s. v. 5.1.1316.50ff.: „*speciatim in re militari de victis vel dedecoris causa*“; ähnlich auch Liv. 35, 11, 7 *discinctus et inermis eques*) scheint mir im Kontext des die Verse am. 1, 9, 41-6 durchziehenden Kontrasts pointierter. Der Sprecher, der seine Waffen in am. 1, 2, 21f. (*nil opus est bello: pacem ueniamque rogamus; / nec tibi laus armis uictus inermis ero*) gestreckt hat, legt in am. 1, 9 die „Rüstung“ eines *miles Amoris* als sichtbares Zeichen dafür an, daß er in Amors Dienste eingetreten ist. McKeown (1987) ad loc. bezieht *discincta* in erster Linie auf den liederlichen Lebensstil des Elegikers („dissolute“) im Kontrast zur militärischer Disziplin und verweist am Rande darauf, daß ehrlosen Soldaten das *cingulum* abgenommen werden konnte.

309 Evander, wie Ovids elegisches Ich ein aus seiner Heimat verbannter Greis, konnte sich vor der Belagerung durch Turnus in Pallanteum einen Rest seines heimatlichen arkadischen, d. h. bukolischen, Friedens bewahren, und beklagt Aeneas gegenüber in ähnlichen Worten die beständige Kriegsgefahr und die Belagerung, mithin den Einbruch der epischen Welt in seinen bis dahin bukolischen Kosmos (Moorton (1989)] 112. Williams [1994] 68 wertet den Vergil-Anklang als ironisch): *hinc Rutulus premit et murum circumsonat armis* (Aen. 8, 474). In einer Gegenüberstellung einstiger Sorglosigkeit und gegenwärtigem Elend begegnet die Wendung wieder trist. 5, 3, 11 *nunc procul a patria Geticis circumsonor armis*, wie schon Döpp (1969) 142 sieht. Zum Motiv des Eingeschlossenseins in den Mauern des Verbannungsorts Jonge (1951) ad loc.

der gegenwärtigen Existenz als unfreiwilliger epischer Charakter einen Aspekt der generischen Neuverortung eines Sprechers, der, wie die entsprechende Phrasierung der Verse 107-110 zeigt³¹⁰, das Schicksal eines epischen Helden auf die schwachen Schultern eines Elegikers nimmt, und auf seine charakteristische Weise mithilfe des generischen Hybriden eines „elegiac epic“³¹¹ literarisch in einer Weise „stammt“, die vermutlich den Beifall des Kallimachos gefunden hätte, handelt es sich doch bei Ovids Verbannungsdichtung um ein der Μοῦσα λεπταλέη gehorchendes, formal und intertextuell raffiniertes, elegisches Gedichtbuch, dessen Inhalt er nicht als ἐν ἄεισμα διηνεκές wiedergibt und somit eo ipso den Bescheidenheitsgestus des verbannten elegischen Ichs unterminiert.

Nicht weniger konstitutiv ist das Ineinanderwirken von *otia* und Gattungswahl für die Karriereinszenierung Vergils, auf die sich Ovid durchgehend bezieht.

Vom *otium* zum Epos: Vergil und *otia*

Der intertextuelle Bezug von trist. 1, 1, 41 auf ecl. 1, 6ff., der auf der wörtlichen Ebene in der Übernahme von *otia* zum Ausdruck kommt, wurde von Lütkemeyer ausführlich behandelt³¹². Vergil läßt am Beginn seiner Karriere den Tityrus mit *haec otia* emphatisch auf die Umgebung seines dichterischen Schaffens hinweisen, in der zu leben und zu wirken er dem Gnadenerweis eines göttlichen *iuuenis* verdanke. *otia*, Zeichen der Huld des Herrschers, und dichterischer *lusus* bedingen einander (ecl. 1, 6-10):

*O Meliboee, deus nobis haec otia fecit:
namque erit ille mihi semper deus, illius aram
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.
ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum
ludere quae uellem calamo permisit agresti.*

Die *otia*, derer sich Tityrus glücklich preist, sind für ihn „Voraussetzung des Dichtens, weil dieses ein freies Spiel ist“³¹³. Darin, daß der *iuuenis* Octavian, der wie der *senex* Augustus in trist. 1, 1, 35 als *iudex* namentlich ungenannt bleibt, diese *otia* gewährt, zeigt sich die „Abhängigkeit der poetischen Existenz von der Realität“³¹⁴, deren negative Kehrseite im Schicksal des verbannten Sprechers in ihrer gesamten Tragweite offensichtlich wird.³¹⁵ Das Gewähren der *otia* hat jedoch, wie bereits zuvor herausgearbeitet wurde, seinen Preis, wird doch im Gegenzug dem gewähren lassenden göttlichen *iuuenis* das alljährliche Opfer eines zarten Lammes aus dem Schafstall des Hirten in Aussicht gestellt. In der Symbolik des kallimacheischen „Opfervergleich[s] für den kleinen Stil“³¹⁶ und den Begrifflichkeiten der *recusatio* kündigt die in *agnus* und im entsprechenden Attribut *tener* ausgedrückte Kleinheit dieses Opfers gleichsam als Dank für die vom *iuuenis* gestifteten *otia* nicht etwa eine enkomiaistische Großdichtung, sondern eine dem Gebot des λεπτόν verpflichtete, enkomiaistische Elemente integrierende Bukolik an, auf die auch das entsprechend programmatisch aufgeladene *ludere* verweist. Das von Octavian, der sich allmählich

310 Luck (1977) ad loc.

311 Williams (2002) 352: „a curious generic hybrid [...] a form of 'elegiac epic'“. Williams übernimmt den Begriff von Claassen (1999) 69, die jedoch in ihrem biographischen Ansatz davon ausgeht, daß „Ovid [...] transforms the day-to-day vicissitudes of his own exile into the stuff of myth“

312 Lütkemeyer (2005) 147-149.

313 Schmidt (1987) 131, denn: „Der Hirt als Sänger existiert nur im *otium*.“

314 Schmidt (1987) 134.

315 Lütkemeyer (2005) 148: „Der Gott, der dem Tityrus die für seine Lieder notwendigen *otia* gewährt, ist und bleibt auch der die *otia* verweigernde Gott von Meliboeus und dem elegischen Ich Ovids“.

316 Wimmel (1960) 299. Nagle (1980) 125 weist darauf hin, daß Ovid trist. 2, 73-6 und Pont. 3, 4, 79-82 von diesem Opfervergleich Gebrauch mache. Zu den weiteren Implikationen dieser Stelle s. o.

als starker Mann in Rom herausstellt, gestiftete *otium* ist Voraussetzung bukolischer Kleindichtung, und hat, entspringt es doch einem Frieden, der einem blutigen Bürgerkrieg folgte, bereits seine Unschuld verloren.³¹⁷

Mit bukolischer Kleindichtung assoziierte *otia*³¹⁸ werden fortan zum festen Bestandteil der Karriereinszenierung Vergils. Im Rückblick auf seine bisherige Karriere läßt er in der programmatischen Sphragis am Ende der *Georgica* ein letztes Mal Tityrus auftreten, der, da sich der Präpositionalausdruck *sub tegmine fagi* sowohl auf Tityrus, der am Beginn der Eklogen unter dem schützenden Dach der Buche lagerte, als auch auf dessen Schöpfer beziehen läßt, mit seiner eigenen Persona verschwimmt. Die einander bedingende Wechselbeziehung zwischen Octavian, *otium* und daraus entstehender Kleindichtung (*carmina ... lusi*) wird an der Schwelle zum Epos in die Vergangenheit verwiesen (*georg.* 4, 559-566):

*Haec super aruorum cultu pecorumque canebam
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
fulminat Euphraten bello uictorque uolentis
per populos dat iura uiamque adfectat Olympo.
illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.*

Das als Produkt eines in einem italischen locus amoenus genossenen *ignobile otium*, dessen Bedeutung das sich über die Verse 562-564 erstreckende Telestich „o-t-i-a“ unterstreicht³¹⁹, ausgewiesene, in den Schlußversen der *Georgica* wörtlich zitierte bukolische Jugendwerk (*iuuenta*) des Sprechers steht im Kontrast zu Octavians gegenwärtigen kriegerischen Erfolgen im Osten und zur kurz darauf einsetzenden Aeneis, welche die in der Erwähnung des Euphrat enthaltene kallimacheische Metaphorik vorwegnimmt³²⁰. Den zugrundeliegenden Gedanken übernimmt Ovid in den zuvor behandelten Stellen: Die Abkehr vom *otium* und dem darauf angewiesenen, der *Μοῦσα λεπταλέη* verpflichteten Jugendwerk ist in den Kontext der apologetischen Verknüpfung von Bios und Gattungswahl gesetzt, die wesentlich von Gunst oder Verwehren seitens des Herrschers abhängt.

Vergil steht am Ende der *Georgica* an der Schwelle zum Epos. *otia* und bukolisches Idyll, deren Bild am Beginn seiner Karriere stand (*ecl.* 1, 1-5), gehören, als sich der Aufstieg zur größeren Gattung ankündigt, der Vergangenheit an. Der Preis, um den Tityrus seine *otia* erstand, wird in Form der Großdichtung eingelöst.

Ovids elegisches Ich hingegen wurde aus den *otia* eines locus amoenus, aus dem Bereich seiner elegischen Liebesdichtung verstoßen und schlägt, den lebensbedrohenden Gefahren einer Seereise ausgesetzt, u. a. den Weg seines aus der Bukolik verstoßenen Schicksalsgenossen Meliboeus ein. Es läßt im Unter-

317 Hardie (2006) 290: „this *otium* (in *ecl.* 1, 6, Anm.) is not the result of an original state of innocence, but a peace restored after the catastrophes of war“.

318 *otium* wird auch in *ecl.* 5, 58-61, am Ende der ersten Hälfte der Eklogen, als Bestandteil des locus amoenus und Inbegriff der Bukolik in Verbindung mit Daphnis gesetzt, der bukolischen Figur par excellence.

319 Schmid (1983) 317.

320 Thomas (1988a) ad *georg.* 1, 509. Der Euphrat ist der *communis opinio* zufolge in *Call. hymn.* 2, 108 unter dem vielen Schlamm mit sich führenden Fluß zu verstehen. Die Beginne und Enden der Bestandteile des vergilischen Gesamtwerks sind, wie Theodorakopoulos (1997) 160f. zeigt, eng aufeinander bezogen: Der Beginn der Aeneis (*arma uirumque cano*) steht in engem Kontrastbezug zum Ausklang der *Georgica* und zum Beginn der *Bucolica*, steht doch *arma* im Widerspruch zum programmatischen *sub tegmine fagi*; das Präsens *cano* des ersten Aeneisverses dagegen nimmt das auf die bukolische Dichtung bezügliche Perfekt *cecini* am Ende der *Georgica* auf.

schied zu seinem Vorgänger am Ende der Georgica die Sphäre des *otium* nicht hinter sich, um sich seiner dichterischen Vollendung in Gestalt einer Großdichtung hinzuentwickeln, die es ja bereits auf seine eigene Weise in Gestalt der Metamorphosen verfaßte, sondern um einer auch literarisch ungewissen Zukunft zu entgegenzusegeln, deren literarische Bewältigung ihn anders als Vergils Dichtersprecher auf die wenngleich modifizierte und zu modifizierende Gattung seines Jugendwerks zurückwirft. Dieser Gattungswechsel findet seinen sichtbaren Ausdruck in den Sturmelegien trist. 1, 2 und 1, 4, die sich auch als Dramatisierung der kallimacheischen Seefahrtsmetapher lesen lassen, derer sich schon Vergil in den Georgica (georg. 2, 41 und georg. 4, 116f.) bediente. Während jedoch der didaktische Sprecher Vergils an den genannten Stellen in sicherer Küstennähe bleibt, muß sich das elegische Ich Ovids den Gefahren der hohen See aussetzen. Wie Vergil am Beginn der Eklogen und am Ende der Georgica begründet Ovid den Wechsel seiner dichterischen Gattung mit dem sich im Gewähren und Verwehren von *otia* und der Existenz in einem locus amoenus manifestierenden Willen des Herrschers, dem er damit im apologetischen Argumentationsgefüge die Rolle der verantwortlichen Instanz in Dichtungsfragen³²¹ zuweist und der sich hinter dem wie Vergils göttlicher *iuuenis* namenlos bleibenden *iudex* in trist. 1, 1, 39 verbergen könnte. Erwies sich Octavian am Beginn der Karriere Vergils als ein den bukolischen Kosmos zu *seinen* Bedingungen bewahrender, göttlicher *iuuenis*, so ist er, zum Augustus geworden, am Ende der Karriere Ovids ein unerreichbarer, aus dem Bereich der *otia* verstoßender *senex* und unerbittlicher *iudex*, dem letzten Endes die Verantwortung für den dichterischen Fall und generischen Abstieg des Dichters zufällt. Augustus, einst Stifter der *otia*, hat es schließlich auch zu verantworten, daß deren Kehrseite, die im Gegensatz zu *negotia* stets den Beigeschmack von Untätigkeit hat, in der eisigen Kälte Skythiens als geist- und inspirationstötendes, dichtungsfeindliches Zeittotschlagen an die Oberfläche dringt³²², sich mithin die Rolle des Princeps als Inspirationsgottheit in ihr Gegenteil umkehrt.

otia sind somit nicht nur Requisit eines als reglose Kulisse verstandenen locus amoenus, sondern wesentlicher Bestandteil der von Dichtungsapologie nicht zu trennenden Karriereinszenierung Vergils und Ovids, der sie als wesentlichen Bestandteil der apologetischen Argumentation seiner Verbannungsdichtung übernimmt, dessen programmatische Geltung er durch deren Erwähnung in der Einleitungselegie seiner Verbannungsdichtung unterstreicht. Das Dichten in den bisherigen Bahnen, das an *otia* gebunden ist, der Verbleib in der literarischen Gattung ist dem verstoßenen Meliboeus ebenso unmöglich wie liebeselegisches Dichten dem relegierten Ovid.³²³

Das dreifache anaphorische *me* des folgenden Pentameters betont den Unterschied nicht nur zwischen der vermeintlich sicheren Existenz Tityrus' und dem elegischen Ich, sondern auf der Ebene der Karriereinszenierung zwischen den Schaffensbedingungen Vergils und des verbannten Dichters.³²⁴ Der Sprecher Ovids ist anders als Tityrus und dessen Schöpfer Vergil Opfer einer epischen Naturgewalt, des-

321 Nagle (1980) 118 zu trist. 5, 1, 39-42: „Augustus replaces Amor as the deity who intervenes and dictates a change of style.“

322 So Pont. 1, 5, 5: *cernis ut ignauum corrumpant otia corpus / ut capiant uitium, ni moueantur, aquae* (die Pervertierung dichterischer *otia* zur Ursache stilistischer *uitia*) und Pont. 4, 2, 39f.: *Sed quid solus agam quaque infelicia perdam / otia materia subripiamque diem?* Dazu Lütkemeyer (2005) 148, Anm. 351 und Williams (1994) 71: „The term *otia* [...] now denotes the time-vacuum which Ovid has to fill in Tomis, as opposed to the programmatic kind of 'leisure' which the poet requires for composition, while the epithet *infelicia* reinforces the contrast with the [*felicia*] *otia* which are so conducive to composition“

323 Williams (1994) 28. Die unterschiedlichen Entstehungsbedingungen von Epik und Bukolik werden offen in der an den Epiker Severus adressierten Epistel Pont. 1, 8 verhandelt.

324 Die möglicherweise aus seinem Werk extrapolierte Neigung zum ländlichen *secessus* wird Vergil in der biographischen Tradition gerne zugeschrieben, wie etwa Tac. dial. 13 (*malo securum et quietum Virgilii secessum, in quo tamen neque apud diuum Augustum gratia caruit neque apud populum Romanum notitia*) und Sueton. vit. Verg. 13 ([...] *habuitque domum Romae Esquiliis iuxta hortos Maecenatianos, quamquam secessu Campaniae Siciliaeque plurimum uteretur.*) zeigen. Ovid übernimmt damit einen Bestandteil der wohl bereits zur seinen Zeit gängigen Vergil-Legende.

sen Leiden als Held des von ihm selbst erzählten „elegischen Epos“ die Leiden selbst des Odysseus, des „Duldens“ schlechthin, übertreffen (trist. 1, 5). Die das Distichon trist. 1, 1, 41f. beherrschende Gegenüberstellung der stillen Annehmlichkeiten von *otia* und *secessus* mit dem wild brausenden Meer macht den Kontrast zwischen Bukolik und vorexilischer Liebeselegie einerseits und der Verbannungsdichtung andererseits anschaulich. In Weiterführung der in *carmina – deducta* angelegten kallimacheischen Dichtungsmetaphorik manifestiert sich darin die Metapher des laut tosenden Meeres für episches Dichten (Kall. hymn. 2, 106), die in den folgenden Sturmelegien dramatisiert wird.

Der Rekurs auf *otia* und die mit ihr assoziierte Ideallandschaft sowie die damit zusammenhängenden apologetischen Argumentationsgefüge zeigt, daß das Verfahren Ovids kein simples Kontrastprogramm zum vergilischen locus amoenus ist. Ovid lotet vielmehr die komplexen Untertöne aus, die bereits den *otia* der ersten Ekloge eignen, und setzt sie im Schicksal seines verbannten Sprechers fort. Die Darstellung des Übertritts in den locus horribilis dient nicht (allein) der Mitleidserregung, sondern auch der generischen Selbstverortung.

Exkurs: Eisernes Zeitalter

Der Verlust seiner *otia* markiert nicht nur eine Zäsur im Schaffen des Dichtersprechers, sondern auch dessen Abstieg aus dem goldenen Zeitalter, zu dessen traditionellen Bestandteilen der Genuß eines sorglosen *otium* zählt. Die Gegenüberstellung des Abschnittes 35–48 mit Ovids eigener Darstellung des goldenen Zeitalters in met. 1, 89–100 läßt unschwer erkennen, daß er das Schicksal seines elegischen Ichs mit dem Abstieg in das eiserne Zeitalter, wie es in Tomis herrschen wird, gleichsetzt³²⁵ (met. 1, 89–100):

*Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,
sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
poena metusque aberant, nec verba minantia fixo
aere ligabantur, nec supplex turba timebat
iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.
nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem,
montibus in liquidas pinus descenderat undas,
nullaque mortales praeter sua litora norant;
nondum praecipites cingebant oppida fossae;
non tuba derecti, non aeris cornua flexi,
non galeae, non ensis erat: sine militis usu
mollia securae peragebant otia gentes.*

Der Sprecher etabliert eine Reihe an Leitmotiven, die seine Dichterexistenz als an den Rand der Welt Relegierter in die Schatten des eisernen Zeitalters hüllen. Die Furchtlosigkeit vor Bestrafung, welche die goldene Zeit auszeichnete, weicht beständiger Furcht, die den Sprecher bereits beim Anblick der Küste Skythiens ergreift (trist. 1, 11, 23ff.). Die gerechte Herrschaft der Dike, die Gesetze überflüssig macht, weicht der Willkür sowohl des Herrschers, dessen Miene (*iudicis ora*) über das Schicksal von Dichtung und Dichter richtet³²⁶, und vor dem sich der Dichter in Gestalt seines Buches in der literarkritischen

325 Williams (2002) 345ff. ausführlich zu Tomis als Schauplatz des eisernen Zeitalters.

326 Vgl. trist. 2, 88 und fast. 2, 17f. zentrale Bedeutung kommt Caesars Miene in Pont. 2, 8, 13 (*Caesareos – uultus*); 21; 54; 55; 60; 73f. zu. Ähnlich der mit Augustus oft gleichgesetzte Jupiter etwa Aen. 1, 255. Nicht zuletzt Tityrus betont in der ersten Ekloge mehrmals, den *iuuenis* gesehen zu haben, und beschwört seine Loyalität gegenüber damit, daß er dessen Antlitz nie vergessen werde (ecl. 1, 63). Kaum zufällig wird Augustus zudem in trist. 1, 1, 37 mit dem mehrdeutigen Ausdruck *iudex* bezeichnet.

Dramaturgie der Verse 35-48 zu rechtfertigen hat, als auch der Rechtlosigkeit der barbarischen Stämme des ihn erwartenden Verbannungsortes. Während das goldene Zeitalter keine Seefahrt kannte (met. 1, 94-96), weist Ovids Sprecher im Distichon 41f. durch das dreifach anaphorisch hervorgehobene *me* darauf hin, daß er nach dem schmerzvollen Verlust der *mollia otia* seines goldenen Zeitalters nun den Unbilden einer lebensgefährlichen Seefahrt ausgesetzt sei, um schließlich an ihm nicht bekannten Gestanden anzulegen (met. 1, 96). Er vergleicht sich fortan nicht nur mit Odysseus, sondern auch mit Jason, dem ersten Seefahrer (trist. 1, 10, wird die Route der Argo nachvollziehen, und noch in Pont. 1, 4, 23ff. wird sich der Verbannte mit Jason in Gestalt einer Synkrisis vergleichen). Kennt das goldene Zeitalter weder das die kriegerische Welt des Epos verkörpernde Schwert noch den Helm, den der Sprecher als Bestandteil seiner epischen Rüstung in trist. 4, 1, 73f. anlegen wird, noch befestigte Städte, so sieht sich der Verbannte an seinem befestigten Verbannungsort (- met. 1, 97) beständiger Kriegs- und Todesgefahr ausgesetzt, die ihn, den schwachen Elegiker, der einst nicht genug auf seine schwächliche Konstitution verweisen konnte, dazu zwingen, die Rüstung eines epischen Helden anzulegen. Der bedrohliche *ensis*, dessen „Fehlen [...] als Zeichen der Goldenen Zeit [gilt]“³²⁷, symbolisiert fortan nicht nur die beständige Todes- und Kriegsgefahr, sondern tritt am Verbannungsort als Instrument gewalttätiger Willkür an die Stelle der Rechtsprechung³²⁸.

Das elegische Ich erwartet also, so deuten die drei Disticha an, einen Verbannungsort, an dem das eiserne Zeitalter herrscht (met. 1, 127-150)³²⁹, ein Eindruck, der sich verdichten wird, als es sich in der Schlußelegie des ersten Tristienbuches bereits in Sichtweite seines Verbannungsortes befindet.

Das goldene Zeitalter, das sich schon am Beginn der Metamorphosen als Kontrastfolie für „die politisch[e] Praxis der Gegenwart [und] deren ideologisch[e] Überhöhung“³³⁰ lesen läßt, die in der Schilderung des eisernen Zeitalters kaum verhüllt mitschwingt, ist in der Verbannungsdichtung Kontrastfolie für die Gegenwart des Relegierten, die nun ihrerseits die Gestalt einer *aetas ferrea* annimmt. Der kosmologische Zeitaltermythos, den Ovid von der objektiven Warte seines epischen *carmen deductum* referierte, wird auf die Ebene der subjektiven Selbstinszenierung des elegischen Ichs heruntergebrochen, das die Zeitalterdeszendenz im eigenen Bios und am eigenen Leib erfährt. Der Abstieg aus dem goldenen Zeitalter, auf der biographischen Ebene die Metamorphose eines in den Segnungen der *otia* schwelgenden *tenerorum lusor amorum* zum Schicksalsgenossen eines Odysseus, Jason und Aeneas, wird zum Anlaß zur Reflexion über die grundlegende Änderung, die die Dichtungsumstände des elegischen Ichs am Ende Augustus Herrschaft erfahren. Die tragische Wendung im Dichterbios, die Metamorphose zurück zum Elegiker, die das Dichten in den gewohnten Bahnen unmöglich macht, nimmt die Dimension eines Abstieges aus dem sorglosen goldenen Zeitalter in das harte eisernen Zeitalter an. Die Verwandlung vom verweichlichten Elegiker in Jugendtagen zum gealterten Dichter, der in der programmatisch aufgelade-

327 Bömer (1969) ad met. 1, 99.

328 In zwei ringkompositorisch auf trist. 1, 1 Bezug nehmenden Disticha der Schlußelegie (trist. 1, 11, 27-30) fürchtet der Sprecher den in stilistischer Steigerung gegenüber trist. 1, 1 personifizierten *ensis*. Als Instrument der Willkür erscheint der *ensis* trist. 5, 7, 47f. (*non metuunt leges, sed cedit uiribus aequum / uictaque pugnaci iura sub ense iacent*) und ähnlich trist. 5, 10, 43f. (*adde quod iniustum rigido ius dicitur ense, / dantur et in medio uulnera saepe foro.*) sowie auf den *uindex* (vgl. met. 1, 89) Augustus bezogen trist. 3, 8, 39f. (*tantus amor necis est, querar ut cum Caesaris ira, / quod non offensas uindicet ense suas*). Vergil verwendet *ensis* außerhalb der Aeneis nur in den Georgica (georg. 1, 508; 2, 540) bezeichnenderweise im Zusammenhang mit dem eisernen Zeitalter.

329 Williams (1994) 14: „Ovid's portrayal of the hardness of life in Tomis is more compatible with his own depiction of the Iron Age at M. 1.127-50 [...]“.

330 Schmitzer (1990) 43 und ibid. 50 „[Ovid] schildert seine Zeit, was das politische Verhalten anbelangt, sehr wohl als *aetas ferrea*“. Ovids Beschreibung des goldenen Zeitalters in Met. 1 ist ein Gegenentwurf zur Gegenwart, was sich für Galinsky (1996) 99f. in der Reihe an Verneinungen ausdrückt.

nen Umgebung von trist. 4, 1 die Rüstung eines epischen Helden anlegen muß, ist sichtbarer Ausdruck dieses Abstiegs.

Augustus wollte sich als Wiederbringer des goldenen Zeitalters nach den Jahrzehnten des Bürgerkrieges gefeiert wissen. Für Ovid, so könnte eine mögliche Deutung lauten, scheitert der greise Herrscher an diesem Anspruch nicht nur in den Metamorphosen³³¹, sondern auch, was die Schaffung (oder den Fortbestand) einer dichtungsfreundlichen Umgebung angeht, die sich Tityrus im ambigen Kontext der ersten Ekloge noch erhoffte. Augustus, den Vergils Anchises Aen. 6, 792f. noch als Begründer von *aurea saecula* ankündigte, versetzt den Sprecher in das eiserne Zeitalter, das in Skythien herrscht. Doch so wie sich der Menschheit nach dem Ende des goldenen Zeitalters die Gelegenheit zur Bewährung ihres *ingenium* bot (georg. 1, 118-46), hat sich nun auch Ovids dichterisches *ingenium* nach dem Ende seines „persönlichen“ goldenen Zeitalters zu bewähren.

„Das Epos ist mir nicht gewachsen“

Nachdem der Sprecher sich von der vergilischen Bukolik und seinem eigenen Jugendwerk abgrenzte und, aus dem locus amoenus Italiens verstoßen, die tragische Wendung seines Schicksals dem Abstieg in das eiserne Zeitalter gleichsetzte, setzt er sich im abschließenden Distichon dieses Abschnittes (47f.) mit dem Archegeten des Epos und damit der Gattung auseinander, die allein nach den zeitgenössischen Dichtungsmaßstäben geeignet schien, die Irrfahrten eines aus seiner Heimat verschlagenen Helden darzustellen. Das Genie Homers und das Instrumentarium der herkömmlichen Epik, für die der Name Homers pars pro toto steht, müßten sich angesichts des Schicksals „Ovids“ geschlagen geben, das die Grenzen der epischen Darstellungskraft übersteigt³³².

Inhaltlich bereitet dieser Gedanke die Synkrisis Odysseus – Ovid in trist. 1, 5, 57-84 vor, die ihrerseits von einer weiteren Auseinandersetzung mit der Darstellungskraft des Epos eingeleitet wird: Selbst wenn Ovid eine Art „Überepiker“ wäre, der Homer überträfe (*pluraque cum linguis pluribus ora forent*, trist. 1, 5, 54) und ein entsprechendes Epos verfaßte, wäre dieses nicht in der Lage, sein Leiden in vollem Umfang zu erfassen (*non ... complecterer omnia uerbis*, trist. 1, 5, 55).³³³ Auch der unmittelbar auf diese Synkrisis folgende Vergleich der Leidensfähigkeit der Gattin des Sprechers mit jener ihres epischen Gegenstücks Penelope, in dem Homer mit einer ähnlichen Antonomasie bedacht wird (*tu si Maeonium uatem sortita fuisses, / Penelopes esset fama secunda tuae*, trist. 1, 6, 21f.), liegt diese Auseinandersetzung mit dem Epos zugrunde.

Der Abschnitt endet damit mit einer inhaltlichen Klimax: Es versagen, wofür im Rahmen der Dramaturgie des literarkritischen Tribunals Homer als Referenzpunkt der Literaturkritik überhaupt zur Entkräftung der Anklage Zeuge stehen muß, im Fall des vorliegenden Buches die herkömmlichen Bewertungsmaßstäbe der Literaturkritik und ihres etablierten Kanons. Dieses Muster – der Sprecher wendet sich dezidiert von der größeren Gattung zugunsten der „kleinen“ Elegie ab – ist bereits in am. 1, 1 angelegt: Der Dichter wendet sich dort vom Epos nicht etwa ab, weil es ihm an den erforderlichen dichterischen

331 Schmitzer (1990) 51: Ovid spricht an keiner Stelle von der das eiserne Zeitalter beendenden Rückkehr Dikes, die met. 1, 149 die Erde für immer verläßt. Die Herrschaft des Augustus perpetuiert das eiserne Zeitalter.

332 Ich lese gegen Hall, der *circumice*, eine Konjekture Heinsius', übernimmt, mit der Überlieferung und den übrigen rezenten Editoren *circumspice*, heißt es doch in ähnlichem Kontext trist. 4, 6, 43f. [*mens*] *malique / in circumspectu stat sine fine sui*. Der Gedanke wird unterstrichen durch die zahlreichen Gleichnisse im Tristienkorpus, die die Zahllosigkeit des Exilleides, das sich einer literarischen Darstellung verschließe, hervorheben.

333 Hinds (1998) 44 „strong hint that the proper vehicle for his countless woes would be a sort of super-Odyssey.“ Hinds schlägt *ibid.* 45 vor, die Stelle mit Aen. 6, 625-7 (*non, mihi si linguae centum sint oraque centum, / ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim.*) in Verbindung zu setzen, wo Sibylle auf denselben „Topos“ bezug nimmt, um am Ende ihrer Aufzählung der Unterweltsqualen deren Unzählbarkeit zu betonen.

terischen *uires* mangle³³⁴ (daß Ovid den Anforderung des großen Genos gewachsen ist, stellte er seitdem eindrucksvoll unter Beweis), sondern weil dessen objektiv-distanzierte Perspektive nicht das geeignete Medium für die der homodiegetischen Elegie obliegenden Darstellung subjektiven Liebesleids ist, mit dem Amor den widerwilligen Dichter „inspiriert“ (am. 1, 1, 21-6). Auch am. 2, 1, 15-20 erweist sich ein fiktives Epos über die Gigantomachie, das der Sprecher erfolgversprechend begonnen haben will, für den Elegiker, der der Situation eines Paraklausithyron ausgesetzt ist, als nutzlos, um Einlaß bei seiner umworbenen *puella* zu finden, d. h. als Elegiker zu reüssieren. Augustus schlägt das elegische Ich mit der Relegation, das dieses durch die Änderung der *tempora* („Umstände“) zurück zu den *tempora* („Metrum“) der Elegie treibt.

Das epische Kolorit des Patronymikons *Maeonides*³³⁵ verweist sowohl auf das Epos überhaupt als auch auf Lydien, einen der angeblichen Geburtsorte Homers³³⁶. Während Homer und seine Nachfolger – darunter auch Vergil – gewissermaßen in den gefahrlosen *secessus et otia* Lydiens von den *reges et proelia* einer weit zurückliegenden, mythischen Vorzeit singen konnten, sind Ovids verbannter Sprecher und dessen Schöpfer in der homodiegetischen Ich-Erzählung des elegischen Ichs identisch³³⁷. Selbst den Urvater des Epos verließ angesichts der Tragweite eines solchen Schicksals sein gesamtes *ingenium*, wie die Sperrung *ingenium – omne* betont. Das *ingenium* von Ovids elegischem Sprecher dagegen bewährt sich, so der Sprecher wiederholt, selbst unter widrigen Umständen³³⁸, wenn sie auch in der apologetischen Darstellung des Dichters die Entfaltung der kallimacheischen *ars* vereiteln.

Selbst die Naturgewalten konnten sich nicht der Bewunderung seines auch in den Wirren eines Seesturms ungebrochenen Talents enthalten, wie der Sprecher in seinem Rückblick auf die Strapazen der hinter ihm liegenden Seereise zu berichten weiß, indem er auf die Wendung *ingenium cadere* zurückgreift (trist. 1, 11, 7-10):

*quod facerem uersus inter fera murmura ponti,
Cycladas Aegaeas obstipuisse puto,
ipse ego nunc miror tantis animique marisque
fluctibus ingenium non cecidisse meum.*

Darin erweisen sich nicht alleine die formale Fähigkeit des Dichters, sondern auch dessen an Orpheus erinnernde Fähigkeit, die Sympathie der Natur zu bewirken.

Auch an der prominenten Stelle der Mitte des dritten Tristienbuches verweist das elegische Ich in seinem Schreiben an die Dichterkollegin Perilla auf sein ungebrochenes *ingenium* (trist. 3, 7, 47f.):

334 McKeown (1989) ad loc. zur „Respektlosigkeit“ Ovids.

335 Georg W. Raddatz, Homeros, RE 8 2 (1913), 2192 zu einem sagenhaften für den lydischen Landstrich eponymen König Maion, den ein Teil der Tradition zum Vater des Dichters machte. *Maeonides* begegnet trist 2, 377 ebenfalls bei der Rechtfertigung der vorexilischen Dichtung und ringkompositorisch zu unserer Stelle trist. 4, 10, 22 (*Maeonides ... nullas reliquit opes*) wieder. Der Maeonide gilt dort dem Vater „Ovids“ nicht nur als Epiker, sondern als der Dichter schlechthin, der als Beweis für die Brotlosigkeit des Dichterberufes erhalten muß. Claassen (1999) 60 verweist darauf, daß unter *opes* auch das literarische „Vermächtnis“ Homers zu verstehen sei und die Aussage des Vaters bereits dadurch unterminiert werde, daß er in Ovids Darstellung auch in Versform spreche.

336 Wiederaufgenommen wird dies in trist. 1, 2, 78 (*oppida non Asiae, non loca uisa prius*), s. u.

337 McGowan (2009) 197: „He not only lives his exile, he even recreates it in verse to become both the subject and the author of his own doom, at once a mythical construct and creative artist.“ Oder, in Ovids eigenen Worten: *sumque argumenti conditor ipse mei* (trist. 5, 1, 10).

338 *ingenii minor laude* (36) stellt das Vorhandensein des ovidischen *ingenium* nicht in Abrede. Hinds (1998) 91: „an avowed decadence ... is ascribed less to some inherent superiority of talent in their poetic predecessors than to a shift in the universe itself which has changed the rules under which poetry can operate. [...] the exiled Ovid ... is quite clear that Homer would have done no better than he if faced with a like situation“

*ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque:
Caesar in hoc potuit iuris habere nihil,*

Nicht der einem locus horribilis entgegensegelnde Sprecher ist, wie die übliche Argumentation der *recusatio* erwarten ließe, einem Epos, das womöglich die Ruhmestaten des Augustus zu preisen hätte, nicht gewachsen, sondern das Epos ist dem Schicksal des elegischen Ichs nicht gewachsen. Die *uires* des „schwachen“ Elegikers bewähren sich in einem epische Dimensionen annehmenden Unglück, und hierin übertrifft der Sprecher Ovids, Gegenstand und Schöpfer der Dichtung zugleich, selbst den Archegeten der hierarchisch am höchsten stehenden literarischen Gattung. Die implizite Ablehnung der hexametrischen Großform, zumal in ihrer enkomiaistischen Ausprägung, wie sie ein notgedrungen um die Gunst des Kaisers buhlender Verbannter mit gutem Grund hätte abfassen können, zugunsten der elegischen Kleindichtung zeugt vom Selbstbewußtsein des Sprechers.

Indem der Sprecher sich und sein entstehendes Werk keinem Genos eindeutig zuordnet, schiebt er die generische Zuordnung auf unbestimmte Zeit – genau genommen über die gesamten Tristien – hinaus und vergrößert so die Geste des Herauszügerns, die integraler Bestandteil der *recusatio* ist. Dieses Hinauszögern der generischen Selbstverortung schafft eo ipso ein neues Genos, und ermöglicht die kalleidoskopartig-rückblickende Auseinandersetzung mit den Genera, die in der sog. augusteischen Dichtung florierten. Diese Neuerung zeigt sich als Ausdruck der innovativen Selbstständigkeit des Dichters nicht zuletzt darin, daß er den Schauplatz seines neu geschaffenen elegischen Epos von Italien nach Skythien verlegt.³³⁹ Aeneas hat die Penaten im Handgepäck, Ovid die hinter ihm liegende dichterische Tradition im besonderen der augusteischen Dichtung. Für die Behauptung, das Epos sei ihm nicht gewachsen, tritt er in der folgenden Elegie den Beweis an: Er bewältigt die ihrer Natur nach selbstbezogene Darstellung des Seesturms, die Vergil, er selbst und Homer darstellten, nun mit elegischen Mitteln.

In der Apologetik der Verse 39-44 mit Lütkemeyer ausschließlich auf einen intertextuellen Bezug auf die erste Ekloge zu erkennen, in welcher der günstigen „bukolischen Dichtungssituation (Tityrus) [...] die beschwerliche und feindliche des verbannten ovidischen Ich (Meliboeus) [...] gegenübergestellt [werde]“³⁴⁰, scheint daher nicht weit genug zu gehen. Einerseits beschreibt das Umfeld des Tityrus, wie die vorangegangene Interpretation der ersten Ekloge zeigte, keineswegs eine vorbehaltlos ideale Dichtungs-umgebung, zum anderen bestehen zahlreiche inter- und intratextuelle Bezüge zu sowohl zum Gesamtwerk sowohl Vergils als auch Ovids.

1, 1, 123-8 „Für den weiten Weg nach Rom darfst Du kein Schwergewicht sein“

Vertraute er, so der Sprecher am Ende der Elegie, seinem Buch alles an, was ihm in den Sinn komme, so würde er dessen Abreise verzögern, und diesem zu viel Ballast aufbürden (trist. 1, 123-128):

*plura quidem mandare tibi, si quaeris, habebam,
sed uereor tardae causa fuisse morae;
et si quae subeunt tecum, liber, omnia ferres,
sarcina laturo magna futuras eras,*

339 Wobei es sich mutatis mutandis um einen allgemeinen Zug der hellenistisch-römischen Dichtung zu handeln scheint: Thomas (1992) 65: „as the Hellenistic and Roman poets construct their own new traditions, they transport the characters, places of inspiration and inspirational divinities from their original settings on the Greek mainland (to which, like the poets themselves they remain indebted and linked) to the new settings in which the renewal of the tradition will take place.“

340 Lütkemeyer (2005) 74f.

*longa uia est, propera: nobis habitabitur orbis
ultimus, a terra terra remota mea.*

Die Aufforderung an das Buch, sich rasch auf den Weg nach Rom zu machen, während der Sprecher seinem Verbannungsort am Ende des Imperiums entgegensegelt, widerspricht sowohl den Konventionen des Propemptikons, das der Beginn der Elegie anklingen ließ, als es auch die unbeantwortet bleibende Aufforderung des Tityrus an Meliboeus, noch eine Nacht im Kosmos der Bukolik zu verbringen, beantwortet. Der Abschied vom Buch schließt zudem in doppelter Hinsicht den Ring zum Eingangsdistichon, mit dem es „einen deutlichen Rahmen [bildet]“³⁴¹. Die durch das Enjambement *orbis / ultimus* (127f.) gleichsam sichtbar gemachte³⁴², sich im weiteren Verlauf der ersten Buches vergrößernde Entfernung zwischen Rom und dem Sprecher entwickelt das in *sine me, liber, ibis in urbem* angelegte Entfernungsmotiv fort, das sich im weiteren Verlauf der Exildichtung zum sich gleichsam von selbst ergebenden Leitmotiv entfaltet³⁴³.

Die abschließenden Disticha begründen darüber hinaus, warum es sich um einen *paruus liber* handle: Hätte der Sprecher seinem Buch, das er wie am Beginn der Elegie mit dem Vokativ *liber* apostrophiert, alles schriftlich „anvertraut“, was ihm in den Sinn kam³⁴⁴, so wäre es zu groß, in der Metaphorik der augusteischen Dichtungsapologie zu umfangreich, „zu schwer“ für den Transport nach Rom geraten. Es nähme mithin die Gestalt eines verkörperten Widerspruchs zu dem Stilideal an, das im dem Kallimachos zugeschriebenen Verdikt μέγα βιβλίον μέγα κακόν (Kall. frg. 465 Pf.) seinen landläufigen Ausdruck als Ablehnung des „großen“, umfangreichen Epos fand. Die bereits im Distichon 47f. erfolgte Distanzierung von der großen Form findet abschließend nochmals ihre Begründung in der Situation des Sprechers, der sich – seiner pointierten Abwendung 39f. zum Trotz – darin als treuer Nachfolger seiner alexandrinisch geprägten Vorgänger erweist.

Ovid stellt sich durch die Emphase auf die Kürze seiner Dichtung in die Kontinuität zur Poetik des Kallimachos, Vergils und seiner elegischen Vorgänger, für die die Gewichtsmetaphorik zum Repertoire der apologetischen Metaphorik zählte³⁴⁵. So ist für die Telchinen des Aitienprologs (ait. frg. 1, 4) und den Φθόνοϛ am Ende des Apollhymnos (Kall. hymn. 2, 106) der zu geringe Umfang der vorliegenden Dichtung des Kallimachos Anlaß ihrer Kritik, die der Sprecher unter handgreiflicher Mithilfe seines Schutzgottes zugunsten des „geringzeiligen“ Werks und der Reinheit der „kleinen“ Quelle zurückweist. Diese Tendenz setzt sich zumal in Vergils Bukolik³⁴⁶ und deren programmatischem Bekenntnis zum γένοϛ ἰσχνόν fort³⁴⁷. Hinsichtlich der Kürze übererfüllt Ovids erstes Tristienbuch dieses programmatische Postulat insofern, als es den Umfang der *Bucolica* unterbietet (trist. 1 kommt auf 738, die *Bucolica*

341 Posch (1983) 31.

342 Lütkemeyer (2005) 68.

343 Kettemann (1999) 722 Anm. 19ff.. Der Kontrastbezug von *in urbem* (1) und *orbis / ultimus* (127f.) wird durch die von Ovid schon ars 1, 174 ([...] *atque ingens orbis in Urbe fuit*) so effektiv vorgebrachte Paronomasie buchstäblich betont, so schon Posch (1983) 31 Anm. 61.

344 *subire* als Ausdruck dichterischer Besinnung wird in der Einleitung des Rückblicks des elegischen Ichs auf seine letzte Nacht in Rom trist. 1, 3,1 (*cum subit illius tristissima noctis imago*) wiederaufgenommen.

345 Gutzwiller (2007) 32: „The debate between these two modes of discourse, metaphorically identified as large/small or fat/thin, became the underlying pattern that dominated rhetorical and literary criticism into the Hellenistic period and beyond.“ Nagle (1980) 120 sowie Anm. 18 und 19 zu Pont. 2, 5, 25-30 und Pont. 3, 4, 83-6: „The metaphors of weight and size [...] are apologetic topoi common in the Augustans“. Williams (1994) 65 mit Bezug auf trist. 4, 1 „programmatic contrast of 'light' and 'heavy'“; ibid. Anm. 38 werden Pont. 4, 5, 1 (*leues elegi*), am. 2, 1, 21; 3, 1, 41 angeführt.

346 Schon der Ziegenhirte Lykidas spricht sich in der umstrittenen Stelle Theokr. eid. 7, 45-8 für die kleine Form aus, s. dazu Gow (1965b) 144.

347 Schmidt (1972) 34.

auf 828 Verse). Das implizite Festhalten an der kallimacheisch-vergilischen λεπτότης und dem γένος ἰσχνόν unterminiert einmal mehr faktisch die in 39ff. an der Oberfläche zur Schau gestellte Abkehr vom *carmen deductum*.

Der Bogen zum am Beginn der Karriere Ovids stehenden Einleitungsepigramm der *Amores*, das heute weniger als chronologisches denn als poetologisches Zeugnis der Bindung Ovids an die formalen Vorgaben der alexandrinischen Dichtung gelesen wird³⁴⁸ schließt sich in der Einleitungselegie des letzten großen Werkkomplexes insofern, als hier wie dort in Absetzung von der „großen“ bzw. „schweren“ Epik die bewußte Reduktion des Umfangs des einsetzenden elegischen Werkes hervorgehoben wird. Gab das elegische Ich damit dem Leser der *Amores* zu verstehen, daß es sich trotz des täuschenden Beginns der ersten Elegie (auch dort unter Verwendung des Kontrasts zwischen „schwerer“ und „leichter“ Dichtung: *arma graui numero*, am. 1, 1, 1 bzw. *numeris leuioribus*, am. 1, 1, 19)³⁴⁹ nicht um ein umfangreiches Epos handeln werde (*leuior demptis poena duobus* (scil. libris) erit, epigr. 4), so weist er auch am Ende der ersten Tristienelegie darauf hin, daß es sich bei seinem programmatisch als *paruus liber* vorgestellten Buch nach wie vor um ein im kallimacheisch-alexandrinischen Stilideal wurzelndes Gedichtbuch handle, das sich unter einem verwahrlosten Äußeren verbirgt. So sehr das Schicksal des Sprechers epische Dimensionen annehmen mag, so ist doch das Instrumentarium der distanzierten Epik der Darstellung des Schicksals eines elegischen Sprechers nicht gewachsen. Anders als am Beginn der *Amores* läßt Ovid hier in einer Dramatisierung der Apologetik seine Persona zum Buch sprechen, während dort die vorliegenden Bücher selbst zum Leser sprachen. Ovid „antwortet“ somit auf den Beginn seines Erstlings³⁵⁰ und gibt zwischen den Zeilen zu verstehen, daß er sich all seinen generischen und äußeren „Metamorphosen“ zum trotz, nicht wandelte.

Hor. epist. 1, 13

Die thematisch verwandte epist. 1, 13³⁵¹ Horazens ist wie trist. 1, 1 ein Geleitschreiben für ein nach Rom zu überbringendes Werk, dem insofern besonderer Stellenwert zukommt, als es Züge einer Schlußepistel trägt³⁵². Der Epistel liegt wie dem Schlußabschnitt von trist. 1, 1 die Dramatisierung einer dichtungsapologetischen Gewichtsmetapher zugrunde. Der dem an der Oberfläche waltenden, humorvollen Ton zum trotz auf seine Beziehung zum Herrscher bedachte Sprecher³⁵³ gibt darin dem Überbringer Vinnius und der zu überbringenden Dichtung detaillierte Anweisungen für deren Verhalten am Ankunftsort Rom. Zentral für das Verständnis unserer Tristienstelle ist die Anweisung des Absenders, die Dichtung, sollte sie sich als zu „schwer“ erweisen, eher vorzeitig abzuwerfen und den Auftrag aufzugeben als das Mißfallen des Empfängers Augustus zu erregen, indem er sie diesem nach seiner Ankunft vom Transport erschöpft und verschwitzt hinschleudere (epist. 1, 13, 6-9):

*Si te forte meae grauis uret sarcina chartae,
abicito potius quam quo perferre iuberis*

348 Holzberg (2006) 62: „witty allusion to the famous words of Callimachus: ‘great book, great evil’ (fr. 465 Pf).“

349 McKeown (1989) 22. Ferner fast. 2, 125f. *quid uolui demens elegis imponere tantum / ponderis? heroi res erat ista pedis;* ähnlich trist. 2, 333. Die im Gegensatz zur epischen Dichtung stehende Elegie ist dagegen ein *leue opus* (trist. 2, 339).

350 Den Anspruch, den Umfang der *Amores* beschränkt und Minderwertiges ausgeschieden zu haben, begegnet noch in der Sphragis trist. 4, 10, 61f.: *multa quidem scripsi, sed quae uitiosa putau, / emendaturis ignibus ipse dedi.*

351 Luck (1977) 25. Die zweimalige Wiederholung von *uade* (trist. 1, 1, 3; 15) und die viermalige Wiederholung von *caue* (trist. 1, 1, 22; 25; 87; 104), verweisen auf epist. 1, 13, 19, so Hinds (2006) 416 Anm. 1.

352 Oliensis (1998) 190. Der intertextuelle Bezug auf zwei horazische Schlußepisteln (epist. 1, 20 und epist. 1, 13) rahmt in diesem Sinn trist. 1, 1.

353 McCarter (2015) 257.

*clitellas ferus inpingas Asinaeque paternum
cognomen uertas in risum et fabula fias.*

Die Besorgnis des Absenders über die Aufnahme seiner Dichtung in Rom, die sich als zu schwer, d. h. zu umfangreich erweisen könnte, zeigt seine Verpflichtung dem alexandrinischen Gebot der *λεπτότης* gegenüber. Entsprechend charakterisiert er seine Dichtung unter Betonung deren Gewichts als *grauis ... sarcina chartae* (6) und *onus* (12), unter deren Last der Überbringer ins Schwitzen geraten könne (*sudauisse ferendo*, 16), andererseits mit den Diminutiva *libellis* (4) und *fasciculum librorum* (13), die deren Leichtigkeit in den Vordergrund rücken.

Die Verwendung des Adjektivs *grauis*, das in der augusteischen Dichtungsmetaphorik das Gewicht der „great poetic genres“³⁵⁴ bezeichnet, und die ihr zugrundeliegende Metaphorik hat wie Ovids *magna – sarcina* ihren Ursprung im dichtungsapologetischen Diskurs der augusteischen Dichtung. In diesem Zusammenhang dient der metaphorische Komplex des Gewichts der durchaus polemischen Charakterisierung einer mit panegyrisch-epischem Inhalt „beschwerten“ Dichtung, deren Abfassung der augusteische Dichtersprecher in entsprechender Bescheidenheitspose mit dem entschuldigenden Verweis auf seine mangelnden dichterischen Kräfte zurückweist, die ihn daran hindern würden, diese Aufgabe zu „stemmen“³⁵⁵. Im Gegenzug gibt er vor, lediglich den Anforderungen seiner „leichten“ Gattung gewachsen zu sein.

Entsprechend ist die Epistel mit Hinweisen auf zu meidende „schwere“ Dichtung durchzogen: Neben der in den Versen 10 und 11 durchscheinenden epischen Diktion³⁵⁶, in welcher der Sprecher auf ironische Weise den wenig heroische Anstrengungen erfordernden Weg des Vinnius vom Landgut des Absenders zum vermutlich in Rom weilenden Herrscher beschreibt, verweist im besonderen *reddes signa-ta* (2) auf Augustus' gefeierten und dichterisch zu feiernden „Sieg“ über die Parther, mit dem die vorige, auch formal eng mit epist. 1, 13 verbundene Epistel³⁵⁷ in einem panegyrischen Crescendo ausklang (epist. 1, 12, 28f.). Vinnius, den der Sprecher in der Pose des sich Augustus beugenden und die Feldzeichen zurückerstattenden Partherkönigs imaginiert³⁵⁸, ist Verkörperung sowohl des Inhalts der Dichtung als auch Spiegelbild deren Verfassers³⁵⁹. Die demütige Pose des Überbringers unterliegt jedoch, wenn sie das rechte Maß überschreitet, der Gefahr, ihr Ziel zu verfehlen und zum Gegenstand des Gelächters zu werden. Das Scheitern des Vinnius, eindringlich geschildert in literartheoretisch doppeldeutigem Vokabular, könnte somit für das Scheitern einer fiktiven panegyrischen Dichtung über den Parthersieg stehen³⁶⁰, die Horaz, nachdem er in epist. 1, 3 seinen jüngeren Kollegen noch vor der Last

354 Brink (1971) 95.

355 Prominente horazische Beispiele, die sich die Anschaulichkeit dieser Metapher zunutze machen, sind etwa sat. 2, 1, 12-3 (*uires/deficiunt*), epist. 2, 1, 259 oder ars 38f. *sumite materiam uestris qui scribitis aequam / uiribus et uersate diu, quid ferre recusent, / quid ualeant umeri*.

356 Mayer (1994) 202.

357 Oliensis (1998) 190 Anm. 66 „The link between the two epistles is reinforced by the chiasmus of proper names (Phraates, Caesaris, Augusto, Vinni, in each case with the giver at line end and the imperial recipient at line opening) that bridges the gap between them and by the parallel appearances of Caesaris heading their penultimate lines [...]“

358 Oliensis (1998) 189: „[...] an audio-visual trace of Parthia's surrender of the Roman standards, Horace [...] shows his 'standard-bearer' in a Parthian posture, deferentially bowing before the emperor, and with an oversized bookroll in his outstretched hand.“

359 Ich folge hierin Oliensis (1998) 188: „Indeed sender, messenger, and message are in this case but three facets of a single person; [...] Vinnius is thus not only a 'personified letter,' [...] but a carnival-mirror image of the letter-writer. Horace's instructions comprise, accordingly, a kind of ars poetica tailored to the epistolary form. [...] Horace's aesthetic labor is at once represented and displaced by the physical labor of his servile double.“

360 Während die Forschung sich lange an der Frage aufrieb, ob es sich bei dieser Dichtung um die Episteln oder die Oden handle, scheint mir McCarter (2015) 161f. in die richtige Richtung zu gehen, die unter den *carmina* (16), die Horaz be-

einer solchen warnte³⁶¹, nun vorgibt in eigener Person auf sich genommen zu haben und seinen Doppelgänger Vinnius in der Pose des geschlagenen Partherherrschers dem siegreichen Feldherren darbringen läßt. Das zu große Gewicht, an dem der sich der Dichter metaphorisch und sein Sendbote Vinnius tatsächlich überheben sowie ihr (dichterischer), ins Linkische umschlagende Übereifer (*sedulus*, 5), sind der Grund des befürchteten Scheiterns dieser Dichtung vor dem Kaiser, die ihren ehrfurchtgebietenden Zweck offensichtlich nicht erfüllt. In der Vorstellung des Sprechers sind die Reaktionen auf eine derartige Dichtung nicht, wie eine hohe literarische Gattung erwarten ließe, andächtiges Schweigen oder die schmerz erfüllte Ohnmacht, in die die Legende Octavia fallen läßt, nachdem ihr Vergil seinen Vers „*tu Marcellus eris*“ (Aen. 6, 883) vorgelesen hätte, sondern vernichtendes Gelächter, das die zu erwartende Reaktion auf die Darbietung einer niedrigeren Gattung ist³⁶². Die apologetische Metapher dichterischen Scheiterns unter dem Gewicht einer zu „schweren“ Dichtung wird dramatisiert und bildhaft auf die Ebene der Handlung heruntergebrochen: Horaz und sein als Doppelgänger fungierender Sendbote werden somit zur gleichsam verkörperten Bestätigung des von Horaz selbst formulierten Gebots *sumite materiam uestris qui scribitis aequam / uiribus* (ars. 38f.)³⁶³. Das Scheitern und die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit gerät schließlich umso lächerlicher, als Horaz die Dichtung, an der Vinnius sich überheben könnte, mit den die Kleinheit hervorhebenden Diminutivformen *libellis* (4) bzw. *fasciculum – librorum* (13) bezeichnet³⁶⁴.

Die der Pose apologetischer Selbstverkleinerung entsprechende Geringschätzung der eigenen Dichtung gegenüber, die sich in der Anweisung Horazens ausdrückt, die Dichtung, sollte sich diese als zu überladen, in literarkritischem Verstand als zu schwülstig erweisen³⁶⁵, eher zu vernichten als, erschöpft von deren Gewicht, vor dem Adressaten Augustus sein (dichterisches) Scheitern einzugestehen und das *decorum* gegenüber dem Herrscher zu brechen, ist drastischer Ausdruck der ungebrochenen Bindung an die formalen Gebote der alexandrinischen Dichtung. Vor dem Hintergrund dieser konsequent durchgeführten und veranschaulichten Gewichtsmetaphorik lehnt Horaz die Abfassung einer „schweren“, pan-

wußt nicht beim Namen nenne, vorrangig eine panegyrisch-epische Kontrastfolie für die Episteldichtung versteht, gegen die sie buchstäblich „abgewogen“ wird.

361 Es wäre denkbar, diese Epistel, in der die *communis opinio* nach wie vor einen stilisierten Feldpostbrief mit philosophischem Postskript sieht, als eine Art invertierte *recusatio* zu lesen. Das epistularische Ich fragt seinen Adressaten Iulius Florus, der sich im Gefolge des gegen die Parther ziehenden Thronfolgers Tiberius befindet und Empfänger von epist. 2, 1 sein wird, danach, welcher dessen Gefährten die Last der Abfassung eines panegyrischen Epos über die militärischen Erfolge des Thronfolgers auf sich nehme, und bedient sich dabei ebenfalls der Gewichtsmetapher: *quis sibi res gestas Augusti scribere sumit? / bella quis et paces longum diffundit in aeuum?* (epist. 1, 13, 7f.). In weiterer Folge schließt des epistularische Ich einen Kandidaten nach dem anderen aus, um dem Florus schließlich die Wiederherstellung einer beschädigten Freundschaft – dies im starken Kontrast zur eingangs erwähnten martialischen Panegyrik – anzuraten und für deren Heimkehr das bescheidene Opfer einer jungen Kuh, die ein „kleines“ lyrisches Prosphonetikon symbolisiert, in Aussicht zu stellen.

362 Bezüge zur Fabel arbeitet Marchesi (2005) 320f. heraus. Die Verse 13f. zeichnen mit Mayer (1994) ad loc. komische, möglicherweise dem Mimos zuzurechnende Bilder. Oder ist *ne forte sub ala / fasciculum portes librorum ut rusticus agnum* (12) interpretierender Reflex auf den Weg in die Stadt der Hirten Tityrus bzw. Moeris? Besonders des Moeris dichterische Kapitulation angesichts der Überlegenheit der militärischen Macht, d. h. die Politisierung der Bukolik, findet ja ihren symbolischen Ausdruck darin, daß er am Beginn der neunten Ekloge seinen Zehent in Form von jungen Böcken in die Stadt trägt (ecl. 9, 62).

363 Oliensis (1998) 187f.

364 McCarter (2015) 259.

365 Mitzuverstehen ist möglicherweise auch rhetorische Überladenheit, gilt doch *pondus* als metaphorischer Ausdruck als positiv wie negativ bewerteter rhetorischer „Gewichtigkeit“, so etwa mit Helzle (2003) 326 Cic. de orat. 2, 73 (*sententiarum grauitate*), Brut. 265. Vgl. Hor. epist. 2, 2, 112 (Brink [1982] „substance and dignity“) und ars 320 mit Brink (1971) ad locc.

egyrischen Dichtung ab, um sich nicht zum Gespött seines Empfängers zu machen, und rechtfertigt damit seine „leichteren“ Episteln³⁶⁶.

Das elegische Ich hat in trist. 1, 1, 123-6 eben jenes von Horaz so bildhaft ausgemalte Scheitern einer Dichtung in Rom vor Augen, die auch er gewissermaßen als Stellvertreter (*tu tamen i pro me*, 57) nach Rom entsendet, wo es die *mandata* seines Schöpfers ausführen soll, ohne, wie auch Horaz seinem Vinnius einschärft (epist. 1, 13, 4f.), durch seinen Übereifer den Unmut des Adressaten auf sich zu ziehen (101-4). Die intertextuelle „Antwort“ Ovids ist vor diesem Hintergrund mehr als ein bloßer *locus similis*, macht er doch implizit wie sein Vorgänger das „Gewicht“ zum Kriterium der Aufnahme des neuen Werks in Rom, von dem er sich wie dieser entfernt befindet. Horaz jedoch befindet sich in Italien und entsendet seine Dichtung auf einen ironischer Weise in epischer Diktion beschriebenen, kurzen inneritalischen Landweg, den der Überbringer Vinnius, selbst wenn die Dichtung sich tatsächlich als schwer erweisen sollte, ohne große Probleme zurücklegen könnte. Dramatischer hingegen ist die Situation des elegischen Ichs, das seinen *libellus* auf eine gefährliche, tatsächlich epische Dimensionen annehmende Seereise nach Italien entsendet, von dem es sich im Verlauf des ersten Tristienbuches zunehmend entfernt. Das geringe Gewicht der Dichtung ist daher Voraussetzung bereits für das bloße Zurücklegen dieses Seewegs.

Diesem Gestus ist es wohl auch zu schulden, daß der Sprecher Ovids zuvor den prononciert elitären Anspruch, den Horaz mit seiner Anweisung, sich nicht mit der gemeinen Öffentlichkeit einzulassen (*ne uolgo narres te sudauisse ferendo*, epist. 1, 13, 16), in Nachfolge des Kallimachos vertritt³⁶⁷, von sich wies: *et satis a media sit tibi plebe* (- τὰ δημόσια) *legi* (88). Wandte sich die Persona des Battaden gegen die gewöhnlichen Stoffe einer „öffentlichen“ Allerweltsdichtung, τὰ δημόσια (Kall. epigr. 28, 4 [Pf.]), so weist das elegische Ich seinen vorgeblich so poetisch minderwertigen *libellus* dezidiert an, sich in Abkehr vom Elitismus³⁶⁸ des hellenistischen Dichters mit einem „gewöhnlichen“ Publikum zufriedenzugeben, da der Weg in die politische Sphäre des Palatin nun einmal zu gefährlich sei (69-104). Darauf antwortet das Buch, nachdem es sich eingestehen mußte, in einer Bibliothek – darunter auch der von Augustus gestifteten palatinischen (trist. 3, 1, 59-68) – keine Aufnahme zu finden, am Ende der mit trist. 1, 1 korrespondierenden Einleitungselegie des dritten Tristienbuches: *uos quoque, si fas est, confusa pudore repulsae, / sumite, plebeiae, carmina nostra, manus*. (trist. 3, 1, 81f.).³⁶⁹

Die in den *mandata* für das Verhalten in Rom durchscheinende Besorgnis über die Aufnahme der Dichtung im besonderen durch Augustus, dessen Mißfallen es zu vermeiden gilt, widerspricht der Pose lässiger Selbstverkleinerung, die Horaz und Ovid an der Oberfläche an den Tag legen; tatsächlich weisen beide Sprecher dem auf dem Palatin thronenden Herrscher als Adressaten ihrer Dichtung die Rolle der obersten literarischen Distanz zu. Ovid weist daher so nachdrücklich wie Horaz seinen Adressaten darauf hin, daß seine Dichtung nur bei sich bietender günstiger Gelegenheit vor den Herrscher zumal in dessen Funktion als literarischer und politischer *iudex* treten solle, d. h. wenn der Zorn des Augustus

366 Ähnlich konkret Pont. 2, 5, 25-30, wo der Sprecher meint, unter der Last eines von ihm bereits begonnenen panegyrischen Werks begraben worden zu sein: *obruit audentem rerum grauitasque nitorque / nec potui coepti pondera ferre mei*.

367 McCarter (2015) 261. Vgl. auch die Rolle des elitären Musenpriesters, in die sich Horaz etwa *carm.* 3, 1, 1 kleidet.

368 Hunter (2003) 480 dagegen sieht in diesem Epigramm selbstironisch „the folly of elitist self-delusion“ karikiert, da im itazistischen Echo (ναίχι καλός καλός - „ἄλλος ἔχει“) schließlich doch das Vulgäre über das Elitäre triumphiere. Für Cameron (1995) 399 ist das Epigramm vorrangig Liebesdichtung, und nicht das literarische Manifest gegen das Epos an sich, als das es die Kallimachos-Rezeption in ihrem Denksystem verankerte.

369 Dies könnte zudem ein Erklärungsansatz für die umstrittene Wendung *publica carmina* am Beginn des letzten Tristienbuches sein (trist. 5, 1, 23), der die versuchten Konjekturen unnötig macht. Drückt sich darin auch die „Unabhängigkeit“ Ovids von Gnade und Wohlwollen des Herrschers aus? Für Videau-Delibes (1991) 456-9 zeigt sich in diesem Wunsch Ovids Streben nach einem Ausgleich für den Verlust der offiziellen Gunst.

sich gelegt habe (trist. 1, 1, 93-6).³⁷⁰ Die Besorgnis der beiden Sprecher darüber, ihre Dichtung könne sich als zu schwer erweisen und ihren Zweck verfehlen, verrät, daß sie nach wie vor an den formalen Vorgaben ihrer alexandrinisch geprägten Vorgänger festhalten.

Für Ovid und Horaz ist eine zu schwer geratene Dichtung Ursache eines imaginierten Scheiterns der auf den Weg nach Rom und zu Augustus geschickten Dichtung, dem beide Sprecher jeweils auf ihre Weise entgegenzuwirken versuchen, indem die Dichtung entweder überhaupt vernichtet oder von Vorhinein bewußt in ihrem Umfang reduziert wird, zumal es sich doch formal um *leues elegi* handelt. Hinter der apologetischen Geste der Selbstverkleinerung Ovids, wie sie schon in der kunstvollen Beschreibung der Buchrolle zu beobachten ist, verbirgt sich die nach wie vor kaum verhohlene Bindung an kallimacheische Stilideale.

Das Polyptoton *ferres – laturo* ist angesichts der konsequent durchgeführten Gewichtsmetaphorik doppeldeutig und müßte etwa folgendermaßen paraphrasiert werden: „Trügest Du alles mit Dir, was mir in den Sinn kommt, so wärest Du eine schwere Last für den, der Dich nach Rom zu tragen und den, der Dich bei der Lektüre zu ertragen hätte“. *laturo* zielt in diesem Sinn sowohl auf den namenlosen Überbringer des „schweren“ Buches, der die Rolle des sich ebenfalls auf den Palatin aufmachenden Vinnius bekleidet, als auch auf die Reaktion eines Lesers ab, der die Masse eines solchen ungefilterten Buches bewältigen müßte. Um an seinem Bestimmungsort ankommen zu können, in den Kanon seiner formal ausgefeilten „Brüder“ gereiht und beim Publikum eine günstige Aufnahme zu finden (105-122), muß sich das Buch seinen Geschwistern als formal ebenbürtig erweisen, und dies auch dem Publikum zu verstehen geben. Beide Dichtersprecher begründen, handelt es sich doch um Apologetik, warum sie keine Großdichtung verfassen. Horaz verfaßt aufgrund des imaginierten Scheiterns erst gar keine panegyrische Dichtung, die folglich ein namenloses Phantom bleibt; der verbannte Ovid, von dem eine solche zur Wiedergewinnung der Gunst des Herrschers zu erwarten wäre, verfaßt keine umfangreiche panegyrische, sondern eine betont „kleine“ elegische Dichtung, um deren Transport nach und günstige Rezeption in Rom zu gewährleisten. Daß er keine ihn preisende Dichtung erhalten wird, hat sich der Herrscher, der den Dichter an das Ende der Welt relegierte, somit selbst zuzuschreiben.

In Meliboeus' Fußstapfen (127f.)

Beginnt die erste Tristienelegie mit der Referenz auf den Beginn der neunten Ekloge (*in urbem*), so schließt sie in Vers 127f. passenderweise mit einem Anklang an den Abschied Meliboeus' aus dem bukolischen Kosmos, der am ambivalenten Ende der ersten Ekloge steht³⁷¹ (ecl. 1, 64-66):

*At nos hinc alii sitientis ibimus Afros,
pars Scythiam et rapidum cretae ueniemus Oaxen
et penitus toto diuisos orbe Britannos.*

Die konkrete Nennung von am Ende der Welt liegenden Verbannungsorten faßt Ovid zunächst unter dem allgemeineren *orbis ultimus* zusammen, um erst im weiteren Verlauf des ersten Tristienbuches seinen Verbannungsort zu enthüllen und damit gleichsam die Auflistung des Meliboeus, die sich mit der Nennung exotischer Eigennamen begnügt, zu „vergrößern“. Meliboeus als der bukolische Vorfahr des elegischen Ichs steht, da er aus seiner literarischen Heimat zu fliehen hat, resignierend am Ende seiner Dichtereistenz (*carmina nulla canam*, 77). Er muß sozusagen den Geltungsbereich der alexandri-

370 Ovid überbietet die Emphase des dreifach anaphorischen *si* (Hor. epist. 1, 13, 3), mit dem Horaz dies seinem Überbringer einbleut, mit seinem vierfach anaphorischen *si*, das sich im Gegensatz zum Einzelvers der Epistel auf ganze vier Verse verteilt. Zur Abhängigkeit der beiden Stellen schon Luck (1977) ad 93.

371 Lütkemeyer (2005) 69.

schen Poetik verlassen und befürchtet, seine Existenz als verbannter Bukoliker zukünftig im dichtungsfrendlichen Skythien³⁷² oder in einer nicht minder antibukolischen Landschaft, durch die sich der Schlamm mit sich führende Oaxes wälzt, fristen zu müssen. Ovid hingegen steht, wie der Leser bereits an der bloßen Tatsache bemerkt, daß er das Volumen aufrollt, erst am Beginn des Endes seiner Dichteraufbahn. Zwar hat er, wie die Verse 39-48 zeigten, seinen generischen Bezugsrahmen verloren, seine Bindung an die alexandrinische Dichtung ist jedoch ungebrochen. Er wird anders als Meliboeus, für den der Aufbruch in das Exil die Aufgabe seiner Hirten- und Dichtereexistenz bedeutet, seine Seereise in neue literarische Gefilde in Übereinstimmung mit kallimacheischen Stilmaßstäben, nicht zuletzt der zuvor beschworenen λεπτότης, auf dem „kleinen Kahn“, der Elegie bewältigen.

Bezog sich das Distichon 41f. innerhalb des ovidischen Gesamtwerks auf das Prooem der Metamorphosen, so klingt die Elegie mit einer Anleihe an deren Epilog aus. Die Erwähnung des Endes der Welt (*orbis / ultimus*, 127f.) als künftigen dichtungsfrendlichen Lebensraums des Sprechers setzt den Epilog der Metamorphosen unter umgekehrten Vorzeichen fort (met. 15, 873-9).³⁷³ Die Verhältnisse erfuhren seit Vollendung der Metamorphosen eine dramatische Peripetie: Lag dem Sprecher an deren Ende daran, seinen Dichterruhm von Rom bis ans Ende des Imperiums auszudehnen (*quaque patet domitis Romana potentia terris*, met. 15, 877), so liegt dem Sprecher am Beginn der Tristien daran, vom Ende der Welt und des Imperiums aus seinen Dichterruhm in Rom lebendig zu halten, ein Gedanke, der gesteigert in trist. 3, 7, 50ff., Pont. 1, 5, 65 und schließlich Pont. 4, 13, 21f. wieder begegnet.

Was etwa Posch in einem biographischen Verständnis der Schlußverse von trist. 1, 1 als Rückfall in die Resignation ob des gegenwärtigen Elendes deutet³⁷⁴, erweist sich bei eingehender Betrachtung als metapoetische Dichtungsreflexion³⁷⁵, die in einer intensiven Auseinandersetzung mit dem implikationsreichen vergilischen locus amoenus ihren sichtbaren Ausdruck findet.

372 Putnam (2010a) 37f.: „Virgil’s naming of Scythia as a potential place of banishment for Meliboeus unwittingly anticipates the fact that this region would be the site of Ovid’s relegation“

373 Hinds (2006) 427ff. zu trist. 1, 1, 117-22 und den Tristien gleichsam als Fortsetzung der Metamorphosen.

374 Posch (1983) 63.

375 Lütkemeyer (2005) 69: „Die Schlußverse [...] schreiben eine Dichtersituation in ihren Konsequenzen für die Dichtung bzw. die Dichtungsgattung fest.“

Der Verbannungsort rückt näher

Die intertextuellen Andeutungen der Einleitungselegie zumal auf Vergil, die den Verbannungsort lediglich anhand „grundsätzliche[r] Überlegungen zu dichterischen Schaffensbedingungen“ erahnen lassen³⁷⁶, legen den Spannungsbogen an, der sich im Verlauf der überwiegend literarischen und zum Großteil lediglich angedeuteten³⁷⁷ Seereise des Sprechers an seinen Verbannungsort aufbaut, und erst im dritten Tristienbuch sich zu lösen beginnt³⁷⁸. Die intertextuelle Auseinandersetzung mit Vergil findet bereits auf der chronologischen Ebene statt, läßt doch Ovid auf eine die Handlung einleitende Sturmschilderung, die beide Protagonisten mit einem verzweifelten Stoßgebet in die Handlung einführt, wie sein Vorgänger einen Bericht der Flucht aus der Heimat folgen³⁷⁹. Im Verlauf des ersten Tristienbuches beginnen sich im Zuge der allmählichen Entfaltung der einzelnen Motive³⁸⁰, die Konturen des Verbannungsortes vor dem (literarischen) Horizont des an Vergil und Ovids elegischen Vorgängern geschulten Lesers abzuzeichnen.

1, 2, 75-86: Kein bekanntes Ziel?

Die Andeutungen auf die Lage und den Charakter des Verbannungsortes werden in der folgenden Seesturmelegie konkreter. Der in der Fiktion der Elegie einem Seesturm ausgelieferte Sprecher versichert in seinem zweiten Gebet an die Götter, daß er keine Vergnügungsreise in *loca amoena* unternehme. Er hebt daraufhin den Schleier über seinen zukünftigen Verbannungsort erstmals vor der Kontrastfolie der sich von Vers 75-80 erstreckenden Triade in der korrespondierenden Triade 81-86 ein wenig an (trist. 1, 2, 75-86):

*non ego diuitias auuidus sine fine parandi
latum mutandis mercibus aequor aro,
nec peto, quas quondam petii studiosus, Athenas,
oppida non Asiae, non loca uisa prius.
non ut Alexandri claram delatus ad urbem
delicias uideam, Nile iocose, tuas.
quod³⁸¹ faciles opto uentos (quis credere possit?)
Sarmatis est tellus quam mea uela petunt.
obligor ut tangam laeui fera litora Ponti;
quodque sit a patria tam fuga tarda queror*

376 Lütkemeyer (2005) 108f.

377 Videau-Delibes (1991) 521f.: „Le voyage proprement dit n'y est raconté que par rétrospection et par anticipation“

378 Bereits trist. 2, 189-200 schildert der Sprecher in seiner fortan leitmotivischen Bitte um einen mildereren Verbannungsort erstmals die Schrecken Skythiens.

379 Evans (1983) 47f.

380 Evans (1983) 47.

381 Hall liest das Distichon folgendermaßen: *nunc faciles opto uentos: quis credere possit? | Sarmatis est tellus quam mea uela petunt*. Ich folge dagegen dem Text der übrigen rezenten Editoren, da mir für die Konjektur Halls *nunc* kein Anlaß gegeben scheint, und eine Verschreibung von *nunc* in *quod* schwer zu argumentieren ist. Im Rahmen dieses „Metaseesturms“ ist m. E. das Distanz herstellende Aparte *quis credere possit?*, das die Fiktion eines unmittelbaren Seesturms bricht, essentiell.

*nescioquo uideam positos ut in orbe Tomitas,
exilem³⁸² facio per mea uota uiam.*

Die Angabe des Zielortes der Reise erfolgt zunächst in Form einer sich über drei jeweils mit einer Negation eingeleitete Disticha erstreckende Priamel (75-80). Der *communis opinio*, die sich mit der Feststellung begnügt, der Sprecher wolle im vorliegenden Abschnitt die Schwere seines Schicksals mit der mitleidheischenden Versicherung unterstreichen, keine Vergnügungsfahrt aus freien Stücken zu unternehmen³⁸³, soll im folgenden eine auf einem dichten Netz an intertextuellen Bezügen beruhende metapoetische Interpretation entgegen- oder zur Seite gesetzt werden.

Der einleitend entwickelte Kontrast zwischen der eigenen, auf *otium* angewiesenen Dichterexistenz und anderen, in einer Priamel gereihten Lebensweisen, darunter dem *negotium* des Kaufmanns, der sich aus *auaritia* (*auidus*, 75) wider besseres Wissen immer wieder der lebensgefährlichen Seefahrt aussetzt³⁸⁴, diene in der augusteischen Dichtung bereits Horaz und Tibull zur Inszenierung des eigenen Dichterbios und der damit verbundenen generischen Zuordnung ihres Werks. Während der Kaufmann sein Leben zur See riskiert, zieht der Dichter und im besonderen der Elegiker die materiell bescheidene *uita iners* zu Lande vor. Ovids elegisches Ich machte bereits in den *Amores* von diesem Motiv Gebrauch, um sich zum Leben eines Elegikers, d. h. zur Gattung der Liebeselegie, zu bekennen³⁸⁵.

In *trist.* 1, 2, 75f. tritt der Bezug zu Tibull, für den verbannten Dichtersprecher dem Elegiker schlechthin, auf der wörtlichen Ebene zutage. Wie *Hor. carm.* 1, 1, 9 bekennt sich das elegische Ich Tibulls zu seinem Dichterdasein, indem es den aus landwirtschaftlichen Erträgen erwachsenen Reichtum seiner Vorväter mit großer, von den augusteischen Dichtern aus der Bukolik entlehnter Bescheidenheitsgeste zugunsten des anspruchslosen Lebens als Elegiker von sich weist (*Tib.* 1, 1, 41f.):

*non ego diuitias patrum fructusque requiro,
quos tulit antiquo condita messis auo:*

Das wörtliche Zitat aus Tibulls Priamel am Beginn der ovidischen Priamel läßt zunächst eine ähnliche Positionierung „Ovids“ zugunsten der Elegie, eines gefahrlosen Lebens im bukolischen Festlandidyll, erwarten, die er bereits mit starker Emphase *am.* 3, 2, 47f. vortrug (*plaudite Neptuno nimium qui creditis undis! / nil mihi cum pelago; me mea terra capit.*) Auch Vergil ist im intertextuellen Gewebe des Abschnittsbeginns präsent, da die Vorlage für den Ausdruck *mutandis mercibus* in *ecl.* 4, 38f. (*nautica pinus / mutabit merces*) liegt, wo die Handelsseefahrt das eiserne Zeitalter charakterisiert.

Zwar treibt das elegische Ich, darin seine persönliche Integrität und vor allem seine Gattungszugehörigkeit wahren³⁸⁶, keine Gewinnsucht an; die bittere Ironie des Distichons *trist.* 1, 2, 75f. liegt jedoch darin, daß Ovids elegisches Ich anders als seine Vorgänger sich den Gefahren zur See, deren unermessliche Weite die emphatische Sperrung *latum – aequor* sinnfällig macht, auf höheres Geheiß hin auszusetzen hat, und damit den Fall in das eiserne Zeitalter im eigenen Bios nachvollzieht. Den Verlust des ele-

382 Gegen Halls *uelocem*, s. u.

383 Repräsentativ dafür Luck (1977) 32: „ich fahre ja nicht zum Vergnügen, auch nicht in Geschäften“.

384 Durchgängig ein Charakterzug des in diesem Kontext gerne begegnenden horazischen Kaufmanns: *hic mutat merces* [...] *nequid summa deperdat metuens aut ampliet ut rem* (*sat.* 1, 4, 29-32), *mercator ... indocilis pauperiem pati* (*carm.* 1, 1, 16-8), *mercator* [...], *per mare pauperiem fugiens, per saxa, per ignis* (*epist.* 1, 1, 45f.).

385 *induat aduersis contraria pectora telis / miles et aeternum sanguine nomen emat; / quaerat auarus opes et, quae lassarit arando, / aequora periuro naufragus ore bibat.* (*am.* 2, 10, 33-36) mit McKeown (1998) ad loc.: „Ovid is exploiting the conventional elegiac theme of rejecting other ways of life in favour of that of the lover.“

386 Ingleheart (2006) 82 wertet den Tibull-Bezug als Indiz dafür, daß Ovid sich nach wie vor als Elegiker fühle.

gischen *otium* und der elegischen Heimat markiert schließlich das pointiert an das Ende des Distichons gestellte Prädikat *aro*, das unsere Stelle in die Nähe des Epos rückt³⁸⁷.

So erscheint es kaum zufällig, daß Creusa ihrem Gatten kurz vor dessen erzwungener Flucht aus Troja die epische Mühsal der bevorstehenden Seefahrt unter Verwendung einer Form von *arare* prophezeit (Aen. 2, 780-2):

*longa tibi exilia, et uastum maris aequor arandum;
et terram Hesperiam uenies, ubi Lydius arua
inter opima uirum leni fluit agmine Thybris.*

longa exilia sind für den relegierten Dichtersprecher kein Intervall zwischen der Flucht aus seiner Heimat und der Ankunft am „Verbannungsort“, an dem sich seine Mission erfüllt, sondern werden nach der Ankunft am Bestimmungsort zu dessen quälenden, dauerhaften Lebensweise. Er nähert sich nicht wie Aeneas seiner mythischen Stammheimat, dem reichen Ackerboden Italiens, auf den *aro* anspielt³⁸⁸, sondern „durchpflügt“ das Meer, um im unfruchtbaren, jede Heldentat in seinem Dauerfrost erstickenden Skythien an Land zu gehen. Hier wie dort wird die unermeßliche Weite des unter epischen Anstrengungen zu überwindenden Meeres (*latum – aequor – uastum maris aequor*) in den Vordergrund gestellt. Ist das Meer bei Vergil noch ein vor der Ankunft am Bestimmungsort zu überwindendes, so wird es sich für den seinem Verbannungsort entgegen segelnden Dichtersprecher paradoxer Weise als willkommenes Hindernis erweisen (vgl. die Paradoxie in trist. 1, 11, 25f.). Das Distichon beginnt elegisch mit einer Tibull-Reminiszenz und kippt mit *aro* in die Diktion des Epos, zu dessen Inventar der Seesturm zählt. Die Gattungszugehörigkeit des Dichters, im besonderen des Elegikers, wird in Abgrenzung vom Meer, im weitesten Sinn einem locus horribilis, anschaulich, eine Abgrenzung, die dem verbann-ten, von einem epischen Seesturm gebeutelten Sprecher nicht mehr möglich ist.

Schon der Umstand, daß das Eröffnungsdistichon des vorliegenden Abschnittes neben drei augusteischen (Verg. ecl. 4, 38f.; Aen. 2, 780-2; Tib. 1, 1, 41f.) eine ovidische (am. 2, 10, 33-6) Vorgängerstelle in ein Distichon komprimiert, verweist auf die Auseinandersetzung des elegischen Ichs mit der literarischen Tradition und der eigenen Vergangenheit, die den Rest des Abschnittes kennzeichnet.

77-80 „Meine Reise führt mich nicht an bekannte Ziele“

Der Hinweis auf die Gelehrsamkeit Athens und den Reichtum Kleinasien im folgenden Distichon stellt den Bezug zu Prop. 1, 6 her³⁸⁹. Das elegische Ich schlägt in dem Propemptikon die Einladung Tullus', des Widmungsträgers der Monobiblos, sich mit ihm auf eine Reise ostwärts zu begeben, mit dem Verweis auf die Eifersucht seiner Cynthia aus. Athen und Kleinasien seien es nicht wert, die an Wahnsinn grenzende (*insanis – manibus*) Verzweiflung der elegischen *puella*, die mit dem Auslaufen des Schiffes ihren elegischen Liebhaber verlöre, zu riskieren (Prop. 1, 6, 13-18):

387 *arando* begegnet in diesem Sinn schon am. 2, 10, 33: „In using this verb here, Ovid is possibly reminding us that sailing the sea, like ploughing the land, signalled the end of the Golden Age“, so McKeown (1998) ad 2, 10, 33. Was das elegische Ich in den Amores noch von sich weist, wird in den Tristien bittere Realität.

388 Horsfall (2008) ad 780: „ploughing‘ at one level prepares us for the richer farmlands of Latium and Etruria“ und, da Ackerbau Notwendigkeit des eisernen Zeitalters ist, vielleicht auch darauf, daß die Ankunft der Trojaner den letzten Rest des goldenen Zeitalters, den sich Italien bewahren konnte, zerstören wird.

389 Vorsichtiger Luck (1977) ad loc.: „Vielleicht das Vorbild unserer Stelle“. Seine Vorsicht rührt womöglich daher, daß Ovid Properzens *doctas* und *ueteres – diuitias* ausläßt, die jedoch m. E. ihre sinngemäße Entsprechung in Ovids *studiosus* und *loca uisa prius* haben. Vor allem die situativen und wörtlichen (Kontrast-)Bezüge der beiden Stellen, in deren Zentrum die Verhandlung der Gattungszugehörigkeit des Sprechers steht, lassen an deren intertextuellen Relation keinen Zweifel.

*an mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas
 atque Asiae ueteres cernere diuitias,
 ut mihi deducta faciat conuicia puppi
 Cynthia et insanis ora notet manibus,
 osculaque opposito dicat sibi debita uento,
 et nihil infido durius esse uiro?*

Der Sprecher weigert sich im Zuge dieser *recusatio* u. a. mit dem Hinweis auf seine schwächliche, zum „Waffendienst“, d. h. zur (panegyrischen) Epik, ungeeigneten Anlage (*non ego sum laudi, non natus idoneus armis*, 29), seinen ihm von der Vorsehung zugewiesenen (30) angestammten generischen Bezugsrahmen zu verlassen³⁹⁰. Cynthia, deren drohender Wahnsinn den Sprecher an seiner elegischen Identität festhalten lässt, erfüllt die im apologetischen Gefüge etablierte Rolle ihres Namenspatrons Apoll als „Warner“. Die Ortsangaben stehen im apologetischen Kontext für die aus dem Bereich der Elegie wegführenden generischen Verlockungen und literarischen Abwege, die die Einladung des Tullus impliziert. Während Athen die philosophische Literatur (oder klassische griechische Literatur³⁹¹) verkörpert, der sich das elegische Ich schließlich zuwendet, um das Ende seines liebeselegischen Schaffens zu markieren (Prop. 3, 21, 1f.), steht Asien als Schauplatz der Ilias und vermutete Heimatregion ihres Verfassers, auf den sich Ovids elegisches Ich bereits mit der auf Kleinasien verweisenden Antonomasie *Maeonides* (trist. 1, 1, 47f.) bezog, für die Epik. Wird Asien als Heimat von *ueteres* – *diuitias* genannt, so bezeichnet dies in der üblichen apologetischen Polemik das in den Augen des an der alexandrinisch-römischen Poetik geschulten Sprechers überkommene literarische Instrumentarium der Großdichtung im Stil Homers oder seiner Nachfolger bzw. deren bekannte Stoffe.

Die Assoziation Kleasiens und seiner üppigen (landschaftlichen) Reichtümer mit einer abgelehnten „großen“ Dichtungsgattung³⁹² entwickelt Properz weiter, als er abschließend die Zukunft des Tullus, der in den epischen Kosmos von (dereinst panegyrisch zu verherrlichender?) Pflichterfüllung und *arma* aufbricht, mit der seinen, die an die elegische *puella* gebunden ist, kontrastiert. In einer weiteren Reihung möglicher Ziele seines Adressaten entwirft er die Alternative zwischen dem „verweichlichten Ionien“ und dem „prunkvollen Lydien“ (Prop. 1, 6, 31-36):

*at tu, seu mollis qua tendit Ionia, seu qua
 Lydia Pactoli tingit arata liquor,
 seu pedibus terras seu pontum remige carpes,
 ibis et accepti pars eris imperii:
 tum tibi si qua mei ueniet non immemor hora,
 uiuere me duro sidere certus eris.*

390 Papanghelis (1987) 22: „[...] the poet declines an explicit or implicit invitation to a different life-style or literary genre, sets forth the reasons for his choice, assesses the values and prospects of the contrasting attitudes and declares resolution to stick to his own lot.“

391 Kraus (1968) 69.

392 Eine ähnliche Assoziation der Üppigkeit Kleasiens, die einen Dichter von seinem „rechten Weg“ ablenken kann, liegt möglicherweise Hor. epist. 1, 3, 5 zugrunde. Horaz als gereifter Dichter erkundigt sich nach der (literarischen) Reise seiner jungen Adressaten, die sich im Gefolge des Tiberius nach Parthien aufmachen, um gegen Phraates ins Feld zu ziehen. Unter den möglichen (literarischen) Ablenkungen und Hindernissen auf dem Weg zur Bewährung wird Asien im Zusammenhang mit dem wohl auch in seiner stilkritischen Bedeutung zu verstehenden Attribut *pinguis* bezeichnet: *an pingues Asiae campi collesque morantur?*

Den Verlockungen Ioniens, dessen Attribut *mollis* auf entsprechend „weiche“ Liebesdichtung anspielt, stehen jene Lydiens gegenüber, dessen schwülstige (panegyrische) Epik symbolisierender „Reichtum“ das elegische Ich mit dem Gold mit sich führenden Pactolus illustriert.

Ein Gold in seinen Fluten mitwäzender Fluß Lydiens ist es auch, den Vergil den sog. *laudes Italiae* voranstellt. In der Erwähnung des Hermus (*auro turbidus Hermus*, georg. 2, 137) wie in den übrigen Ortsbezeichnungen der Verse georg. 2, 136-9 läßt sich ein Hinweis auf die Ruhmestaten Alexanders und deren schwülstige panegyrische Verherrlichung erkennen, vor deren Kontrastfolie sich Vergil in einer Weiterentwicklung der kallimacheischen Flußmetapher von der herkömmlichen Epik dem feinen kallimacheischen Dichten zuwendet³⁹³.

Die Ortsangaben dienen Ovid wie bereits seinen Vorgängern Vergil und Properz, dessen apologetischen Motive er in seiner Verbannungsdichtung weiterentwickelt³⁹⁴, eher der Veranschaulichung seiner generischen Abgrenzung und Selbst- bzw. Neuverortung denn der wahrheitsgetreuen Enthüllung geographischer Details über die Route einer Bildungsreise in Jugendjahren³⁹⁵. *oppida ... Asiae* (trist. 1, 2, 78) bezieht sich, die Symbolik Properzens übernehmend (*Asiae ... diuitias*), auf den Schauplatz der Ilias und die Herkunft Homers sowie die von kallimacheischem Dichten ablenkenden Versuchungen, die von der Üppigkeit Kleinasien ausgehen³⁹⁶. Ähnlich läßt sich der Hinweis auf Athen auch als Hinweis auf die klassische Tragödie verstehen, vor deren Kontrastfolie sich das elegische Ich in am. 3, 1 ein letztes Mal der Liebeselegie zuwandte. *loca uisa prius*, „bereits (zur Übergenüge) bekannte Schauplätze (literarischer Werke)“, antwortet somit auf das von Properz ebenso polemisch aufgeladene *ueteres diuitias*. Während das elegische Ich Properzens seine generische Identität bewahrt und im sicheren Italien bleibt, tritt der relegierte Sprecher Ovids die von seinem Vorgänger lediglich angedachte Seereise an, die ihn nicht in bekannte Kulturorte, sondern in die dichtungsfreudliche Brache Skythiens und generisches Neuland führen wird.

Die hochtönende Periphrase *Alexandri ... claram ... ad urbem* (trist. 1, 2, 79) des folgenden Distichons läßt sich, zumal sie die Person Alexanders durch die prominente Stellung vor der Penthemimeres in den Vordergrund rückt, nicht nur mit der *communis opinio* als Anspielung auf die berüchtigten (sexuellen) Ausschweifungen Alexandrias³⁹⁷, sondern einerseits als Ablehnung schwülstiger Alexander-(und in weiterer Folge Augustus?)-Panegyrik lesen³⁹⁸. Zugleich weist das hohe stilistische Niveau dieser Wendung auf den Pentameter voraus. Insofern nämlich das am entsprechend verspielt apostrophierten Nil gelegene Alexandria Wirkungsort des Kallimachos war, verweist das Distichon auf den in dieser Stadt

393 Harrison (2008) 232-4. Auch die Dichtungsfreudlichkeit Skythiens, auf die im folgenden zurückzukommen sein wird, illustriert Vergil am Beginn des Skythenexkurses anhand der ebenfalls als *turbidus* beschriebenen, diesmal Sand mit sich führenden Donau (*turbidus et torquens flauentis Hister harenas*, georg. 3, 350).

394 Helzle (1988) 74: „Throughout the *Tristia* and *ex Ponto* Ovid seems to develop motifs previously found in the poetic *recusationes* of Propertius and Horace.“

395 So Holzberg (2006) 54 gegen Kraus (1968) 69, der aus der vorliegenden Stelle „einen Studienaufenthalt in Athen“ des jungen Bonvivants ableitet, freilich nicht um sich der Philosophie zu widmen, sondern um „seine Kenntnis der griechischen Sprache und Literatur zu vervollkommen und die geschichtlichen Stätten und großen Kunstdenkmäler Griechenlands seinen empfänglichen Sinnen anzueignen.“ Den autobiographischen Gehalt der Passage gegenüber skeptisch ist angesichts der offensichtlichen Properz-Reminiszenz Ingleheart (2006) 82f. Während die Liebesdichtung Properzens selbstaufgelegter Grund gewesen sei, Italien nicht zu verlassen, wolle Ovid zeigen, daß gerade seine Liebesdichtung ihn zur Flucht aus Italien zwingt.

396 So erscheint Homer als Ionier etwa Theokr. eid. 16, 57; 22, 218; 7, 47.

397 Für Luck (1977) ad loc. ist „Alexandria weniger [...] Stätte der Bildung und Kultur, sondern der Vergnügungen und Ausschweifungen. [...] *Delicias* und *iocose* deuten auf sexuelle Abenteuer [...]“ und ähnlich Ingleheart (2006) 82.

398 Ein möglicher polemischer Seitenhieb könnte darin liegen, daß der Dichtungsgeschmack Alexanders, der speichelleckerischen Poetastern den Vorzug gegeben haben soll, als besonders schlecht galt. Dazu Brink (1982) 244 ad Hor. epist. 2, 1, 232 und Brink (1971) ad ars 357.

wirkenden und die mit seinem Namen assoziierten römischen Dichter. Sowohl *delicias*, das kallimacheische Werk und die kallimacheisch geprägten *Amores* charakterisierend³⁹⁹, als auch das dem Nil beigegebene Attribut *iocose*⁴⁰⁰, das den Titel der vorliegenden Sammlung kontrastiert, stehen zurückblickend für das kallimacheisch-elegische Dichten des elegischen Ichs, von dem es sich etwa trist. 3, 2, 6 und noch emphatischer trist. 5, 1, 20 (*ei mihi cur umquam Musa iocata mea est?*) distanziert. Dieses Distichon stellt der im vorigen Distichon erwähnten Großdichtung die eigene, nun vergangene, Kleindichtung entgegen.

Ein Analogon hat die hier vorgeschlagene Lesart der Verse 75-80 als anhand der Nennung literarisch „vorbelasteter“ Orte anschaulich gemachter Metapoetik etwa in der Priamel, die Hor. *carm.* 1, 7, 1-11 einnimmt. Das lyrische Ich setzt dort die *recusatio* des vorangegangenen Gedichts fort und überläßt im etablierten apologetischen Gestus unter Verwendung literarkritisch konnotierten Vokabulars – *laudabunt, dicet, percussit* sowie *carmine perpetuo*, das zusammen mit *unum* das *ἕν ἄριστον διηκεές* des Aitenprologs wiedergibt⁴⁰¹ – den Preis bereits ohnehin berühmter Städte, zugleich abgenützte, „symbolische Repräsentanten des *genus grande*“⁴⁰², anderen Dichtern. Er setzt den großen Stoffen seinen bescheidenen, mit den Zügen eines locus amoenus versehenen italischen Landsitz, „Stätte seines Lebens und zugleich [...] Symbol seiner Dichtung“⁴⁰³, entgegen, preist – darin ganz Kallimacheer – die Quelle der Albunea und gibt entsprechend ein Aition des nach einem eponymen Lokalheros benannten Haines. Die implizite Ablehnung von Großdichtung⁴⁰⁴ über bereits sattsam behandelte Stoffe in Gestalt einer Priamel berühmter Städte setzt sich in der Priamel Ovids, in deren Zentrum ebenso wenig wie der Reihung Horazens geographische Details stehen, und besonders in dem polemischen Ausdruck *loca uisa prius* fort.⁴⁰⁵ Geographische Angaben stehen an beiden Stellen für die buchstäbliche Verortung sowohl in der Landschaft als auch in der Literaturgeschichte.

Das zusammenfassende *loca uisa prius*, das aufgrund der Doppeldeutigkeit von *loca* als „Gegend“ oder „literarische Stellen“ sinngemäß sowohl als „bereits aus anderen Werken bekannte Schauplätze“ als auch „bereits bekannte literarische Stellen“ zu verstehen ist⁴⁰⁶, an denen sich die Dichter und ihr Publikum zur Genüge abarbeiteten, setzt im Geist etwa der nicht weniger programmatischen Stofffreihung am Beginn des dritten Georgicabuches (georg. 3, 2-8, ähnlich trist. 2, 317-320) das Werk des elegischen Ichs ab von den bereits zur Genüge behandelten Stoffen und Genera seiner Vorgänger. Die stürmische Seereise des aus Italien relegierten Dichtersprechers bezeichnet somit auch dessen Suche nach einer seinem Schicksal angemessenen literarischen Gattung. Der erzwungene Aufbruch nach Skythien symboli-

399 *deliciae* ist etwa am. 3, 15, 4 im programmatischen Kontext der Schlußelegie der *Amores* auf die Elegiendichtung bezogen (*nec me deliciae dedecere meae*), ferner trist. 2, 349 neben dem programmatischen *mollia (sic ego delicias et mollia carmina feci)*, trist. 5, 1, 15f. (*delicias siquis lasciuaque carmina quaerit, praemoneo, non est scripta quod ista legat.*). Mit Bezug auf Kallimachos trist. 2, 367f. (*nec tibi, Battiade, nocuit, quod saepe legenti delicias uersu fassus es ipse tuas*). Steht der Nil im Gegensatz zum wohl hinter dem Fluß in Kall. *hymn.* 2, 107-112 stehenden Euphrat? *Tibul.* 1, 7, 25-8 enthält im Rahmen eines Gedichts, das nach Cameron (1995) 477 wie kein anderes des Tibull von Kallimachos beeinflusst ist, auch eine Anrede des Nils.

400 „peculiariter de carminibus“ (TLL s. v. 7, 2, 59-64); so etwa Hor. *carm.* 3, 3, 69 *non hoc iocosae conueniet lyrae*. oder beide Male in dichtungsapologetischem Zusammenhang Ov. *rem.* 387 und Ov. *trist.* 2, 354 *uita uerecunda est, Musa iocata mea*.

401 Cameron (1995) 345.

402 Seidensticker (1976) 32.

403 Syndikus (1972) 101.

404 Syndikus (1972) 101 „lange, prächtige Epen“, auf die v. a. die Ausdrücke *unum opus* und *carmine – perpetuo* hinweisen.

405 Santirocco (1986) 36. *ibid.*: „Horace's interest [...] is not primarily geographic but literary, for the Greek cities mentioned are all sites of heroic myths.“ Syndikus (1972) 101: „Horaz [sieht] die genannten Orte [...] nicht [...] unter dem Gesichtspunkt, ob man dort gut leben könne, sondern als Gegenstände rühmenden Singens.“

406 *loca* in diesem Sinn statt des in der Prosa zu erwartenden *loci* hat Hor. *epist.* 2, 1, 223.

siert in diesem Verstand den Aufbruch in eine literarisch noch nicht „beackerte“ Landschaft, das Einschlagen eines noch nicht ausgetretenen Pfades, der zu dichterischem Ruhm führen soll (vgl. Kall. epigr. 28 Pf. und danach wieder Vergil: *temptanda uia est qua me quoque possim / tollere humo*, georg. 3, 8f.). In dieser Charakterisierung des Verbannungsortes ex negativo wird somit wiederholt die enge Verknüpfung zwischen Ort und darin entstehender Dichtung verhandelt. Die scheinbare Ablehnung des Kallimacheismus in Gestalt einer in der Triade 75-80 ausgefeilten „stilistische[n] Klimax“⁴⁰⁷, die in engem Austausch zur literarischen Tradition steht, ist per se Beleg für die ungebrochene *ars* Ovids.

Das elegische Ich Ovids setzt sich nicht nur mit der ihm unmittelbar vorangegangenen Tradition auseinander, sondern übernimmt (wie Horaz im zuvor erwähnten *carm.* 1, 7) auch einen Kunstgriff seiner alexandrinischen Vorgänger, die auf bestimmte Bezugsautoren, (deren) Gattungen und (deren) Stil anspielten, indem sie eine mit ihnen assoziierte geographische Angabe, besonders gerne deren Geburtsort, machten.⁴⁰⁸ Ovid entwirft in dieser Triade eine metapoetische Landkarte der ihm vorangegangenen literarischen Tradition, von der er sich dezidiert absetzt, um sich neuen Zielen zuzuwenden.⁴⁰⁹

„Ich mache mich in neue Ziele auf“ (81-86)

Der metapoetisch aufgeladenen, abgegriffenen Dichtungsgegenstände und -gattungen umfassenden Priamel bereits bekannter, in der literarischen Tradition verankerter Schauplätze läßt der Sprecher in der folgenden Triade (81-6) nicht etwa einen Preis Italiens als eine kallimacheisches Dichten symbolisierende, ideale Dichterlandschaft folgen, wie es etwa die Gedankenbewegung aus *Hor. carm.* 1, 7 erwarten ließe. Vielmehr folgen in umso effektiverem Kontrast erstmals auf den am nördlichen Ende der Welt liegenden Verbannungsort hinweisende Ortsangaben.⁴¹⁰ Während die Ortsbezeichnungen der vorangegangenen Triade auf dem Sprecher und seiner Leserschaft bekannte Orte verweisen (*loca uisa prius*), sind die Ortsbezeichnungen dieser Triade nicht mehr als metonymische Hinweise auf einen nicht näher bekannten Landstrich im lebens- und dichtungsfeindlichen Klima des eisigen Nordens, auf den Sprecher noch nicht seinen Fuß setzte. Die eng verzahnten Attribute *Laevi fera* (83) und die Ungewißheit, die das abschließende Distichon (85f.) trägt, tragen das Ihre zum bedrohlichen Ton dieser Triade bei.⁴¹¹

Das stilistische Niveau der Triade ist, der rauhen Natur der Ortsangaben und dem Seesturm zum Trotz, nach wie vor hoch: Dem gewählten und ansonsten nicht belegten Adjektiv *Sarmatis*, das dem Pentameter als erste Ortsbezeichnung emphatisch vorangestellt ist (82), steht chiastisch die in die Ferne weisende Bezeichnung *Ponti* am Ende des folgenden Hexameters gegenüber. Das Distichon 83f. seinerseits ist von einer kunstvollen chiastischen Struktur getragen: Zwei auf *-or* auslautende Prädikate rahmen die Nebensätze, während *Laevi – Ponti* seinerseits chiastisch *fera – litora* rahmt.

407 Posch (1983) 99 und Anm. 208.

408 Krevans (1983) 203: „a peculiarly Alexandrian device to introduce literary acknowledgments: the geographical allusion“. Fantuzzi – Hunter (2004) 16: „one should visit the homeland of the author whose model one intends to imitate“. In seinem 13. Jambus macht sich Kallimachos, der sein Vorbild Hipponax in seiner Jambendichtung „aktualisiert“ dezidiert nicht nach Ephesos, der Heimat seines Vorgängers und Gattungsarchetypen Hipponax, auf, um seinen Anspruch auf die Erneuerung dieser Gattung zu unterstreichen. Dazu auch Acosta-Hughes (2002) 76: „the image of the journey to Ephesus symbolize[s] a journey not only through geographical space but also through time to the 'source' of invective choliambic verse“.

409 Es gilt mutatis mutandis, was Krevans (1983) 204 mit Bezug auf die Ortsangaben im siebenten Idyll Theokrits festhält: „The main function of the place names in the Idyll is not topographical, but literary; they create a map of past poetry by associating locations with authors who lived in them or wrote about them.“

410 Eine ähnliche Gegenüberstellung entwickeln die Verse 91-94: *ferre – quid hic facio? – rapidi, mea carbasia, uenti! / Ausonios fines cur mea uela uident? / noluit hoc Caesar: quid quem fugat ille tenetis? / aspiciat uultus Pontica terra meos.*

411 Luck (1977) ad loc. „Für ihn (Ovid, Anm.) ist die 'linke Küste' auch die 'Unglücksküste'.“

In kallimacheischem Fahrwasser ins Ungewisse: *exilem facio uiam*

Die Triade beschließt die durch ein versumspannendes Hyperbaton betonte Junktur *exilem – uiam*, über deren Interpretation in der Forschung Uneinigkeit besteht. Einerseits wurde versucht, dem mehrheitlich überlieferten *exilem*, das in der von der paradoxen Gedankenführung, die der Triade zugrunde liegt – der Sprecher erleidet von den Göttern eine raschen Reise ins existenzbedrohende Exil – geforderten temporalen Bedeutung „schnell“, „abgekürzt“ ansonsten unbelegt ist, durch konjekturale Eingriffe in das erste Hemiepes des Pentameters beizukommen. Man versuchte, das dem Wunsch inhärente Paradox un-zweideutig hervortreten zu lassen: Diggle schlug die Änderung in *uelocem* vor, das Hall in seiner Ausgabe übernimmt, während Halls eigene im Apparat angeführte Konjektur *efficio lenem* das Paradox dahingehend vereinfacht, daß der Sprecher *expressis verbis* eine „sanfte“ Reise ins „harte Exil“ wünscht. Watt dagegen stellt den paradoxen Wunsch des Sprechers mit dem Verweis auf Her. 16, 332 (*iam facient celeres remus et unda uias*) durch die Änderung in *en celerem facio* in unmißverständlichem Pathos heraus (sinngemäß „Seht her: Ich bitte die Götter sogar darum, noch schneller an den Ort meines Verderbens zu gelangen!“).⁴¹²

Delz dagegen faßt das vorangehende *ut* konzessiv auf und schlägt die Änderung in *exiliis facio* vor („wenn ich auch die in ich weiss [sic!] nicht welchen Winkel der Erde verschlagenen Tomiten zu Gesicht bekomme [d. h. wenn auch das Schiff nicht untergeht], es ist das Exil, dem ich durch mein Gelübde den Weg bereite“), das in seiner nur mit einem -i- geschriebenen Form in *exilem* verdorben worden sei.⁴¹³ Die in rezenten Hss. überlieferten Varianten *exilii* und *exilio*, auf die Delz seine Argumentation stützt, ließen sich jedoch auch als in den Text gelangte Glossen für das schwerer verständliche *exilem* erklären, das die Schreiber aufgrund der Assonanz fälschlich von *exilium* ableiteten.

Unter den vorgeschlagenen Konjekturen erscheint mir die Änderung in das von Ingleheart unter Berufung auf Heyworth vorgeschlagene *exposco facilem* erwägenswert. *facilem*, das P4 als *varia lectio* anführt⁴¹⁴, würde als „an ironic commentary upon Aeneid 3.521ff., where the Trojans first catch sight of Italy and Anchises prays: '*di maris et terrae tempestatumque potentes, I ferte viam vento facilem et spirate secundi*.'“⁴¹⁵ unsere Stelle um einen bitteren intertextuellen (Kontrast-)Bezug bereichern: Der Sprecher Ovids (der, so wäre Inglehearts Ausführungen hinzuzufügen, den Beginn des Gebetes, das Anchises beim Anblick Italiens an die Götter richtet, bereits am Beginn der Elegie mit dem Ausruf *di maris et caeli* anzitierte) würde damit die Rolle des Anchises einnehmen, der Italien, das hier mit seiner epischen Bezeichnung *Ausonia* genannt wird, kein weiteres Mal mehr sehen wird. Während sich indessen die Aeneaden im dritten Aeneisbuch mit göttlichem Wohlwollen auf einer ruhigen See ihrem Bestimmungsort nähern, ist Ovids elegisches Ich dem Zorn eines Gottes ausgesetzt, der sich im Seesturm äußert. Eine endgültige Entscheidung muß einer eingehenderen Untersuchung vorbehalten bleiben.

Wird *exilem* beibehalten, so fallen die Erklärungen verschieden aus: Für die einen bezeichnet das Attribut im Unterschied zur 75-80 abgelehnten „Vergnügungsfahrt“ zu den Hochburgen der antiken Kul-

412 Watt (1988) 85f.

413 Delz (1971) 55.

414 Es ließe sich freilich der Einwand geltend machen, daß bereits der Schreiber sich an die genannte Aeneisstelle erinnert fühlte und diesen Eindruck als *varia lectio* festhielt.

415 Ingleheart (2006) 76f. Anm. 8. Daß bereits Delz (1971) 55 diese Möglichkeit erwog, jedoch als zu schweren Eingriff verwarf, der die Korruptel *exilem* nicht leicht erkläre, ist Ingleheart offenbar entgangen.

tur eine unspektakuläre Seereise⁴¹⁶, für die *communis opinio* die möglichst kurze Dauer der Seereise nach Skythien⁴¹⁷.

Unter den versuchten Erklärungen weist jene Lucks in die Richtung des zuvor herausgearbeiteten apologetischen Gehalts des Abschnitts: *exilem – facio uiam* beschreibt für ihn die schmale Kiefurche des Schiffes, die sich der Dichter durch die rauhe See bahne (*facio*), denn „ein kleines Schiff hinterläßt eine kleine Spur, und seine Hilflosigkeit auf dem Meer wird noch augenfälliger“⁴¹⁸. Luck untermauert seine Interpretation mit *trist.* 1, 10, 16, wo er unter *longum tenui limite fecit iter* die „schmale Furche, die das Schiff in seinem Kielwasser zurückläßt“⁴¹⁹ versteht. Die pointierte Juxtaposition der auch literarkritisch besetzten antithetischen Attribute *longum*⁴²⁰ und *tenui*⁴²¹ visualisiert wie unsere Stelle die metapoetische, antithetische Metapher eines „umfangreichen“, epischen Stoffes, der mit den Mitteln der „schlanken“ Kleindichtung zu bewältigen ist. Das die epische Route der Argonauten wiederholende *iter*, von Videau-Delibes treffend als „voyage littéraire“⁴²² charakterisiert, ist *longum* sowohl hinsichtlich seiner Dauer und seiner räumlichen Ausdehnung als auch hinsichtlich des Umfangs seiner literarischen Darstellung. Der Sprecher gibt zu verstehen, daß er sich der gefährlichen Bewältigung der bei Apollonios vorgezeichneten Route mit den bescheidenen Mitteln der „zarten“ Elegie aussetzt.

Das nach dieser Interpretation hier vorauszusetzende Bild eines bescheidenen Kahns, der den großen Herausforderungen der hohen See nicht gewachsen ist, ist seit den *Georgica* in der augusteischen Dichtungsapologetik verankert. Es veranschaulicht in weiterer Folge besonders für den Elegiker die drohende Überlastung seiner dichterischen Kräfte durch zu „große“, die bescheidenen Möglichkeiten der „kleinen“ elegischen Gattung übersteigende Gegenstände.⁴²³ Der verbannte Sprecher bedient sich in den

416 So die von Owen (1885) ad loc. favorisierte Interpretation: „a trivial, insignificant journey“, er übersetzt daher „I pursue by the help of my prayers my unmomentous journey“, womit er das dem Distichon zugrundeliegende Paradoxon einer möglichst raschen Seereise an einen noch unvorstellbar widrigen Ort beseitigt. Zu weiteren älteren Erklärungsansätzen s. *ibid.*

417 So auch, sich der autoritativen Erklärung Heinsius' „*exilem uiam pro breui et compendiosa dixit*“ anschließend, TLL s. v. 5. 2. 1482. 25f. „*ex usu v. q. e. 'exiguus' temporaliter fere i. q. brevis, compendiosus*“, eine Bedeutung, für die es, wie Delz (1971) 55 nachweist, ansonsten keinen Beleg gibt. Die eingesehenen Übersetzungen folgen Heinsius: André (1968) 10f. übersetzt „c'est afin de voir les habitants de Tomes, en je ne sais quel lieu de l'univers, que je forme de vœux pour abrèger ma route.“, ähnlich Wheeler (1939) 19: „I am trying to shorten the road by prayer“ und Holzberg-Willige (2011): „Um in der Welt, wer weiß wo, Tomis Bewohner zu sehen, bete ich, daß meine Fahrt leichter und schneller verläuft.“ Selbst die temporale Deutung „kurz“ ließe sich, als Gegensatz zum *carmen perpetuum* verstanden, mit der kallimacheischen Forderung nach einem kurzem Gedicht vereinbaren.

418 Luck (1977) ad loc.

419 Luck (1977) ad loc.

420 Zur Charakterisierung des sowohl im temporalen als auch im räumlichen und literarischen Sinn „langen“ Epos homerischer Façon etwa Hor. ars 360 (*operi – longo*), und besonders der sprichwörtlich „langen“ *Ilias*: Prop. 2, 1, 14 (*longas – Iliadas*) und danach wohl *Ilias – longa* (Ov. Pont. 2, 7, 34). Einen ähnlichen Doppelsinn macht sich Hor. sat. 1, 5, 104 (*Brundisium longae finis chartaeque uiaeque est.*) zunutze, wo *longae* sich sowohl auf die Länge und Dauer des zurückgelegten *iter Brundisium* als auch der vorliegenden Satire bezieht

421 Der literarkritischen Verwendung von *tenuis* (OLD s. v. 12 „[of writers, style etc.] Free from ornament, plain, simple“) liegt offenbar eine ähnliche Schlankheitsmetapher wie der entsprechenden Verwendung von *exilis* zugrunde: Brink (1971) ad Hor. ars. 46: „*tenuis*, like Greek λεπτός rarely lacks the notion of thinness, small size or quantity; but, as in the word 'fine', finesse is not far away.“ *trist.* 2, 327 weist das elegische Ich die Abfassung einer panegyrischen Dichtung unter Verwendung des metapoetischen Kontrasts zwischen „magerer“ Elegie und „üppiger“ Panegyrik von sich: *tenuis mihi campus aratur / illud* (i. e. Panegyrik) *erat magnae fertilitatis opus.* (*trist.* 2, 327) scheint in eine ähnliche Richtung zu gehen. Evoziert Ovid hier den Kontrast zwischen ἐν ἄεισμα δηνεκέες (*longum*) und der Μοῦσα λεπταλέη (*tenui*)?

422 Videau-Delibes (1991) 53.

423 Erstmals nachweisbar ist das Bild für uns Verg. georg. 2, 41. Der „Warner“ Apoll mahnt etwa das elegische Ich Properzens, die Grenzen seiner Gattung nicht zu überschreiten, mit dem Bild seines „Kahns“, den es nicht zu überlasten gelte (Prop. 3, 3, 22): *non est ingenii cumba grauanda tui.* Wimmel (1960) 230 sieht darin „die Belastung durch große

Tristien dieser Metaphorik mehrmals an programmatischen Stellen, indem er den Kontrast zwischen seinem kleinen Kahn und dem unermeßlichen Meer akzentuiert. So rahmt dieses Motiv die Tristien, findet doch das Distichon *et mea cumba semel uasta percussa procella / illum, quo laesa est, horret adire locum* (trist. 1, 1, 85f.) sein Gegenstück im Bild eines morschen, das schwindende *ingenium* des Elegikers symbolisierenden Kahns in der Schlußelegie der Tristien: *adde quod ingenium longa rubigine laesum / torpet, et est multo, quam fuit ante, minus, / [...] uertitur in taetram cariem rimisque dehiscit, / siqua diu solitis cumba uacauit aquis.* (trist. 5, 12, 21-28).⁴²⁴ In einer dramatischen Steigerung der apologetischen Seefahrtsmetaphorik versucht hier das elegische Ich, das offenbar seine Seereise auf einem zu diesem Unterfangen kaum tauglichen kleinen Schiff zurücklegt, die existenzbedrohende epische Standardsituation des Seesturms mit seinen bescheidenen Mitteln als Elegiker zu bewältigen.

exilem ist vor diesem Hintergrund wie das zuvor behandelte *tenuis* (trist. 1, 10, 16) auch in seiner Bedeutung als Stilattribut⁴²⁵ zu verstehen. Es kontrastiert zum einen den Reichtum und die Fruchtbarkeit⁴²⁶, zum anderen die (z. T. epische) Dichtung bzw. Dichter, welche die Ortsangaben der vorigen Triade evozierten, und entspricht insofern dem Bekenntnis zu kallimacheischer, d. h. „schlanker“, dem λεπτόν entsprechender Dichtung, das bereits die erste Tristienelegie abschloß. Der pejorative Beigeschmack des Attributs entspricht dem besonders in der Verbannungsdichtung gepflegten Bescheidenheitsgestus. Das wenngleich wider jede etymologische Evidenz sich die Assonanz zu *exilium* zunutze machende Wortspiel im Sinn von „ins Exil führend“⁴²⁷ fügt der Mehrdeutigkeit dieses Ausdrucks ein weiteres hinzu: Der Weg in das Exil ist einer, der mit der schmalen Kielfurche des elegischen Kahns zurückgelegt wird. Insofern *exilem* polemisch als „mager, unfruchtbar“ zu verstehen ist, entspricht es der ihrerseits metapoetisch aufgeladenen Darstellung des verwehrten Buches in trist. 1, 1 und bereitet auf das Motiv dichterischer Unfruchtbarkeit und der Unfähigkeit zu kallimacheischem Dichten im Exil vor. Das Distichon 85f. vereint damit in der vorgeschlagenen metapoetischen Lesart die apologetische Seefahrtsmetapher mit dem apologetischen Motivkomplex des Gegensatzes zwischen „üppigem“ und „magerem“ Dichten, wie er bereits in der Trias 75-80 angelegt wurde. Ein konjektureller Eingriff ist nicht nur unnötig, sondern würde die Stelle ihrer Klimax berauben.

Themen [...] durch die Belastung des Nachens ausgedrückt“. Ähnlich Prop. 3, 9, 3f. *quid me scribendi tam uastum mittis in aequor? / non sunt apta meae grandia uela rati.* In seiner die Oden beschließenden *recusatio* läßt Horaz den Warner Apoll auftreten, der von diesem Bild gebrauch gemacht habe, um das lyrische Ich von der großen Form abzuhalten (Hor. carm. 4, 15, 1-4): *Phoebus uolentem proelia me loqui / victas et urbis increpuit lyra, / ne parua Tyrrhenum per aequor / uela darem.* Ovid gebraucht die Metapher bereits in seinem vorexilischen Werk: *nec tamen hae mentes* (i. e. die Charaktere epischer Heroinnen) *nostra poscuntur ab arte: / conueniunt cumbae uela minora meae.* (ars 3, 25f.) und läßt Pythagoras sagen *et quoniam magno feror aequore plenaque uentis / uela dedi* (met. 15, 176f.). Auch in der *recusatio* am Beginn des zweiten Fastenbuches bedient sich der Sprecher dieses Bildkomplexes (fast. 2, 3-6): *nunc primum uelis, elegi, maioribus itis: / exiguum, meminini, nuper eratis opus. / ipse ego uos habui faciles in amore ministros / cum lusit numeris prima iuuenta suis.*

424 Auch trist. 2, 99f. bedient sich in offensichtlicher Anlehnung an trist. 1, 1, 85 dieser Metaphorik: *ultima me perdunt, imoque sub aequore mergit / incolumem totiens una procella ratem;* und kurz darauf, als der Sprecher die Abfassung einer panegyrischen Dichtung über Augustus Ruhmestaten mit dem Verweis auf seinen bescheidenen Kahn, der den Anforderungen der hohen See nicht gewachsen sei, von sich weist: *non ideo debet pelago se credere, siqua / audet in exiguo ludere cumba lacu* (trist. 2, 329f.). und dazu Owen (1924) ad loc. sowie Wimmel (1960) 230 Anm. 3: Ovid variiert „glänzend“ Prop. 3, 3, 22.

425 TLL s. v. 5, 2, 1480, 81ff.: „de oratione tenui, ieiuna, humili [...] significat aut quemvis sermonem tenuem aut pressius antiquum illud genus dicendi eiusque generis imitationem [...] similiter: de dicendi praeceptis infra l. 22; de versibus [...] syn.: aridus, concisus, exsanguis, ieiunus, minutus, pressus [...] opp.: acer, (ef)fusus, grandis, liquidus, tumidus“, also in etwa das, was das griechische ἰσχυρός bezeichnet.

426 So bereits Owen (1885) ad loc.

427 Von Owen (1885) ad loc. ohne Begründung verworfen, von Posch (1983) 102 Anm. 215 anerkannt.

Dem Sprecher sind die in der Triade angeführten geographischen Bezeichnungen, die er mit seinem elegischen Kahn zu erreichen sucht, lediglich aus der Literatur bekannt. Erst am Ende des ersten Tristienbuches wird er in die Sichtweite der Küstenlandschaft Skythiens gelangen (trist. 1, 11, 23). Das Unbehagen, das bereits die Bezeichnung der Küstenlandschaft des zunächst noch nicht beim Namen genannten Skythiens als *fera litora*, des *Pontus* als *Laeuus* verriet, steigert sich in der emphatischen Sperrung *nescio quo uideam ... in orbe*, die im betonten Widerspruch zum doppeldeutigen *loca uisa prius* (78) steht. Was Posch als „gleichgültig klingende Bemerkung zur unbekanntenen Lage des Ziels“⁴²⁸ eines Sprechers abtut, der sein Heil in der passiven Resignation angesichts eines unabsehbaren Schicksals sucht, die schon im Distichon 17f. (*ergo idem uenti, ne causa laedar in una, / uelaeque nescioquo* (~ *nescioquo ... in orbe*) *uotaque nostra ferunt.*) ihren Ausdruck fand und in der folgenden Scheinalternative (87-90) hervortritt, ist bei wörtlicher Auffassung von *nescio quo* Ausdruck der tiefen Besorgnis und Verunsicherung, den die zur Schau gestellte Indifferenz des um sein Leben bangenden Relegierten mühevoll camouffiert.⁴²⁹

Zumal angesichts des in trist. 3, 9 nachgelieferten Aitons 'Tomis', das dem Leser, der getreu der Horazischen Devise *deciens repetita placebit* die Tristien liest, noch im Ohr sein muß, *Tomitas* als eine „neutrale (!) Metonymie“⁴³⁰ zu deuten, die einen wenigstens leichten Stimmungsaufschwung des „gleichgültigen“ Sprechers verrät⁴³¹, erscheint daher verfehlt. Daß das Unbehagen des elegischen Ichs durchaus begründet ist, bestätigt die Enthüllung Skythiens in der folgenden Elegie.

trist. 1, 3, 61-2: Ein erster Blick auf Skythien

Skythien, am nördlichen Ende der Welt liegend und geographisch nicht eindeutig lokalisiert, galt dem zeitgenössischen Leser wohl als „Sammelbegriff für die nordöstlichen Barbaren, für alle Nordländer schlechthin“⁴³². Die Enthüllung des eine derartige Erwartungshaltung weckenden Verbannungsortes erfolgt innerhalb des ersten Tristienbuches retardierend in chronologisch rückläufiger Reihenfolge: Bleibt das Ziel der Irrfahrten in der Einleitungselegie, die wohl als kurz vor der Abreise des fertiggestellten *libellus* verfaßt zu denken ist, noch unklar und lediglich ex negativo anhand des bereits behandelten Abschnitts 39-44 zu erschließen, so konkretisiert es sich schrittweise zunächst in der Sturmelegie trist. 1, 2 und gipfelt schließlich in der Zielangabe „Skythien“ im Rahmen der erst in der dritten Elegie erfolgenden Schilderung der Abreise von Rom.

Diese Schilderung nimmt, wie bereits seit längerem gesehen wird⁴³³, zahlreiche Anleihen an der Ilioupersis des zweiten Aeneisbuches, Anleihen, die den Abschied „Ovids“ von Rom mit der Flucht des Aeneas aus dem untergehenden Troja gleichsetzen, ja die Unmittelbarkeit dieses Abschieds, zumal an die Stelle des fiktiven Aeneas die „reale“ Persona des elegischen Ichs tritt⁴³⁴, sogar übertreffen und das Schicksal des elegischen Ichs in epische Dimensionen stellen⁴³⁵. In dieser düsteren Todesstimmung versammeln sich die wenigen verbliebenen Freunde um den Gefallenen (15.f), wirft der Sprecher symbol-

428 Posch (1983) 101. Owen (1885) ad loc.: „in some remote corner of the world“.

429 Sinngemäß wäre in diesem Fall zu übersetzen: „..., um die Tomiten zu Gesicht zu bekommen, die in einem Landstrich hausen, von dem ich noch nicht einmal weiß, wie es um ihn bestellt ist.“

430 Posch (1983) 101. Zum Aition treffend Kettemann (1999) 726: „Ovids Aitiologie von Tomis evoziert eine Atmosphäre des Unheimlichen und Grauens vor dieser Stadt“, und Claassen (1999) 192: „The Medea-myth tinges Ovid's geographical depiction of the place with a suitable tone of horror, as in his fanciful and aptly cruel etymology for Tomis“.

431 Posch (1983) 101.

432 Kettemann (1999) 720.

433 Auch auf der chronologischen Ebene findet die Abfolge von trist. 1, 2 (Seesturm) und trist. 1, 3 (Rückblende auf die Flucht aus der Heimat) ihr Pendant in der narrativen Struktur von Aen. 1 und Aen. 2., wie etwa Huskey (2002) 4 festhält.

434 Putnam (2010b) 85.

trächtig seinen letzten Blick auf die nächtliche Kulisse Roms (29f.), wendet sich mit einem Gebet an die Götter, und kann es nicht über sich gewinnen, die Türschwelle zu überschreiten, um die Flucht anzutreten; schließlich begründet er sein Zögern, Rom zu verlassen mit der assoziationsreichen Nennung seines Verbannungsortes (trist. 1, 3, 61f.):

*denique 'quid propero? Scythia est quo mittimur,' inquam
'Roma relinquenda est: utraque iusta mora [...]*

Die Nennung Skythiens, das durch seine Stellung in der Versmitte hervorgehoben ist, bildet den Höhepunkt des mit trist. 1, 2, 81-6 einsetzenden Reigens exotisch klingender Eigennamen⁴³⁶, die der Sprecher in der Tradition seiner augusteischen Vorgänger fortan verwenden wird, um bei seiner Leserschaft eine entsprechende Erwartungshaltung hervorzurufen⁴³⁷. In dieser pointierten Antithetik zwischen Rom und dem Verbannungsort setzt das seit trist. 1, 1, 1 konstitutive Motiv der lokalen Entfernung von Rom fort⁴³⁸.

Den von Beginn an vorhandenen Einfluß der Aeneis ergänzt Ovid, indem er Skythien nennt, um Bezüge zu den Eklogen und den Georgica.

Skythien als bukolisches Ausgedinge

Zu diesen Bezügen zählt zunächst ein die Eklogen rahmendes Motiv, in dem sich die Gattungssymbolik der Landschaft niederschlägt: Die an der Schwelle des bukolischen Kosmos stehenden, diesem in Kürze nicht mehr angehörenden Sprecher der ersten und zehnten Ekloge imaginieren einen klimatischen Extremen ausgesetzten Verbannungsort als zukünftigen Lebensraum, in dem ihr bisheriges Dichten unmöglich wird.

Am Ende der ersten Ekloge sieht Meliboeus sich und seine Schicksalsgenossen an die Enden der damals bekannten Welt verbannt: Britannien und dem Fluß Oaxes, dessen schlammige Flut auf das von Kallimachos verwendete des schlammigen Euphrat als Symbol für epische, der Bukolik entgegengesetzte, Dichtung zurückgreift, wird die lebens- und der bukolischen Dichtung feindliche Kälte Skythiens und die Wüste Libyens beigeordnet (ecl. 1, 64-6):⁴³⁹

*At nos hinc alii sitientis ibimus Afros,
pars Scythiam et rapidum cretae ueniemus Oaxen
et penitus toto diuisos orbe Britannos.*

Auch der Sprecher der zehnten Ekloge läßt den *poeta amator* Gallus am Ende seines Monologes (31-69) das Bild klimatischer Extreme am Rand der Welt entwerfen. Gallus wandte sich, nachdem er sozusagen im Kostüm des Daphnis aus dem erstem Idyll Theokrits einen letztlich erfolglosen Gastauftritt in der Welt der bukolischen ἀσυχία absolvierte, wieder seiner Identität als Elegiker zu. Er charakterisierte die

435 Zum maßgeblichen Einfluß des zweiten Aeneisbuches, das in Vers 26 (*haec facies Troiae cum caperetur erat*) explizit als Referenzpunkt erwähnt wird, Putnam (2010b) 84. Die tragische Ironie liegt darin, daß Aeneas, dem das in Flammen untergehende Troja keine andere Möglichkeit läßt, fliehen muß, um sich zu retten, Ovids Sprecher hingegen Rom, das in seiner Pracht bestehen bleibt, zu verlassen hat, um seinem Verderben entgegenzufahren.

436 *Sarmatis tellus* (81) ... *Laeui fera litora Ponti* (83) ... *Tomitas* (85).

437 Williams (2002) 341.

438 Eine ähnliche Gegenüberstellung begegnet Pont. 1, 3, 37f. *quid melius Roma? Scythico quid frigore peius? huc tamen ex ista barbarus urbe fugit.* (s. Helzle (2003)] ad loc.)

439 Lütkemeyer (2005) 43 macht darin die „ganzheitliche Inbesitznahme des Bukolischen durch das Fremde“ aus. ecl. 1, 64-66 klangen schon im Schlußdistichon von trist. 1, 1 mit, um, so dies. 69, das Schicksal des elegischen Ichs mit jenem des Meliboeus gleichzusetzen.

Gattung, die sein Liebesleid nicht zu lindern vermochte, durch den emphatischen Verweis auf deren idyllische Landschaft, darunter die programmatischen *silvae* (63)⁴⁴⁰, die wie der arkadische *locus amoenus* (42f.), an dem er seinen Monolog hält und zunächst versuchte, seine elegische *puella* zum Übertritt in die bukolische Welt zu überreden, in hartem Kontrast zu den Rändern der Welt im folgenden steht. Selbst größte (literarische) Strapazen und Anstrengungen⁴⁴¹, so muß sich der zur Resignation geläuterte Elegiker eingestehen, könnten nichts daran ändern, daß er dem unerbittlichen Amor ausgeliefert sei, der selbst dann kein anderer würde (*mutare*, 64) und ihn aus seiner Bindung an die Liebeselegie entließe, wenn der unglücklich Liebende sich den klimatischen Extremen am nördlichen und südlichen Rand der Welt aussetzte (ecl. 10, 64-9):

*non illum (scil. Amorem) nostri possunt mutare labores,
nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus
Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosae;
nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo,
Aethiopum uersemus ouis sub sidere Cancri.
omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori.'*

Vergil läßt Gallus, der wie Meliboeus einen Weg in die Ferne und aus dem etablierten Gattungssystem andenkt, auf einem engmaschigen Gewebe intertextueller Bezüge⁴⁴² ein Bild Thrakiens, wie Skythien Chiffre für ein „eiskaltes Gebiet“, und Äthiopiens zeichnen, deren Lebens- und Dichtungsfeindlichkeit dem Skythien, das Ovid hier erstmals erwähnt und in seinem Verbannungswerk entwerfen wird, in nichts nachstehen.

Das frostige Thrakien, in dem Gallus sich „völlig allein in einer menschenleeren und feindlichen Landschaft“⁴⁴³ imaginiert, galt der literarischen Tradition der Antike nicht allein als Kältepol und mit ewigem Frost geschlagener Landstrich, sondern auch als Leidens- und Todesort des Orpheus⁴⁴⁴, des archetypischen Dichters schlechthin. Dem Hebrus als Bestandteil der lebensfeindlichen Landschaft Thrakiens kommt insofern eine gewichtige Rolle zu, als er das weitersingende Haupt des Orpheus auf seinen Fluten trägt (georg. 4, 524f.; met. 11, 50). Indem Gallus Thrakien erwähnt, evoziert er das Bild einer entsprechend literarisch vorgeprägten dichtungsfeindlichen Landschaft, durch die das elegische Ich Ovids in trist. 1, 10, 23f. ankündigt zu Fuß ziehen zu wollen.

Die von Gallus zur Besänftigung Amors als ebenso zwecklos abgetane Hirtenexistenz vor der äthiopischen Kulisse einer „bukolische[n] Welt im Sterbezustand“⁴⁴⁵ zeichnet sich nicht weniger durch Lebens- und Dichtungsfeindlichkeit aus. Die in Äthiopiens Hitze verdorrnde Ulme setzt als Symbol der Gefährdung der bukolischen Dichtung⁴⁴⁶ einerseits das Bild der ihres Laubes beraubten Bäume (ecl. 9,

440 Harrison (2007) 70: „The repeated *rursus* marks a return to previous literary identity; Gallus, having attempted to import his love-elegy into pastoral, falls back into unmixed love-elegy, and the tree-nymphs, their pastoral songs and the pastorally metonymic *silvae* are all bid farewell.“

441 *labores* bezeichnen Liebesleid sowohl als auch, auf *extremum – laborem* (1) bezugnehmend, die letztlich erfolglose Anstrengung, eine Dichtung zu verfassen und weisen auf die Strapazen der extremen Klimata voraus. Dazu Breed (2012) 134 und Gagliardi (2014) ad loc.

442 Zu den Bezügen zu Liebeselegie, theokritischer Bukolik und den vorangegangenen Eklogen Gagliardi (2014) 234.

443 Rumpf (1996) 169.

444 Rumpf (1996) 169 Anm. 171 beschränkt sich auf den Verweis auf Thrakiens „mythologische Konnotationen“ als „Schauplatz von Orpheus' Leiden und Tod“, ohne darüber hinausgehende Folgerungen zu ziehen, während Gagliardi (2014) ad loc. eine Assoziation des Gallus mit seinem mythischen Vorgänger für möglich hält.

445 Rumpf (1996) 171.

446 Für Gagliardi (2014) 242 Symbol für die „fragilità della poesia, elegiaca [...] e bucolica“. Die Ulme selbst ist *ibid.* „simbolo della poesia bucolica“. Auf die Ulme als Requisite des *locus amoenus*, vor dem der Wechselgesang zwischen

60f.), das der bukolischen Endzeitstimmung der neunten Ekloge entspricht, fort und steht im Kontrast zur *aeria ... ulmus* (ecl. 1, 58), die in der ersten Ekloge Bestandteil des locus amoenus war, in dem Tityrus seine Dichterexistenz gesichert sah. Andererseits rückt die sich zunächst ungewöhnlich ausnehmende Fokussierung auf den „sterbenden“, vertrocknenden Bast dieser Ulme (*moriens alta liber aret in ulmo*, 67) die existentielle Gefährdung der Dichtung an sich in den Vordergrund, da *liber* sowohl den „Bast“ als auch das aus diesem verfertigte, Dichtung beinhaltende „Buch“ bezeichnen kann. So diente die Rinde der Buche, des bukolischen Baumes schlechthin, in der fünften Ekloge dem Hirten Mopsus (*in uiridi ... cortice fagi / carmina descripsi*, 13f.) dazu, seinen Gesang schriftlich festzuhalten, und auch Gallus selbst kündigte noch vor wenigen Versen an, seine *Amores* der Rinde eines jungen Baumes anvertrauen zu wollen (*tenerisque meos incidere amores / arboribus* 53f.). Die Dichtungsfeindlichkeit Äthiopiens zeigt sich besonders daran, daß es die Hoffnungen auf Fortbestand und Erfolg der in Aussicht gestellten Dichtung des Gallus, die die Erwähnung des jungen Baumes erregte, zerstört; hat der Baum erst sein Erwachsenenalter erreicht, so wird er, in der Hitze verdorrt, zum Symbol der gescheiterten Hoffnungen und der Machtlosigkeit der Dichtung⁴⁴⁷. Im gleichen Sinn steht in der abschließenden Bemerkung des Erzählers die Erle (74), deren Wachstum mit der Zuneigung des Sprechers für Gallus gleichgesetzt wird, für die Textualität der 10. Ekloge selbst.⁴⁴⁸ Überdies stellt der Präpositionalausdruck *sub sidere Cancrici* (68) der die brennende Hitze beschreibt, die sowohl der Hirtenexistenz als auch der auf schützenden Schatten angewiesenen Hirtendichtung feindliche Hitze bezeichnet, einen weiteren Kontrastbezug zum programmatischen Beginn der ersten Ekloge her, wo Meliboeus mit dem an derselben *sedes* stehenden Präpositionalausdruck *sub tegmine fagi* (1) das der Dichtung günstigere Umfeld des Tityrus charakterisiert. An die Stelle des die Dichtung schützenden Baumes, der in der Schlußekloge symbolträchtig verdorrt, tritt die erbarmungslose Hitze des Sommers, der der Dichter sich schutzlos ausgesetzt imaginiert. Eine baumlose Landschaft bedeutet in letzter Konsequenz auch, daß die Bukolik die Wälder als ihren „Resonanzkörper“ verliert (vgl. *respondent omnia silvae*, 8).

Meliboeus und Gallus kündigen das Ende ihres Dichtens mit dem symbolträchtigen Verweis auf die Existenz in einem der Dichtung feindlichen klimatischen Extrem an, das ins Irreale, in die literarische Fiktionweisende Züge trägt, die ihren Symbolcharakter für eine dichtungsfeindliche Umgebung im allgemeinen erweisen⁴⁴⁹. Wenn man bereits in der Darstellung Thrakiens und Äthiopiens irrealer Züge ortete, so trifft dies in noch stärkerem Ausmaß auf den Skythenexkurs der Georgica zu, der das literarische Skythienbild nachhaltig prägte, und in trist. 1, 3 als fortan durchwegs präsent bleibender Bezugstext aktiviert wird.

Mopsus und Menalcas stattfinden soll, weist letzterer ecl. 5, 3 hin.

447 Gagliardi (2014) 242: „simbolo del canto inaridito dalla sofferenza“.

448 Breed (2012) 132: „the tree is a reflection on the textuality of Eclogue 10; it stands in for the page on which Virgil's poem is written, just like the trees on which Gallus pledges to inscribe his loves.“

449 Rumpf (1996) 169 attestiert der Darstellung Thrakiens einen irrealen Zug, da etwa in Vers 65 „[d]er Gedanke, das (dann notwendigerweise flüssige) Wasser des Hebrus zu trinken, [...] sich nicht gut mit dem Ausdruck *frigorebus mediis* [verträgt], bei dem man ja eher an Eis und zugefrorene Flüsse denkt [...]; ein ähnlicher Widerspruch herrscht in der Kombination *hiemis aquosae*.“ Diese Widersprüche lassen sich zwar unschwer entkräften – Völker anhand des Flusses zu bezeichnen, aus dem sie trinken, ist seit Homer nicht ungewöhnlich (Clausen [1994] ad ecl. 1, 62.) und die Junktur *hiemis aquosae* läßt sich mit Gagliardi (2014) ad loc. als Ausdruck der feuchten Kälte Thrakiens verstehen – doch ein Hauch des Irrealen und Schiefen, der den von Gallus entworfenen Bildern innewohnt, bleibt bestehen. Das Bild eines einsamen Liebhabers, der einer unwirtlichen Landschaft ausgesetzt ist, und sich von seiner Liebe(-sdichtung) doch nicht lösen kann, erinnert an Hor. *carm.* 1, 22, 17ff. Auch dort bekennt sich das lyrische Ich zu seiner Bindung an die Liebesdichtung, indem es darauf verweist, daß selbst eine von extremer Hitze oder Kälte geprägte Einöde nicht davon abbringen könnten, seine geliebte Lalage zu besingen. Ebenso ist die Ulme zwar von der Warte eines auf den Realitätsgehalt der Darstellung bedachten Botanikers aus in Äthiopien fehl am Platz, hat jedoch mit Gagliardi (2014) 242 in einer symbolischen Landschaft als „simbolo della poesia bucolica“ ihre Existenzberechtigung.

Ein ähnliches läßt sich für Ovids verbannten Sprecher festhalten, der sich auf dem Weg in die literarisch entsprechend konnotierte Unwirtlichkeit Skythiens befindet und den von Meliboeus lediglich angedachten und vom Elegiker Gallus verworfenen Weg in eine eisige Einöde tatsächlich antritt. Während sich der ausweglose Gallus resignierend in den Schoß seiner angestammten Dichtungsgattung zurückbegeben, und Meliboeus das Ende seines Dichtens in Aussicht stellt, tritt Ovids elegisches Ich weiterdichtend die Reise in seinen klimatisch extremen und dichtungsfeindlichen Verbannungsort und damit auch in neue generische Gefilde an. Wie bei seinem Vorgänger steht die freiwillige oder unfreiwillige Gattungswahl in Wechselbeziehung zum Dichtungsumfeld. Mit dem Hinweis auf Skythien unterstreicht der relegierte Sprecher während seiner letzten Stunden in Rom, daß er fortan aus dem in Italien behimateten liebeselegischen Kosmos verbannt sein werde⁴⁵⁰.

Die Gegenüberstellung lebens- und dichtungsfeindlicher Klimata an den Rändern der Welt einerseits und des italischen Idealklimas andererseits setzt sich in den *Georgica* fort. Während die sogenannten *laudes Italiae* des zweiten Buches Italien als ein wenngleich widersprüchliches „Land der Mitte“⁴⁵¹ exponieren, stehen wie in den Eklogen extreme Hitze und extreme Kälte im dritten Buch der *Georgica* (georg. 3, 339-383) stellvertretend für eine *prima vista* lebens- und damit dichtungsfeindliche Umgebung. Den sogenannten Skythenexkurs (georg. 3, 349-83) zieht Ovid bekanntlich als für den zeitgenössischen Leser unschwer zu erkennende (Kontrast-)„Folie“⁴⁵² seines Skythienbildes zumal in der bekannten Elegie *trist.* 3, 10 („Winter in Tomis“) heran. Angelegt ist diese Perspektive bereits in der Erwähnung Skythiens in *trist.* 1, 3, 61f.

Der „Skythenexkurs“ Vergils (georg. 3, 349-83) und das Skythien Ovids

Ovid imaginiert am Beginn seiner Flucht noch wie sein Vorgänger aus der sicheren Entfernung seines stadtrömischen Standpunktes Skythien, dem Vergil im sogenannten Skythenexkurs literarische Gestalt verlieh, als Verbannungsort. Die Interpretation des vergilischen Skythiens erlebte in den zurückliegenden Jahrzehnten einen grundlegenden Wandel. Galt er etwa als eine „Physiognomie des Nordens“⁴⁵³ und als komplementäres „Gegenbild zu dem heiteren Italien“ der *laudes Italiae*⁴⁵⁴, das dergestalt zum idealen „Land der Mitte“ erhoben werde⁴⁵⁵, so verschob sich die Perspektive besonders der angelsächsischen Forschung zunehmend zugunsten einer differenzierteren Bewertung des Skythienbildes. Betont wurde infolgedessen besonders von Thomas (1988b) die Literarizität des vergilischen Skythiens, das keinen gleichsam am Reißbrett konstruierten, eindimensional-negativen Gegenentwurf zu einem Italien bilde, das unter Octavians sich doch erst allmählich und mitunter blutig etablierender Herrschaft zu seinen alten Wurzeln zurückgefunden habe.⁴⁵⁶ Während nämlich in Italien der Anbruch des eisernen Zeit-

450 Lütkemeyer (2005) 107: „Indem das elegische Ich Ovids die extreme Entfernung Skythiens von Rom hervorhebt, parallelisiert es sein Schicksal mit dem des von den Landenteignungen betroffenen Hirten“, woraus schließlich eine „jeden künstlerischen Impuls abtöte[nde]“ Atmosphäre entstehe.

451 Klingner (1963) 156.

452 Besslich (1972) 179. Ähnlich Evans (1975) 4 „Ovid deliberately presents his account against that of a famous literary model and expects his readers to recognize his echoes of the *Georgics*.“ Für Besslich und Evans handelt es sich nach dem bekannten Muster (s. o.) allerdings eher um ein Vehikel zum Transport subjektiver Erfahrungen Ovids, um, so Evans (1975) 9, seinem Plädoyer für die Rückberufung mehr Eindringlichkeit zu verleihen, denn um einen Fall intertextueller Auseinandersetzung.

453 Klingner (1963) 155.

454 Büchner, K., *Vergilius Maro*, RE 8 A, 2 (1958), 1298.

455 Klingner (1963) 156. Richter (1957) 307: „packende[s] Bild einer fremdartigen, feindseligen Welt, aus der dankbares Lob der nahen, eigenen, glücklicheren klingt“. Für Otis (1995) 179 ist der Skythenexkurs in erster Linie stimmungsmäßiges Vorspiel für die Darstellung der Rinderpest.

456 Thomas (1988b) 108.

alters *artes* und den *labor improbus* notwendig werden ließ, herrscht vor der mitunter grotesk anmutenden Kulisse Skythiens, in dem die Anwendungsmöglichkeiten der *artes* oder des *labor* gar nicht erst gedeihen können, eine paradoxe Ausformung des goldenen Zeitalters⁴⁵⁷, wie denn auch „die Hauptquellen der Ungerechtigkeit, der Handel (Habgier) und der Krieg“⁴⁵⁸ dem goldenen Zeitalter ebenso wie dem Skythien der *Georgica* unbekannt sind. In Skythien hingegen ist die Abwesenheit von Habgier und Krieg nicht Dikes, deren Fortgang aus Italien das Ende des goldenen Zeitalters markierte, versöhnlichem Wirken, sondern dem bloßen Umstand eines allgemeine Erstarrung bewirkenden Klimas zuzuschreiben.

Die Dichtungsfeindlichkeit dieser dichtungsprogrammatischen Topographie, die bis ins Detail mit dem *locus amoenus* in kontrastierendem Austausch steht, verleiht dem Skythenexkurs von Beginn an ihr Gepräge. Weist bereits die bloße Nennung Skythiens, das schon die Eklogen als eine dichtungsfeindliche Landschaft schlechthin exponierten, in diese Richtung, so bestätigen die übrigen geographischen Angaben der ersten Verse des Skythenexkurses diese Erwartungshaltung. Die erwähnten Gewässer zeichnen sich besonders durch ihren Schlamm aus: Das mit der gewählten Wendung *Maeotia – unda* umschriebene Asowsche Meer⁴⁵⁹ und die Donau, das schlammige Gegenstück zum Gold mit sich führenden Hermus⁴⁶⁰ am Beginn der *laudes Italiae* symbolisieren, daß Skythien nicht die Dichterlandschaft des einer kleinen Quelle entspringenden kallimacheischen Dichtens ist. Die Erwähnung des thrakischen Rhodopegebirges (351) dagegen läßt an Orpheus und dessen blutiges Ende denken.

Zahlreiche *thaumata* der Schilderung lassen sich nicht zuletzt als Symptome der sich auf alle Genera erstreckenden Dichtungsfeindlichkeit Skythiens lesen. So bersten in der Kälte Skythiens aus Bronze bzw. aus Metall überhaupt verfertigte Gegenstände (*aeraque dissiliunt*, 363), zu denen Waffen und anderes, dem Geist des *eisernen* Zeitalters entsprechendes Kriegsgerät zählen⁴⁶¹. Nicht nur Krieg und Heldentaten großer Männer werden unter diesen Umständen ein Ding der Unmöglichkeit, sondern auch die diese feiernde epische Dichtung verliert ihren Gegenstand. Ebenso wird die Schifffahrt, ein Indikator des eisernen Zeitalters und unabdingbar im antiken Epos, auf dem wider jede Physik plötzlich gefrierenden Fluß unmöglich (360-2).⁴⁶² Wild wartet, in der meterdicken Schneedecke bewegungsunfähig geworden, nur auf seine Schlachtung, deren Ambivalenz sich in der Dissonanz zwischen dem lauten Wehgeschrei des abgeschlachteten Jagdviehs und dem Freudengeschrei der Skythen ob ihres grotesken „Jagdglücks“ (*magno laeti clamore*, 375) auf tut (und macht Lehrdichtung über die Jagd überflüssig?) und die

457 Nappa (2005) 146. *ibid.* 144: „In Scythia, the features of the Golden Age reemerge strongly, but they do so only because the Iron Age phenomena of work, hunting, and sailing cannot exist here except in perverse forms“; Thomas (1988b) 109: „Vergil's Scythians, in spite of their climate, are not so wretched.“

458 Bömer (1969) 49.

459 Das Adjektiv *Maeotius* ist hier erstmals in der lateinischen Dichtung belegt und bleibt fortan der Dichtung vorbehalten. Das seichte Meer galt als sumpfig, weshalb man es als λίμνη bezeichnete, so Aischyl. *Prom.* 418, 729; *Pers.* 871 und *Hdt.* 4, 86 sowie lateinisch *Maeotia palus* (*Luc.* 2, 641) bzw. *Maeotis palus* (*Enn.* var. 21, *Mela* 1, 7; *Plin. nat.* 10, 23).

460 Zugleich spiegelt *georg.* 3, 350 den vierten Vers der *laudes Italiae* (*georg.* 2, 139), in dem von Arabiens Reichtümern die Rede ist, so Thomas (1988b) *ad loc.*, der ferner darauf verweist, daß *turbidus* nur hier und in der Beschreibung des Gold mit sich führenden Hermus in den *Georgica* erscheine, dessen metapoetische Symbolik Harrison (2008) herausarbeitet.

461 *aes* dient als Material für Gegenstände, die etwa *met.* 1, 92 und 98 die Degeneration des eisernen Zeitalters anzeigen: Sei es als Beschreibmaterial zur Fixierung von nun notwendigen Gesetzen (TLL s. v. 1073, 83ff. „*tabulae aerae*“), sei es zur Anfertigung von Signalhörnern (im besonderen von „*tuba, sim.*“ TLL s. v. 1073, 47-55), „Symbole des Krieges schlechthin“, Bömer (1969) *ad loc.*). Nicht zuletzt Waffen werden metonymisch als *aes* bezeichnet (TLL s. v. 1073. 73-82). Erren (2005) *ad loc.* und ähnlich Thomas (1988b) *ad loc.* fassen *aera* jedoch enger als „Metonymie für bronzene Kannen und Kessel“ bzw. „brass vessels“, die in der Kälte bersten. Ovid verweist im übrigen darauf, daß in seinem Skythien – bezeichnenderweise aufgrund beständiger Feindeinwirkung – kein Metallabbau möglich sei: *nec tamen haec loca sunt ullo pretiosa metallo: / hostis ab agricola uix sinit illa fodi.* (*Pont.* 3, 8, 5)

462 Thomas (1988b) *ad loc.*: „an ethnographical thauma [...], already in Herodotus' ethnography of Scythia“

angenehme Geräuschkulisse des locus amoenus konterkariert. Schließlich endet die Darstellung mit der die Ambivalenz der gesamten Stelle zusammenfassenden Vignette glücklicher (so betont das in kurzem Abstand wiederholte *laeti* [375, 379]) Skythen, die, anders als die in Italien mühsam der Scholle ihren Ertrag abringenden Bauern, in Erdlöchern ihre *otia* genießen.⁴⁶³

Nicht nur die Bewährungsfelder der großen Dichtung erstarren in Skythien: Die Ingredientien des bukolischen (und georgischen) locus amoenus werden unter der dicken Schneedecke Skythiens begraben⁴⁶⁴. Das die Landschaft von Georgica und Eklogen bevölkernde, die dichterische Gattung symbolisierende Inventar bleibt gewissermaßen im Depot: Bauern behalten, während es Tityrus in der ersten Ekloge noch als Zeichen freien Dichtens verstand, das Vieh frei umherstreifen lassen zu können, ihr Vieh der Kälte wegen im Stall (352), oder es verendet, die Schilderung der Viehpest im prägnant vorangestellten *intereunt* vorwegnehmend⁴⁶⁵ unter den Schneemassen. Die als Bestandteil der bukolisch-georgischen Kulisse unabdingbare, symbolische Pflanzenwelt hat in dem jeder Vegetation abholden Klima keine Möglichkeit zu ihrer Entfaltung. Die Tätigkeit und der Gesang bukolischer Hirten, der auf die Kulisse des locus amoenus angewiesen ist, und kunstgerechte Landwirtschaft und die Lehrdichtung darüber, kurzum jede Anwendung der (dichterischen) *ars* und der Ertrag des (dichterischen) *labor* wird vereitelt.

Ihren wohl eindringlichsten Ausdruck findet die Dichtungsfeindlichkeit Skythiens wie schon in den Eklogen im Hinweis auf die kahlen Bäume (352f. [...] *neque ullae / aut herbae campo apparent aut arbore frondes*). Sie spenden keinen Schatten mehr, unter dem der bukolische Hirte in der Hitze der Mittagszeit – die es im zeitlosen Skythien, das kein Sonnenstrahl trifft, nicht gibt (358) – seinen Gesang anstimmen könnte. Die in der neunten Ekloge (ecl. 9, 60f.) von Bauern, die auf die Georgica vorausweisen, in Angriff genommene symbolträchtige Entlaubung des bukolischen locus amoenus, die in das von Gallus entworfene dystopische Bild der verdorrten Ulme mündete (ecl. 10, 65-8), ist somit in der Skythiendarstellung Vergils zum Abschluß gekommen. *umbra* bezeichnet in Skythien nicht mehr den programmatischen Schatten als eine Grundvoraussetzung des bukolischen Gesanges, sondern winterliches Grabesdunkel (*pallentes*⁴⁶⁶ – *umbras*, 357), das an die Unterwelt denken läßt.

Nicht nur die sich aus literarischen Quellen speisende Darstellung der skythischen Landschaft⁴⁶⁷ unterstreicht deren Fiktionalität als gleichsam Landschaft gewordene Hyperbole. Die Skythen der Georgica, die nach den Gesetzen der antiken Ethnographie dem hyperbolischen Charakter ihrer sagenhaften Heimat entsprechen, vereinen in sich Eigenschaften sagenhafter Hyperboreer, die mit Apoll, der bei ihnen

463 Thomas (1988b) 112: „in spite of the conditions, the Scythians enjoy a leisure which approximates them to the happy 'rustic' at the end of Book 2 [...] This peaceful existence is also in contrast with the toilsome and military lifestyle of the *laudes Italiae*“. Nimmt man mit Erren (2005) ad loc. an, Vergil habe *ipsi securi* zu *otia securi* „verschoben“, so entsprechen die Verse 376f. inhaltlich met. 1, 100 *mollia securae peragebant otia gentes*. Anders als die libyschen Hirten, deren unstehtes Leben am Beginn des klimatische Extreme behandelnden Abschnittes ebenfalls in einer Fünfergruppe (341-5) geschildert wird, genießen die Skythen am nördlichen Ende der Welt also immerhin die Vorzüge eines seßhaften Lebens bei in ihren Erdlöchern erträglichen Temperaturen (377[b]f.).

464 Nappa (2005) 144: „[...] a world that is both antipastoral and antigeorgic“

465 So Thomas (1988b) ad loc., der darin auch einen Kontrast zu den bis *gravidae pecudes* (georg. 2, 150) sieht, die in den *laudes Italiae* nicht weniger hyperbolisch die Fruchtbarkeit Italiens illustrieren.

466 *palleo* und Derivate davon tragen oft den Beigeschmack von Tod und Unterwelt (TLL s. v. 10.1.124.26-36 bzw. TLL 10.1.124.76-125.17). Erren (2005) ad loc. verweist auf Lucr. 1, 123, wo die Seelen der Verstorbenen als *simulacra modis pallentia miris* bezeichnet werden.

467 Zu den Quellen der Landschaftsdarstellung Richter (1957) 304f.

den Winter verbringt, auf gutem Fuß stehen⁴⁶⁸, sowie homerischer Kyklopen⁴⁶⁹ und Kimmerer⁴⁷⁰. Skythien ist ein mit dem *locus amoenus* der Bukolik auf vielschichtige Weise korrespondierendes, intertextuelles Konstrukt, das ebenso wenig den Geboten geographischer oder ethnographischer Faktentreue, sondern literarischen Wirkabsichten verpflichtet ist. Das unfruchtbare und lebensfeindliche Skythien wird literarisch als Schauplatz einer intensiven intertextuellen Auseinandersetzung fruchtbar. Indem Vergil die Darstellung einer dichtungsfrendlichen Landschaft poetisch bewältigt, gewinnt er eine Kontrastfolie für die Zurschaustellung seines dichterischen *ingenium*.

Die Forschung rückte angesichts der Abhängigkeit der beiden poetischen Darstellungen Skythiens, die bereits manchen (spät-)mittelalterlichen Schreibern bewußt gewesen sein mochte⁴⁷¹, allmählich von der Prüfung des Realitätsgehalts der ovidischen Darstellung ab, und wandte sich deren intertextuellem Verhältnis zu, das sich besonders eindrücklich an der Gegenüberstellung des Skythenexkurses mit *trist.* 3, 10 illustrieren läßt. Die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen zu dieser Elegie lassen sich *mutatis mutandis* auf die Bewertung der Skythendarstellung Ovids übertragen. Während ältere Untersuchungen in der Darstellung Ovids ein Amalgam des literarischen Skythienbildes der *Georgica* und Ovids „realer“ Erfahrung erkennen wollten⁴⁷², charakterisiert etwa Williams das Skythien Ovids als „an alternative underworld, a negation to the Golden Age and a recreation of familiar Scythian extremes [...] a literary landscape in exile which is anything but a simple record of reliable first-hand observation.“⁴⁷³

Der elegische Sprecher eröffnet, kurz bevor er seine Flucht aus Italien antritt, den intertextuellen Ausblick auf das von seinem Vorgänger vorgeprägte literarische Konstrukt „Skythien“⁴⁷⁴. Dieser Aus-

468 Erren (2005) ad 381-3 mit Verweis auf Hekataios Abder. bei Diodor. Sicul. 2, 47 sowie, was Apolls Verhältnis zu den Hyperboreern angeht, Pind. O. 3, 14ff., Apoll. Rhod. 2,674, Plin. nat. 4, 89. Thomas (1988b) ad 380 führt darüber hinaus Hdt. 4, 32-6, Pind. P. 10, 29-46 und Kall. ait. frg. 186 Pf. an.

469 Gale (2000) 266 Anm. 117 verweist zu 377f. auf Hom. Od. 9, 233f. und 319-24, woraus zu schließen sei, daß Polyphem auf ähnlich phantastische Weise ein Feuer entzündete.

470 Thomas (1988b) und Erren (2005) 709 ad 352-9 führen die Darstellung u. a. auf Homers Beschreibung des Landes der Kimmerer (Od. 11, 14-19) zurück.

471 Die Hss. dH4acR überliefern das aus dem Skythenexkurs stammende *crusta* (*georg.* 3, 360), das auch Hall übernimmt, für das im Sinne von „Eisscholle“ schwerer verständliche *testa* in *trist.* 3, 10, 38.

472 So geht etwa Besslich (1972) 183 davon aus, Ovid berichte „von seiner Erfahrung her, mit dem Anspruch, seine Wirklichkeit, seine reale Umwelt zu schildern.“, während „Vergil demgegenüber eine mehr (sic!) phantastische Szenerie“ biete, um gleichwohl einzuräumen, Ovids Darstellung sei „mehr [...] als eine Schilderung klimatischer und geographischer Phänomene“, da sie „spezifisch literarische Themen und Aussagen sichtbar“ werden lasse, nämlich „die zivilisierte Welt der römischen Dichtung mit ihrem artistischem Spiel [...] und die barbarische Umwelt eines Verbannungsortes mit den feindseligen Äußerungen von Natur und Mensch“ (*ibid.* 190). Luck (1977) 211 sieht in *trist.* 3, 10 Vergils Vorlage und die unmittelbaren Eindrücke Ovids ineinandergreifen („literarische Einflüsse und persönliche Beobachtung [durchdringen sich] in eigenartiger Weise.“). Ähnlich Evans (1975) 5, der in *trist.* 3, 10 ein „[...] example of his (Ovid's, Anm.) practice of describing personal experiences through conventional literary devices“ erkennt.

473 Williams (1994) 16. Darin, daß Ovid „Skythien“ seine unrealistischen Züge verleihe, zeigt sich für Williams *ibid.* 48 nicht allein das Heischen um das Mitleid des Lesers, sondern die unveränderte dichterische Schaffenskraft Ovids. Ähnlich hebt Frings (2005) 253 mit Bezug auf *trist.* 3, 10, 5-14 die Intertextualität des ovidischen Skythienbildes hervor: „Niemand wird diese Schilderung wörtlich nehmen. Sie ist eine poetische Fiktion, die nicht auf eigener Erfahrung beruht, sondern auf der Erinnerung an fremde und eigene Texte.“

474 Der Dichtersprecher Ovids wird nicht zuletzt das von seinem Schöpfer in den *Metamorphosen* als Heimat der Fames geschilderte Skythien (*met.* 8.788-791), das wesentliche Eigenschaften des Verbannungsortes vorwegnimmt, in eigener Person zu Gesicht bekommen, und insofern auch diese Darstellung von seiner subjektiv-elegischen Perspektive aus fortzuschreiben. Der Zorn einer Gottheit ist in beiden Fällen Ursache für die Schilderung Skythiens als *locus horribilis*: Ceres will sich an ihrem Frevler Erysichthon rächen, und läßt zu diesem Zweck eine Bergnymphe die in Skythien hausende Fames aufsuchen, die wie die Skythen der Verbannungsdichtung die Eigenschaften des *locus horridus* verkörpert. Zum Bezug von *trist.* 3, 10, 75 auf *met.* 8, 789 Hinds (2006) 437 Anm. 27: „What is immediately striking is the recurrence of those adjectival phrases with *sine*; but the echo gains in piquancy if the reader of *Trist.* 3.10.75 happens to recall the first

blick gewinnt umso mehr an Brisanz, als ihm kurz zuvor der letzte Blick des Sprechers auf das augusteische Rom voranging (29f.). Das von Vergil (mit-)geprägte, literarische Bild Skythiens hat als Bezeichnung für ein lebens- und dichtungsfeindliches Umfeld, als Ausgedinge von ausgedienten Dichtern, die ihre generische Identität mitunter zwangsweise ablegten, ein von seinem realen Bezug abstrahierendes Eigenleben entwickelt. Daß schließlich auch ein in der gemäßigten Klimazone der Schwarzmeerküste liegender Verbannungsort zu „Skythien“ stilisiert werden kann, verwundert daher nicht. Das zwielichtige Halbdunkel, in das Ovid den Abschied seines elegischen Ichs von Rom taucht (trist. 1, 3, 71f.), ist nicht nur Reminiszenz an die sich ebenfalls in der Morgendämmerung vollziehende Flucht des Aeneas aus dem zerstörten Troja, sondern auch Vorwegnahme des in Skythien herrschenden Zwielichts und Grabesdunkels (georg. 3, 357).⁴⁷⁵ Die letztendliche Nennung Skythiens stimmt den Leser darauf ein, daß das lebens- und dichtungsfeindliche Skythien Vergils für das elegische Ich dichterisch zu bewältigende „Realität“ wird, die ihre Schatten bereits vorausschickt, als der Sprecher in der Schlußelegie des ersten Tristienbuches in Sichtweite der Schwarzmeerküste gelangt ist (trist. 1, 11).

Die Dichtungsfeindlichkeit, die Vergil in seiner ambivalenten Schilderung Skythiens in Auseinandersetzung mit seinen *Bucolica* und *Georgica* durchscheinen ließ, entfaltet sich, nachdem Skythien seit trist. 1, 8, 40 nicht mehr beim Namen genannt wurde, offen ab dem dritten Tristienbuch, das, mit der schicksalsschweren Wendung *ergo erat in fatis Scythiam quoque uisere nostris* (trist. 3, 2, 1) eingeleitet, vor allem die (literarische) Auseinandersetzung und (dichterische) Bewährung des vor kurzem in Skythien angekommenen elegischen Ichs mit seinem neuen Lebens- und Wirkungsbereich thematisiert.⁴⁷⁶ Die Polarität „Rom – Skythien“, die trist. 1, 3 mitprägte, tritt in trist. 3, 2 umso schmerzhafter zutage, als die unmittelbar vorangegangene Eröffnungselegie des dritten Tristienbuches die Topographie Roms vor dem geistigen Auge des Lesers erstehen ließ. Die grotesken Details der in trist. 3, 10 gipfelnden Schilderung seines Lebensumfeldes erweisen die Darstellung Ovids als literarisch und übertrumpfen mitunter die vergilische Vorlage.⁴⁷⁷

Besonders die Weiterentwicklung eines Details zeigt, daß Skythien unter der Feder Ovids die Dichtungsfeindlichkeit seiner Vorlage übertrifft: Kehrt schon Vergil, indem er das Motiv der entlaubten, ausgedorrten Bäume entwickelte, die keinen bukolischen Schatten mehr spenden, die Gefährdung der Dichtung und der Dichterexistenz hervor, so verweist Ovids verbannter Sprecher in kurzem Abstand darauf, daß Skythien eine völlig baumlose Landschaft sei (trist. 3, 10, 75 und trist. 3, 12, 16 *nam procul a Geticis finibus arbor abest*), oder entwirft das Bild eines einsam aus der unbelebten Landschaft ragenden Unglücksbaumes (Pont. 3, 1, 19f. *rara neque haec felix, in apertis eminent aruis / arbor*), und setzt damit ein Motiv seines Vorgängers konsequent und steigernd fort.

Ein weiteres Detail der Darstellung einer Landschaft, deren Klima und beständige Kriegsgefahr Landwirtschaft unmöglich machen (trist. 3, 10, 67-76), bestätigt diese Interpretation. Das elegische Ich weiß zu berichten: *non hic pampinea dulcis latet uua sub umbra* (trist. 3, 10, 71) und komprimiert in dem Vers zwei Vergilverse, die Landschaft und Dichtung in eine enge Beziehung setzen. Der Präpositionalausdruck *sub umbra* stellt zum einen den Bezug zum programmatischen Dichtungsschatten des *locus amoenus* der Eklogen her und betont die Unmöglichkeit (bukolischen) Dichtens in Skythien.

two words of the line being alluded to (die den Titel der Tristien vorwegnehmende Wendung *triste solum*, Anm.).“ Zum Skythien der Tristien als Fortsetzung Skythiens in Ovids vorexilischem Werk, besonders den Metamorphosen und Heroides s. Frings (2005) 253-6 im Kapitel „Die Verbannung als Verwandlungsgeschichte“.

475 Die Elegie gliedernde Hinweise auf das Fortschreiten der Nacht bis zum Aufbruch des Morgensterns halten die Lichtstimmung dauerhaft präsent und erinnern an das elegische Tagelied (etwa am. 1, 13), in dessen Rahmen der Sprecher das Fortschreiten der Nacht unterbinden will.

476 Evans (1983) 50f.

477 Zur Charakteristik von Land und Leuten s. die Zusammenstellung etwa bei Kettemann (1999) 723ff. und Videau-Delibes (1991) 110ff.

Zum anderen greift die Wendung *pampinea – umbra* auf das von Thyrsis im Zuge des Wechselgesanges mit Corydon entworfene Bild einer von spätsommerlicher Dürre heimgesuchten Landschaft zurück, wo die Wendung dieselbe metrische *sedes* einnimmt⁴⁷⁸ (ecl. 7, 57-60):

*Aret ager, uitio moriens sitit aëris herba,
Liber pampineas inuidit collibus umbras:
Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit,
Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri.*

Die ausgedorrte, von sengender Sonne heimgesuchte und hier fast völlig schattenlose Landschaft, unter deren Hitze selbst der Reben- und Dichtergott Bacchus leidet, setzt die Vision des am Ende der ersten Ekloge fort. Sie weist zugleich auf die Vision des Gallus in ecl. 10 und die zerstörenden Dystopien der *Georgica* voraus.⁴⁷⁹ Sie ist gewissermaßen eine – reversible – Vorstufe des ovidischen *locus horribilis*. Die Ankunft (um nicht zu sagen Epiphanie) der Geliebten des Thyrsis nämlich läßt die dahinsiechende Landschaft, „Spiegelbild des oder der besungenen Geliebten“⁴⁸⁰, wieder in der Gestalt des *locus amoenus* erblühen und setzt die Bukolik in ihr Recht. Im Skythien der *Tristien* dagegen, das keinen Weinbau kennt, ist die Möglichkeit des Schattens im Weinlaub von Vorhinein ausgeschlossen. Skythien als Fortsetzung der antibukolischen Dystopien der Eklogen verkörpert als umso effektivere Kontrastfolie für die Unterbeweisstellung des ungebrochenen *ingenium* des Sprechers die vollkommene und irreversible Dichtungsfeindlichkeit. Die Natur erweist sich den Leiden und Freuden des in ihr elegisch Klagenden gegenüber nicht sympathisch; sie ist kein Resonanzraum für seine Dichtung, und läßt keine Hoffnung auf die Wiederherstellung des *locus amoenus* durch die Epiphanie der Geliebten oder eines Gottes zu.

Zusätzliche Brisanz gewinnt das vom Sprecher hervorgehobene Detail des fehlenden Weinlaubes angesichts der Assoziation der Weinrebe mit dem Dichtergott Bacchus. Auch Bacchus ist in Skythien abwesend. Es gibt in Skythien keine Reben, um deren Schatten Bacchus in seiner Rolle als Inspirationsgott die „Hügel beneiden“ könnte oder mit deren Hilfe er sich anlocken ließe, um sich des Werks anzunehmen, wie es Vergil am Beginn des zweiten Buches der *Georgica* tut (georg. 2, 4-8). In der leblosen und unfruchtbaren Einöde Skythiens wird es, so eindringlich sein treuer Verehrer in *trist.* 5, 3 auch darum flehen mag, zu keiner Epiphanie des Schutzgottes und Schicksalsgenossen des Dichters kommen, der seiner *effigies* in *trist.* 1, 7 symbolträchtig seinen Efeukranz, der nur vom Glück begünstigten Dichtern zukomme, abnehmen ließ. Nicht von ungefähr übernimmt Ovid die aller Wahrscheinlichkeit nach vergilische Wortschöpfung *pampineus*, deren Tonlage ein Zeichen des bukolischen Stils ist, um einerseits seine Vergil-Anleihe, andererseits die Unmöglichkeit eines *locus amoenus* und in weiterer Folge des bukolischen Dichtens zu markieren. Der Hinweis auf die Abwesenheit des Weinlaubes reiht sich nicht nur als weiteres oinologisches und inertes Detail in den Katalog der Schrecknisse eines *locus horribilis*, dessen extremes Klima – auch dies wieder gegen die archäologisch-historiographische Evidenz – den Weinbau unmöglich macht, sondern drückt wie schon der Hinweis auf die Baum- und damit Schattenlosigkeit

478 Luck (1977) ad loc. vermerkt lediglich, daß die Junktur *Copa 31 (hic age pampinea fessus requiesce sub umbra)* begegne, ohne ecl. 7, 58 zu erwähnen.

479 Gallus bringt die hier angelegten Motive in Steigerung (ecl. 10, 67): *nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo* (Wortspiel mit *liber* bzw. *Liber* trotz Quantitätenunterschied? Zu *areo* im Sinn von „Durst empfinden“ OLD s. v. c), sodaß sich der Nebensinn ergäbe „Bacchus (bzw. *metonymice* die an der Ulme befestigte Rebe) dürstet“). Der Schatten ist bei Gallus völlig abwesend. Die Stellen wirken weiter in georg. 1, 107, wieder der Darstellung einer Dürre: *et, cum exustus ager morientibus aestuat herbis* [...], in der Schilderung der Viehpest georg. 3, 478 (*morbo caeli*) und georg. 4, 402 (*sitiunt herbae*).

480 Rumpf (1996) 220.

keit des dichtungsfeindlichen Skythiens das Abgeschnitten-Sein des Dichters von der literarischen Tradition und dessen Schutzlosigkeit aus.

Bedeutete Skythien für Vergil das bis zur zehnten Ekloge verzögerte Ende des bukolischen (und georgischen) Dichtens, mithin das Ausgeschlossen-Sein aus dem etablierten Gattungssystem, so steht die Flucht Ovids an das Ende der Welt am Ende der augusteischen Dichtung und zugleich am Beginn der Genese einer neuen Gattung. Ließ der Dauerfrost und das Dunkel im Skythien Vergils die Entfaltungsmöglichkeiten im besonderen der bukolischen und georgischen, aber auch der epischen Dichtung gefrieren, so läßt das lebensfeindliche Klima Skythiens, das Ovid erstehen läßt, eine neue Gattung gedeihen. Die Ambivalenz Skythiens, dessen Einwohner bei Vergil eine paradoxe Ausformung des goldenen Zeitalters genießen, setzt sich hierin insofern fort, als das frostige Skythien eine neue Ausprägung der Elegie gedeihen läßt. Im Gegenzug markiert die Dichterexistenz in Skythien in generischer Hinsicht wenigstens hinsichtlich seiner Stoffwahl die Abkehr vom bisherigen Dichten Ovids. Sowohl der Mythos von Hero und Leander (3, 10, 41f.) als auch jener von Acontius und Cydippe (3, 10, 73f.), die Ovid in den Doppelbriefen der *Heroides* (her. 18/19 bzw. 20/21) behandelte, könnten nicht vor einer skythischen Kulisse stattfinden. Leander könnte über den gefrorenen Fluß ohne sein Leben aufs Spiel zu setzen zu seiner Hero gelangen, Acontius fände in dem dem Wachstum von Obstbäumen abholden Klima keinen Apfel, um ihn seiner Cydippe zuzuwerfen.⁴⁸¹

Sooft das elegische Ich fortan seinen Verbannungsort erwähnt, tritt es in intertextuellen Austausch u. a. zur Skythiendarstellung seines Vorgängers, dessen Komplexität etwa hinter jener der Beziehung des Beginns des 10. Metamorphosenbuches zur dritten Ekloge nicht zurücksteht.⁴⁸² Ovids intertextuelle Antwort auf den Skythenexkurs übertrifft nicht nur dessen groteske Details. In der Fiktion der Tristien wirkt der in die Ungnade des Herrschers gefallene Elegiker am Ende der Herrschaft des Augustus in einer dichtungsfeindlichen Landschaft, während der Lehrdichter am Beginn des „augusteischen Zeitalters“ lediglich *über* eine solche aus sicherer Entfernung dichtete⁴⁸³.

Folglich geht die stadtrömische Perspektive auf das entfernte Skythien, die *trist.* 1, 3 bestimmte, am Ende des ersten Tristienbuches, als der Sprecher bereits der Küste Skythiens ansichtig wird, in Autopsie über. Die Autopsie seines Vorgängers, auf die zu berufen für den aus sicherem Abstand wirkenden Lehrdichter lediglich zum genosbedingten Repertoire gehörte, übertrifft das unmittelbar erlebende elegische

481 Besslich (1972) 185: „[...] mythologische Dichtung [ist] in dieser Welt nicht mehr möglich und sinnvoll“. Er stellt sich *ibid.* die berechtigte Frage, ob Ovid sagen wolle: „in dieser Welt hört für den Dichter Ovid die Dichtung auf, d. h. die Dichtung, wie er sie früher pflegte, mythologische und erotische, die ja in den *Heroides* eine Einheit bildet?“ Nicht von ungefähr scheint Ovid die Unmöglichkeit dieser beiden vor allem in der hellenistischen Dichtung beliebten Mythen hervorzuheben: Daß der Mythos von Hero und Leander vor der skythischen Kulisse nicht stattfinden kann, markiert, gilt doch dessen Darstellung als eines der bekanntesten (erhaltenen) Stücke der *Aitien* (frgg. 67-75 Pf.), das eine große Nachwirkung auf die lateinische Dichtung hatte, besonders nachdrücklich die Abkehr von der hellenistisch beeinflussten Liebeselegie. Hunter (2006b) 39 zur paradigmatischen Rolle von Acontius („paradigmatic model of the elegiac lover“) und Cydippe für die römische Liebeselegie.

482 Eine eingehendere Untersuchung verdient die Frage, ob oder inwiefern sich die von Thomas in der Skythiendarstellung Vergils ausgemachte Ambivalenz im Skythien der Verbannungsdichtung fortsetzt und die vorherrschende schematische Dichotomie „barbarisches Skythien – zivilisiertes Rom“ Bestand hat. So plädiert etwa Videau-Delibes (1991) 149f. für eine differenziertere Sichtweise, die die Ambivalenz des entworfenen Bildes in Betracht zieht, da in Tomis *ars* und *ingenium* zwar existieren, aber nicht zur Entfaltung kämen („il prend la forme d'un oxymore de barbarie et de civilisation où l'élément barbare et prédominant“. Im weiteren Verlauf der Exildichtung wird sich jedoch die bei Vergil angelegte Ambivalenz – nicht zuletzt auch in Auseinandersetzung mit dem Italien der zweiten Aeneishälfte – zumindest ansatzweise entfalten (*drôle de guerre*, ein alter Einheimischer ist Pont. 3, 3 immerhin gebildet genug, um vom Theseus-Mythos zu erzählen).

483 Williams (2002) 344: „Ovid views Scythia from his own dislocated perspective on the margins of empire; and by 'confirming' through direct experience of the region the accuracy of Virgil's account, he also creates the illusion that his own version commands special trust.“

Ich, das fortwährend die Glaubwürdigkeit seiner Autopsie betonen wird.⁴⁸⁴ Es übersetzt den Sykthenexkurs in die Elegie, indem es diesen bestätigend und steigernd fortsetzt und somit ein Bild entstehen läßt, das sich, dem subjektiven Charakter der Elegie entsprechend, als unmittelbarer Erfahrung entsprungenes, realitätsnahes Erleben des elegischen Ichs gibt.⁴⁸⁵ Wie Ovids Sprecher, Dichter und Gegenstand seiner Dichtung zugleich, in trist. 1, 1, und 1, 5, 53-6 Homer und dessen distanziert episches Instrumentarium zur Darstellung seines Schicksals verwarf, weist er hier den distanzierten Gestus des Lehrdichters von sich.

Das Skythien der Exildichtung, über dem in trist. 1, 3, 61 erstmals der Schleier gelüftet wird, ist nicht weniger als das Skythien oder Arkadien Vergils ein auf enger intertextueller Bezugnahme fußendes „Konstrukt“⁴⁸⁶, dessen Dynamik zum Schauplatz der intertextuellen Auseinandersetzung mit Vergil und der generischen Neuverortung wird, der sich Ovids Verbannungsdichtung zu stellen hat. Ovids Sprecher steht kurz vor dem Eintritt in den Kosmos des vergilischen Hypotexts, der zur Leinwand für seine Darstellung Skythiens wird, und stimmt den Erwartungshorizont des Lesers auf diesen ein. Wenn in der Schlußelegie des ersten Tristienbuches der Landgang des elegischen Sprechers kurz bevorsteht, weiß der Leser, wie es um diesen bestellt sein wird. Es ist ein Konstrukt, der Vorverweis auf eine literarische Branche, auf dem sich Ovids elegisches Ich und sein Schöpfer zu bewähren haben. Skythien und seine Bewohner auf die Rolle einer „inszenierenden Staffage“ zum Zweck der Mitleidserregung des Publikums zu reduzieren, heißt, in ihrer engen intertextuellen Abhängigkeit u. a. von Vergils dichtungs- und lebensfeindlichem Skythien ein konstitutives Merkmal der ovidischen Verbannungsdichtung zu verkennen. Die Erwähnung Skythiens, in dem die Karriere der Dichter Meliboeus und Gallus ihr Ende findet, eröffnet den Ausblick auf ein weiteres Feld intertextueller Auseinandersetzung und Konkurrenz mit Vergil und dessen Karriere.

Weitere Hinweise: trist. 1, 8 und 1, 10

Auf der derart grundierten intertextuellen Leinwand nähert sich der Sprecher gegen Ende des ersten Tristienbuches, wie aus zwei eher beiläufigen Bemerkungen hervorgeht, der Küste des Verbannungsortes.

In trist. 1, 8 stellt der Sprecher in einem Schetlasmus gegen einen untreuen Freund die felsige Küste der „linken“ bzw. „unheilvollen“ Schwarzmeerküste, an der er, wie das deiktische *haec* nahelegt, soeben vorbeisegelt, Rom gegenüber, in das weder er noch seine Dichtung „ihren Fuß setzen“ können (trist. 1, 8, 37-40):

*non ego te genitum placida reor urbe Quirini,
urbe meo quae iam non adeunda pede est,
sed scopulis, Ponti quos haec habet ora sinistri,
inque feris Scythiae Sarmatiaeque iugis*

484 Allein in trist. 3, 10 bedient sich das elegische Ich zwei Mal des Prädikats *uidimus* (37; 49), um die Glaubwürdigkeit seiner Darstellung zu betonen. Besslich (1972) 184f.: „Ovid kämpft gegen den Eindruck, als wolle auch er im Vergilischen Fahrwasser fabulieren. [...] er stellt sich selbst dar als Bestandteil dieser Welt[...]“ Zu *uidimus*, das die Glaubwürdigkeit des Lehrdichters unstreichen soll, Thomas (1988a) ad georg. 1, 193: „not autobiographical, but didactic, emphatically asserting the veracity of the detail which follows“

485 Besslich (1972) 184 konstatiert trist. 3, 10 ein „Verhältnis zum Vorbild“, das „durchaus komplex: bestätigend, ergänzend, korrigierend bis zum Widerspruch“ sei. Die Darstellung Ovids in trist. 3, 10 etwa geht, wie ders. 180ff. und ähnlich Evans (1975) 3 nachweisen, detaillierter und methodischer vor. Besslich (1972) 183: „[Es] wird besonders seine (Ovids, Anm.) Betroffenheit spürbar darüber, daß er Dinge erlebt, die bei Vergil in einer fernen, halb unwirklichen Welt beheimatet sind“

486 Kettemann (1999) 721. Williams (2002) 340.

Die seit trist. 1, 2 und 1, 3 etablierten Ortsbezeichnungen bekräftigen die in trist. 1, 2 und 1, 3 erweckte Erwartungshaltung des Lesers, indem sie den im folgenden konstitutiven Kontrast zwischen dem friedlichen Rom und einem rauhen und wilden Verbannungsort – der intertextuell aufgeladene Ausdruck *Scythia* nimmt pointiert die Mitte des Pentameters ein – entwerfen. Das elegische Ich stilisiert den namenlosen Adressat der Elegie zur Verkörperung seines Verbannungsortes.⁴⁸⁷

trist. 1, 10, 13f. schließlich erbittet der Sprecher für sein Schiff, von dem er in der Absicht an Land ging, den Rest seines Weges zu Fuß zurückzulegen, die sichere Passage durch den Bosphorus auf dem Weg in den Zielhafen:

*nunc quoque tuta, precor, vasti secet ostia Ponti,
quasque petit, Getici litoris intret aquas.*

Die Erwartungshaltung des Lesers wird kurz vor Buchende durch die Nennung des Fahrtziels ein letztes Mal vorbereitet, ehe das Unbehagen des Sprechers angesichts des kurz bevorstehenden Landganges am Verbannungsort seinen Ausdruck in der Schlußelegie des ersten Tristienbuches findet. Eine entsprechende Untersuchung der Elegie trist. 1, 11 hinsichtlich ihres intertextuellen Verhältnisses zu den Landgängen der epischen Vorgänger Ovids, darunter besonders zu den symbolischen Landgängen der Aeneis, muß jedoch einer zukünftigen Arbeit vorbehalten bleiben.

487 Kettemann (1999) 728: „Der mehrfache Hinweis, an die 'linke' Pontusküste verbannt zu sein, nützt den semantischen Gehalt der Adjektive *laevus* und *sinister* und bedeutet vor allem, daß dies eine düstere Unglücks- und Unheilsküste ist“

Schlußwort

Orpheus schuf sich am Beginn des 10. Metamorphosenbuches seinen hoch programmatischen locus amoenus, dessen Bestandteile bis ins Detail die literarische Tradition seines folgenden Gesanges reflektierten. Er setzte sich dabei intensiv mit Vergil auseinander. Mit dem gewaltsamen Ende des Sängers wandelte sich diese intertextuelle Kulisse in eine Trauerkulisse. Für die bukolischen Hirten bzw. Dichter Meliboeus und Moeris sowie für den Elegiker Gallus bedeutet die Verstoßung aus einem locus amoenus, dessen Ambivalenz seit der ersten Ekloge präsent ist, in eine als lebens- und dichtungsfeindlich imaginierte Dystopie den Bruch mit der literarischen Tradition und der Gattung ihres bisherigen Dichtens. Der locus amoenus existiert in einem vom Gewähren oder Verweigern des Herrschers abhängigen Schwebezustand, und verwandelt sich, sobald der Herrscher seine Gunst abwendet, in sein Gegenteil. Dies wurde bereits den verstoßenen Hirten Vergils schmerzhaft bewußt. Die existentielle Bedrohung nicht nur des Dichters, sondern auch des Dichtens an sich, die Vergils Hirten am Beginn der augusteischen Literatur ahnten, wird am Schicksal des am Ende der augusteischen Literatur verbannten Dichtersprechers sichtbar, das seinen existenzbedrohenden Weg nach Skythien in der Gestalt einer beständigen intertextuellen Auseinandersetzung mit seinen augusteischen Vorgängern zurücklegt. Die bereits aus dem Metamorphosen bekannte Transformation eines locus amoenus zu seinem Gegenstück aufgrund der Intervention einer Gottheit läßt Ovid sein elegisches Ich in der Verbannungsdichtung am eigenen Leib erleben. Was Vergil andeutete, gewinnt im sich als subjektives Erleben Ovids präsentierenden Bild seine bedrohlichen Konturen.

Bereits die bukolischen Dystopien, die Vergil in seinen Eklogen entwickelt und die fiktive Landschaft des Skythenexkurses sind mit antikallimacheischen Attributen durchsetzt, die das metaphorische Instrumentarium der alexandrinischen Dichtungskritik verdinglichen: Der in seiner reißenden Flut Schlamm mit sich wälzende Oaxes, die baumlose Landschaft Skythiens, die sengende Hitze eines schattenlosen Äthiopiens, und auch die Umfunktionierung des von Orpheus geschaffenen Baumbestandes des locus amoenus zu epischen Waffen, sowie die Entlaubung des bukolischen Baumbestandes tragen zum Bild einer Landschaft bei, in der kallimacheisches Dichten nicht gedeihen kann und das Substrat der literarischen Tradition seine Wirkkraft verliert.

Den vorgeblichen Verfall seines dichterischen Vermögens inszeniert das elegische Ich Ovids nicht zuletzt als unmittelbaren Ausdruck seines Leidens an diesem barbarischen Schaffensumfeld.⁴⁸⁸ Die zugrundeliegende Argumentation ist, wie seit längerem gesehen wird, nicht erst eine Erfindung der Exildichtung, sondern steht in der Tradition des apologetischen Bescheidenheitsgestus, der bereits in der sog. *recusatio* der augusteischen Dichtung gepflegt wurde. Dieser Bescheidenheitsgestus bildet die intertextuelle Grundlage der Verfallspose des verbannten Sprechers, der sie zu einer beständigen Eigenschaft seiner Persona vergrößert.⁴⁸⁹ War das Amalgam von (fiktivem) Dichterbios und dichtungsapologetischen Er-

488 Helzle (1988) 81: „The *uitia* of Tomi affect the poet to such an extent that they intrude into his poems.“ Vgl. *trist.* 1, 11, 35f.; 3, 1, 17f.; 4, 1, 1f. und 105. Der Gedanke, der barbarische Verbannungsort finde seinen direkten Ausdruck in der Mangelhaftigkeit der Dichtung, scheint auch *trist.* 5, 1, 71f. (*ipse nec emendo, sed ut hic deducta legantur, / non sunt illa suo barbariora loco*) zugrundezuliegen; allerdings gibt der Sprecher dort zu verstehen, daß er selbst in Skythien ein *carmen deductum* verfaßt. Gaertner (2007) 155f. gibt einen Überblick über die gängigen Forschungsmeinungen. Eine beliebte Argumentation ist das Absinken des stilistischen Niveaus aufgrund des Leidensdrucks, so etwa Videau-Delibes (1991) 506.

489 Helzle (1988) 76f. „pose of poetic decline“. Williams (1994) 54: „he makes it (die Bescheidenheitsgeste der *recusatio*, Anm.) fundamental to his Tomitan persona by adapting the *recusatio* motif of the poet's enfeebled *uites* and *ingenium* to

fordernissen bereits integraler Bestandteil der vom Streben nach programmatischer Abgrenzung gesteuerten Selbstinszenierung der Vorgänger Ovids sowie dessen vorexilischen Dichter-Ichs, so drängt sich dieser Aspekt in der Verbannungsdichtung, die eindringlich auf ihren Charakter als unmittelbares Erleben des elegischen Ichs verweist, in den Vordergrund. Die Regelmäßigkeit, in welcher der Dichtersprecher in seinen poetologischen Selbstaussagen das Schwinden seiner Kräfte diagnostiziert, trug daher wesentlich dazu bei, daß Literaturgeschichten diese Pose, die sich ihr Narrativ des im Exil zusammenbrechenden Bohemiens fügte, dankbar übernahmen.⁴⁹⁰

Tatsächlich gilt es heute als gemeinhin akzeptiert, daß die Exildichtung Ovids keinen Niedergang dessen dichterischen Fähigkeiten erkennen lasse, der etwa als nachlässiger „Spätstil“ zu kategorisieren sei.⁴⁹¹ Auch die Detailinterpretationen der vorliegenden Arbeit (so zu trist. 1, 1, 123-6) zeigten, daß die Pose des dichterischen Verfalls von einem Sprecher inszeniert wird, der seinen elegischen Kahn nach wie vor im kallimacheisch-alexandrinischen „Fahrwasser“ segeln läßt (trist. 1, 2, 85f.) und dichtet. Der dramatisierende Ausbau der apologetischen Metaphorik seiner Vorgänger, die ein wesentliches Element des ersten Tristienbuchs ausmacht, läßt die Dichtungsapologetik in das subjektive Erleben des elegischen Ichs übergehen. Die intertextuelle Verankerung nicht nur dieser Pose im Werk seiner Vorgänger und im eigenen vorexilischen Werk zeugt an sich vom ungebrochenen Fortbestehen seines *ingenium*, das sich den Motivkomplex der *recusatio* schon zuvor zunutze machte, und seines Festhaltens an den dichterischen Standards seiner Vorgänger.⁴⁹² Er gleicht darin Moeris, einem seiner bukolischen Vorgänger, der trotz seines eingestandenen Stimm- und Gedächtnisverlusts in der Lage ist, Kallimachos zu zitieren.

Die Interpretation des offensichtlichen Widerspruchs, den Verfall der dichterischen Kräfte in formaler Perfektion vorzutragen, als Mittel zur Mitleidserregung einer Leserschaft, die vom Qualitätsverlust der ovidischen Dichtung zu tatkräftigem Mitleid angeregt werde⁴⁹³ erklärt nicht, wie dieser auf eine rhetorische Strategie reduzierte Gestus, dessen sich selbst widerlegende Ironie⁴⁹⁴ nur dann sinnvoll ist, wenn sie sich dem Leser als solche erschließt, tatsächlich geeignet sein konnte, das Mitleid des Publikums über neun Bücher hinweg aufrechtzuerhalten. Zudem läßt diese Interpretation außer Acht, daß sich der Rückgriff auf die Argumentation der *recusatio*, die dem Verbannten wie seinen Vorgängern dazu diente, eine panegyrische (Groß-)Dichtung abzulehnen, auch als Manifestation der Selbstständigkeit des Dichters deuten läßt, der eben nicht das von einem Verbannten zu erwartende panegyrische Werk verfaßt, um die Gunst des Herrschers zurückzugewinnen, sondern dezidiert zur elegischen Kleinform seiner Ju-

represent a more radical, personally damaging and seemingly irreversible decline in poetic creativity.“

490 Claassen (1999) 215: „Ovid's consistent use of elements of *recusatio* was in the past the single most misunderstood aspect of his exilic poetry. Continued protests of debilitated powers, inability to meet the requirements of the Augustan demand for national epic, and pleas of helplessness, weakening verbal facility, even loss of his mother tongue, should not be taken at face value. They are the poet's adaptations of the recusatory technique to his apologetic purpose“

491 So bereits Luck (1961) 260f. Nagle (1980) 69–70 eher zu thematischen Kontinuitäten. Gaertner (2007) 165 konstatiert, daß der Stil zwar in gewissem Ausmaß „more prosaic and colloquial than that of his earlier works“ sei, begründet dies *ibid.* 171 jedoch mit den Konventionen der antiken Epistolographie, denen Ovid nun nachkomme, zumal auch Horaz in den Episteln weniger streng schreibe als in den Oden.

492 Williams (1994) 97: „The technique of literary allusion is therefore one means by which the so-called decline of Ovid's *ingenium* in the exile poetry can be seen to be a more complex phenomenon than it might at first appear“. Helzle (1988) 83: „The mere fact that he is still using and re-applying the same motifs and symbols as his predecessors for his own needs show that he still defines his poetic stance in those very terms. So even when he draws attention to ostensible changes in his poetics his standards remain the same.“

493 Williams (1994) 52. Nagle (1980) 173: „Ovid's procedure of depreciating his talent by asserting the deleterious effect on it of his barbarous environment was a strategy intended to evoke pity, and, from Augustus, clemency.“ Gegen diese Annahme spricht sich Gaertner (2007) 169 Anm. 77 aus.

494 Williams (1994) 60 spricht etwa von einem „tone of subtle, self-mocking humour“

gend zurückkehrt (die Behauptung des elegischen Ichs in Pont. 4, 13, ein panegyrisches Epos auf Getisch verfaßt zu haben, wird heute in der Regel nicht mehr akzeptiert).

Dieser Interpretationsansatz hat seine nicht minder problematische Entsprechung im analogen Postulat, das Skythienbild der Exildichtung ziele als rhetorische Strategie auf die Mitleidserregung der Leserschaft ab. Auch in diesem Fall bleibt ungeklärt, wie das Mitleid des Publikums angesichts einer offensichtlich übertreibenden Darstellung über Jahre hinweg aufrechterhalten hätte werden können.

Die vorliegende Arbeit stellte sich daher die Aufgabe, dem möglichen Zusammenhang von Karriereinszenierung und locus amoenus unter dem Aspekt eines Bestandteils der intertextuellen Karrieredarstellung zu lesen, der Ovid wie Vergil im Nahe- oder Entfernungsverhältnis zum locus amoenus und *otium* ihren sichtbaren Ausdruck verleihen. Einerseits wurde versucht herauszuarbeiten, daß das mit dem Schlagwort „locus horribilis“ etikettierte Skythien wie Vergils *loca amoena* Ort und Sinnbild vorrangig der intertextuellen Auseinandersetzung ist, die etwa bereits Vergils „Holzfällen im Urwald“ (Aen. 6) oder den Dichterhain des Orpheus in den Metamorphosen bestimmt, der zurückblickt auf die zurückliegenden Themen und Gattungen der Metamorphosen sowie in gewisser Weise die „Karriere“ Ovids als des Erzählers der Metamorphosen rekapituliert. Die Inszenierung ihrer literarischen Laufbahn bedeutet für Vergil und Ovid den Wandel ihrer generischen Identität, eine Metamorphose im weitesten Sinn. Diese Verwandlung spiegelt sich im Ortswechsel des alternden Dichtersprechers: So „verläßt“ Vergil bzw. der von ihm geschaffene Dichtersprecher den locus amoenus seines Jugendwerkes, der Eklogen, um sich nach einem Aufenthalt im ambivalenten Italien der *Georgica* am Ende seiner Karriere in einem Italien wiederzufinden, das sich nach der Ankunft der Trojaner in der zweiten Aeneishälfte vollends vom locus amoenus zum Kriegsschauplatz wandelte. Auch Meliboeus und Gallus assoziieren das Ende ihres (bisherigen) Dichtens mit der Verwandlung ihres Dichtungs Umfeldes in eine lebens- und dichtungsfreundliche Umgebung am Rand der Welt. Die Dichterpersona Horazens, die einen nicht unerheblichen Anteil am elegischen Ich Ovids hat, inszeniert ihren Wechsel zu den vorgeblich weniger anspruchsvollen Episteln, die ein neues literarisches Genos etablieren, mit seinem Rückzug von Rom auf das Land. Das vergilische Bild Skythiens als dichtungsfreundliche Dystopie läßt erwarten, daß das relegierte elegische Ich aus dem Geltungsbereich des *deductum carmen*, das etwa in den Eklogen eng mit dem Konzept des locus amoenus verbunden ist, ausgeschlossen ist. Das folgende Verbannungswerk tritt jedoch per se den Gegenbeweis an. Das elegische Ich, das schon die epischen Herausforderungen des ersten Tristienbuches mit elegischen Mitteln bewältigte, bringt selbst im dichtungsfreundlichen Skythien formal ausgefeilte Dichtung hervor, und bleibt so seinem „kallimacheischen“ Dichten treu. Die Existenz in Skythien liefert ihm die auch von seinen Vorgängern gesuchte und gefundene Begründung dafür, kein Epos zu schreiben, da die distanzierte Perspektive des Epikers oder Lehrdichters nicht dazu geeignet sei, sein subjektives Leiden wiederzugeben (trist. 1, 1, 47).

Die unfreiwillige Rückkehr Ovids zur subjektiven Elegie läßt sich einerseits als Negation des teleologischen Karrierenarrativs verstehen, das man aus dem vergilischen Gesamtwerk extrapolierte, zugleich gibt es sich als dessen (elegische) Fortsetzung zu verstehen. Ovid setzt seine Karriere fort, indem er sein elegisches Ich, nachdem es seine angeblich unvollendeten Metamorphosen wie sein Vorgänger die unvollendete Aeneis verbrannt haben will, den Weg Vergils nach Griechenland bzw. in den Osten fortsetzen läßt.⁴⁹⁵ Wenn der Sprecher in trist. 1, 2 meint, sich nicht nach Athen zu begeben, so könnte dies auf der intertextuellen Ebene der Karrieredarstellung auch bedeuten, daß er die Reiseroute seines Vorgän-

495 Darauf verweist Thomas (2009) 295, der angesichts dieses fortsetzenden Verhältnisses meint: „[...] Those who believe the exile poems were written in the comfort of Rome might look for support to this detail of the Virgilian Lives. The same goes for Tr. 1.7.17–40, where Ovid perhaps helps the parallel along by claiming to have burned his copy of the Metamorphoses, as Virgil himself had tried to do, at least according to Suet. Vita Verg. 39. If the story was current when Ovid was writing, it would be hard for any reader to avoid the connection [...]“

gers ablehnt, der, wie es die Legende will, in Griechenland und Kleinasien seinem unvollendeten Epos letzten Schliff zu geben gedachte (Suet. vita Verg. 35). In beiden Fällen verhinderte die Intervention des Augustus die Vollendung des jeweiligen *magnum opus*: Vergil reiste mit Augustus, der ihm in Athen begegnet war, nach Italien; Ovid entfernt sich, ehe er angeblich an die Metamorphosen die *ultima lima* anlegen konnte, von Augustus und wird ins skythische Exil verstoßen. Während Vergil der Legende nach als todgeweihter Mann in Italien ankommt, schlägt sein Nachfolger Ovid die entgegengesetzte Richtung ein, um in der Dystopie Skythiens als lebender Toter weiterzuwirken.

Dieser Ovid, der sich lokal und generisch neu zu verorten hat, bewegt sich, wie die Analyse von *trist.* 1, 2, 75–86 zeigte, im Verlauf seiner Seereise an den Verbannungsort dezidiert nicht auf Ziele zu, die in der dichterischen Tradition zumal seiner augusteischen Vorgänger etablierte Gattungen bzw. deren Vertreter symbolisieren. Die im Hintergrund des ersten Buches stehende Seereise des Sprechers nach Skythien ist eine beständige intertextuelle Auseinandersetzung mit seinen dichterischen und besonders augusteischen Vorgängern. Sie bezeichnet die Rückschau des sich seinem Exil zubewegenden alternden Dichters auf den *locus amoenus* und damit auf die gesamte hinter ihm liegende Tradition, der gegenüber er sich in seiner gegenwärtigen Situation neu zu positionieren hat. Ovid steht am Ende seines Lebens, seiner Laufbahn, und der augusteischen Literatur. Er übt sich in der widersprüchlichen Pose dessen, der seinem außerhalb des Referenzrahmens-Stehen auf der intertextuellen Grundlage der von ihm hinter sich gelassenen Tradition Ausdruck verleiht. Die Dynamik des Konzepts *locus amoenus* wird in der Seereise sichtbar, die den Übergang von Italien, das in den Sturmelegien 1, 2 und 1, 4 noch in Sichtweite liegt, nach Skythien, das sich in *trist.* 1, 11 bereits am (literarischen) Horizont zeigt, umfaßt. Die Flucht aus dem Bereich der etablierten Genera der augusteischen Dichtung, wie sie auf uns gekommen ist, markiert zugleich den Aufbruch in zu eroberndes, von der augusteischen Dichtung noch nicht fruchtbar gemachtes und der *pax Augusta* noch nicht völlig unterworfenen Neuland⁴⁹⁶, den die Dramatisierung der apologetischen Schiffsfahrtmetapher anschaulich werden läßt.

Ovid, der sich seiner Stellung am Ende dessen, was die Literaturgeschichte als „augusteische Literatur“ kategorisiert, bewußt zeigt, ist in seiner Exildichtung mehr denn je auf die Inszenierung seiner Karriere und seine kanonische Stellung bedacht. Das ihm wie seinen Vorgängern seit dem Hellenismus eignende Bedürfnis, sich und sein Werk innerhalb der jeweiligen Tradition zu positionieren, prägt Ovid von Beginn an und rückt in der Verbannungsdichtung, die auch von der zunehmenden Besorgnis des alternden Dichtersprechers über seinen posthumen Dichterruhm gekennzeichnet ist, in den Vordergrund. Zeugnis dieser Besorgnis ist der in den Programmelegien *trist.* 1, 1, *trist.* 3, 1 und 3, 14 thematisierte Weg des Buches und damit seines Verfassers in die Bibliothek, im weiteren Sinn also dessen Aufnahme in den Kanon. Der vielbeschworene allumfassende „Kontrast“ zwischen Vergil und Ovid, der zu einem großen Teil das Produkt der am Beginn dieser Arbeit skizzierten literaturgeschichtlichen Konstrukte ist, erweist sich am Beispiel des *locus amoenus* und seiner karriereinszenatorischen Rezeption als wechselseitig befruchtendes intertextuelles Verhältnis, dessen Tragweite nicht mit dem binären Begriffspaar eines „topischen“ *locus amoenus* und seines reißbretthaften Gegenentwurfs in Form des *locus horribilis* beizukommen ist. Ovid gibt auf das schon bei Vergil nicht in scharf voneinander abzugrenzenden Oppositionen operierende, stets neu zu verhandelnde Konzept des *locus amoenus* bzw. *locus horribilis* seine nicht weniger komplexe intertextuelle Antwort.

Was, um zur Metaphorik der Einleitung zurückzukehren, sich im Hintergrund der von Vergil grundierten Leinwand abzeichnete, läßt dessen Fortsetzer Ovid im Vordergrund auf einem dichten intertextuellen Gewebe seiner augusteischen Vorgänger produktiv werden.

496 Harrison (2002) 90: „[...] *Tristia* 1 seeks to claim a new and even ambitious literary space for itself. It is particularly concerned to differentiate exilic elegy from previous Ovidian erotic elegy [...]“.

Zusammenfassung

Vergil und Ovid galten in der Literaturgeschichtsschreibung lange Zeit als Verkörperung eines literarischen, ästhetischen und ideologischen Antagonismus, dessen literaturgeschichtliche (Be-)Wertung und Gewichtung Zeugnis nicht zuletzt des jeweiligen Zeitgeists ist. Entsprechend wurde die Verbannungsdichtung Ovids entweder als Ausdruck der moralischen Schwäche ihres Verfassers, der mit der Relegation noch glimpflich davongekommen sei, oder verständnisvoll als Psychogramm eines urbanen Dichters gelesen, der als Opfer des greisen Willkürherrschers Augustus an der Trennung vom Ort seines dichterischen Wirkens leide. Beide Ansätze tendier(t)en dazu, die Exildichtung als Zweckpublizistik in erster Linie auf die Rolle eines illustrativen Instruments zur Mitleidserregung des stadtrömischen Publikums zu reduzieren, das sich – wofern der Princeps selbst sich nicht rühren ließe – für die Rückberufung seines Publikumsliebblings engagieren sollte. Als wesentlicher Bestandteil der rhetorischen Strategie zur Rückberufung wird die Stilisierung des an der Schwarzmeerküste gelegenen Tomis zum Schreckensort, zum *locus horribilis*, verstanden, der das innerhalb dieser Dichotomie erforderliche Gegenstück zum *locus amoenus* bildet.

Der ungebrochen literarische, d. h. in der römisch-hellenistischen Dichtung nicht zuletzt inhärent selbstreflexiv-intertextuelle Charakter der ovidischen Exildichtung, dem mit dem bloßen Registrieren von *loci similes* nicht Genüge getan werden kann, rückte demgegenüber erst verhältnismäßig spät in den Vordergrund der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Korpus der ovidischen Exildichtung. Zugleich förderte die Vergilforschung der zurückliegenden Jahrzehnte ein Vergilbild zutage, das sich mit dem eines vorbehaltlosen Propagandisten einer „augusteischen Ideologie“ *avant la lettre* nicht mehr vereinigen ließ. Auch die Rolle Ovids als eines antiaugusteischen Antagonisten Vergils wurde zugunsten einer Perspektive relativiert, die Ovid als Teilnehmer am augusteischen Diskurs betrachtet, dessen Werk nicht als ungefilterter Ausdruck seiner tatsächlichen Haltung gegenüber Augustus zu betrachten sei. Betont wurde zudem immer wieder, daß Ovid nicht als Antagonist, sondern als genauer Leser und inspirierter Fortsetzer des Ahnherrn der sog. augusteischen Literatur zu betrachten sei.

Diese Arbeit konzentriert sich daher nach einem kurzen stichprobenartigen Rückblick auf die Landschaftsdarstellung im vorexilischen Werk Ovids in erster Linie auf das intertextuelle Verhältnis zwischen der Landschaftsdarstellung im Werk Vergils und in ausgewählten Stellen des ersten Tristienbuchs, das die Seereise des aus seinem generischen Bezugsrahmen verbannten elegischen Ichs aus dem *locus amoenus* Italien in den „*locus horribilis*“ Skythien zum Gegenstand hat. Der *locus amoenus* und sein Gegenstück werden dabei nicht als erstarrte „*Topoi*“, als reißbrettartige Gegensätze, als Austragungsort eines literaturgeschichtlichen Antagonismus, oder als eine illustrativ-rhetorische Strategie zur Mitleidserregung der Leserschaft verstanden. Vielmehr ergibt sich, daß es sich beim Umgang der beiden Dichter mit dem Konzept des *locus amoenus* um eine dynamische, intertextuell operierende Wechselbeziehung handelt. Das Konzept des *locus amoenus* unterliegt demnach wie die mit ihm assoziierten Genera einer beständigen Neuverhandlung im Spannungsverhältnis von Kontinuität und Diskontinuität, die eng mit der Karriereinszenierung des jeweiligen Dichters verbunden ist, stellen doch beide Dichter ihre Karriere als mehr oder weniger freiwilligen Aufbruch aus dem Kosmos des *locus amoenus* und der in diesem beheimateten Gattungen dar. Besonderes Augenmerk wird dabei der Dramatisierung der kallimacheisch-alexandrinischen Dichtungsmetaphorik beigemessen, die in den Landschaftsbildern Vergils und der ovidischen Exildichtung ihren Ausdruck findet. Die Seereise, die Ovid sein relegiertes elegisches Ichs vom „*locus amoenus*“ Italien in den „*locus horribilis*“ Skythien antreten läßt, ist vor diesem Hintergrund Be-

standteil eines intensiven intertextuellen, poetologischen und karriereinszenatorischen Dialogs mit Vergil und der literarischen Tradition, welche die vorliegende Arbeit im gebotenen Ausmaß präsent zu halten versucht. Ovid stellt dem *locus amoenus* Vergils nicht seinen *locus horribilis* entgegen, sondern setzt die komplexe Landschaftsdarstellung seines Vorgängers fort.

Literatur

Abkürzungen

ANRW Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. hrsg. von Wolfgang Haase und Hildegard Temporini (Berlin-New York 1972–1998)

OLD Oxford Latin Dictionary (Oxford 1968)

RE Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (Stuttgart 1890-1980)

TLL Thesaurus Linguae Latinae (Leipzig 1900-)

Primärliteratur

Ovid

carmina amatoria

McKeown, J. C., Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary. A commentary on book one. Vol. II, ARCA 22 (Leeds 1989)

Kenney, E. J., P. Ovidi Nasonis Amores Medicamina faciei femineae Ars amatoria Remedia amoris, Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis ²(Oxonii 1994)

McKeown, J. C., Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary. A commentary on book two. Vol. III, ARCA 22 (Leeds 1998)

Metamorphosen, *Fasti*

Frazer, J. G., Fasti. With an english translation by Sir James George Frazer. ²(Cambridge, Mass. 1939)

Bömer, F., P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch I-III (Heidelberg 1969)

Bömer, F., P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch X-XI (Heidelberg 1980)

Anderson, W. S., P. Ovidius Naso. Metamorphoses, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Berolini 1982)

Tarrant, R. J., P. Ovidi Nasonis Metamorphoses (Oxonii 2004)

Barchiesi, A., Ovidio Metamorfosi. Volume I. Libri I-II, Scrittori greci e latini ⁴(Milano 2013)

Exildichtung

Owen, S. G., Ovid. Tristia. Book 1 (Oxford 1885)

Owen, S. G., P. Ovidi Nasonis Tristium liber secundus (Oxford 1924)

Wheeler, A. L., Ovid. Tristia. Ex Ponto (Cambridge [Mass.]-London 1939)

- Jonge, T. J. d., *Publii Ovidii Nasonis Tristium liber IV* (Groningen 1951)
- André, J., *Ovide. Tristes*, Collection des universités de France (Paris 1968)
- Luck, G., *Publius Ovidius Naso: Tristia. Kommentar. 2*, Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern (Heidelberg 1977)
- Posch, S., *P. Ovidius Naso Tristia I. Interpretationen. Band I: Die Elegien I-IV, Commentationes Aenipontanae 28* (Innsbruck 1983)
- Owen, S. G., *P. Ovidi Nasonis tristium libri quinque Ibis ex Ponto libri quattuor Halieutica Fragmenta*¹³(Oxonii 1991)
- Hall, J. B., *P. Ovidi Nasonis Tristia*, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Stuttgartiae 1995)
- Helzle, M., *Ovids Epistulae ex Ponto. Buch I-II. Kommentar*, Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern (Heidelberg 2003)
- Holzberg, N.–Willige, W., *Naso, Publius Ovidius. Briefe aus der Verbannung* (Mannheim 2011)

Vergil

- Norden, E., *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*⁴(Darmstadt 1957)
- Richter, W., *Vergil. Georgica*, Das Wort der Antike 5 (München 1957)
- Thomas, R. F., *Virgil. Georgics. Volume 1: Books I-II 1*(Cambridge 1988a)
- Thomas, R. F., *Virgil. Georgics. Volume 2: Books III-IV 2*(Cambridge 1988b)
- Clausen, W., *A commentary on Virgil, Eclogues* (Oxford 1994)
- Erren, M., *P. Vergilius Maro. Georgica 2*, Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern (Heidelberg 2005)
- Horsfall, N., *Virgil, "Aeneid" 2. A commentary* (Berlin 2008)
- Conte, G. B., *P. Vergilius Maro. Aeneis*, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Berolini 2009)
- Cucchiarelli, A., *Le Bucoliche* (Roma 2012)
- Horsfall, N., *Virgil, "Aeneid" 6. A commentary* (Berlin 2013)
- Ottaviano, S.–Conte, G. B., *P. Vergilius Maro. Bucolica. Georgica* (Berlin-Boston 2013)
- Gagliardi, P., *Commento alla decima ecloga di Virgilio, Spudasmata 161* (Hildesheim 2014)

Horaz

- Brink, C. O., *Horace on poetry: The 'Ars Poetica'* (Cambridge Eng. 1971)
- Syndikus, H. P., *Die Lyrik des Horaz*, Impulse der Forschung 6 (Darmstadt 1972)
- Brink, C. O., *Horace on poetry: Epistles Book II: The letters to Augustus and Florus* (Cambridge Eng. 1982)

- Rudd, N., Horace, Epistles book II and Epistle to the Pisones ("Ars poetica"), Cambridge Greek and Latin classics (Cambridge 1989)
- Mayer, R., Horace. Epistles, Book I, Cambridge Greek and Latin classics (Cambridge 1994)
- Shackleton Bailey, D. R., Q. Horatius Flaccus Opera ⁴(Monachii et Lipsiae 2001)
- Nisbet, R. G. M.–Rudd, N., A commentary on Horace. Odes Book III (Oxford 2004)

Weitere

- Barber, E. A., Sexti Properti Carmina ²(Oxonii 1957)
- Lenz, F. W., Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres (Lugduni Batavorum 1964)
- Gow, A. F., Theocritus. Introduction, text, and translation. Vol. 1 ²(Cambridge 1965a)
- Gow, A. F., Theocritus. Commentary, Appendix, Indexes and Plates. Vol. 2 ²(Cambridge 1965b)
- Lyne, R. O. A. M., Ciris. A poem attributed to Virgil, Cambridge classical texts and commentaries 20 (Cambridge 1978)
- Asper, M., Kallimachos. Werke. Griechisch und deutsch (Darmstadt 2004)

Sekundärliteratur

- Acél, Z., Der Orpheus des Epitaphios Bionos in den Werken von Vergil und Ovid, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 47, 2007, 349-368
- Acosta-Hughes, B., Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition (Berkeley-Los Angeles-London 2002)
- von Albrecht, M., Geschichte der römischen Literatur ³(Berlin-München 2012)
- Barchiesi, A., The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse (Berkeley-Los Angeles-London 1997)
- Barchiesi, A.–Hardie, P., The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio, in: Hardie, P. R.–Moore, H. (Hrsg.), Classical literary careers and their reception (Cambridge-New York 2010), 59-88
- Barnes, W. R., Virgil: the literary impact, in: Horsfall, N. (Hrsg.), A companion to the study of Virgil (Leiden-New York 1995), 256-267
- Besslich, S., Ovids Winter in Tomis. Zu trist. III 10, Gymnasium 79, 1972, 177-191
- Bews, J. P., The Metamorphosis of Virgil in the 'Tristia' of Ovid Bulletin of the Institute of Classical Studies 1984, 51-60
- Boyd, B. W., "When Ovid Reads Vergil...:" A Response and Some Observations, Vergilius 48, 2002, 123-130
- Breed, B. W., Pastoral inscriptions (London 2012)
- Cairns, F., Generic composition in Greek and Roman poetry (Edinburgh 1972)
- Cameron, A., Callimachus and his critics (Princeton, NJ 1995)

- Casali, S., Other Voices in Ovid's 'Aeneid' in: Knox, P. E. (Hrsg.), *Oxford Readings in Ovid* (Oxford 2006), 144-165
- Chwalek, B., Die Verwandlung des Exils in die elegische Welt, *Studien zur klassischen Philologie* 96 (Frankfurt am Main-Wien 1996)
- Claassen, J. M., *Displaced persons: the literature of exile from Cicero to Boethius* (London 1999)
- Conte, G. B., Proems in the Middle, in: Harrison, S. J. (Hrsg.), *The poetry of pathos* (Oxford u. a. 2007), 219-231
- Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1993)
- Davis, G., Parthenope. The Interplay of Ideas in Vergilian Bucolic, *Mnemoysne Supplements* 346 (Leiden u. a. 2012)
- Delz, J., Kritische Bemerkungen zu Tibull, Ovid und Martial, *Museum Helveticum* 28, 1971, 49-59
- Döpp, S., *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids* (München 1969)
- Evans, H. B., Winter and Warfare in Ovid's Tomis (Tristia 3.10), *The Classical Journal* 70, 1975, 1-9
- Evans, H. B., *Publica carmina. Ovid's books from exile* (Lincoln 1983)
- Fantham, E., Rhetoric and Ovid's Poetry, in: Knox, P. E. (Hrsg.), *A companion to Ovid* (Chichester (u.a.) 2009), 26-44
- Fantuzzi, M.–Hunter, R., *Tradition and innovation in Hellenistic poetry* (Cambridge 2004)
- Farell, J., Ovid's Virgilian Career, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 52, 2004, 41-55
- Feeney, D., Si licet et fas est: Ovid's Fasti and the Problem of Free Speech under the Principate, in: Knox, P. E. (Hrsg.), *Oxford Readings in Ovid* (Oxford 2006), 464-488
- Frings, I., Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid, *Zetemata* 124 (München 2005)
- Gaertner, J. F., Ovid and the poetics of exile: How exilic is Ovid's exile poetry?, in: Gaertner, J. F. (Hrsg.), *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond* (Leiden 2007), 155-172
- Gale, M. R., *Virgil on the Nature of Things: The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition* (Cambridge 2000)
- Galinsky, K., *Augustan culture* (Princeton, NJ 1996)
- Gildenhard, I.–Zissos, A., Inspirational Fictions: Autobiography and Generic Reflexivity in Ovid's Proems, *Greece & Rome* 47, 2000, 67-79
- Gutzwiller, K. J., *A guide to Hellenistic literature, Blackwell guides to classical literature* (Oxford 2007)
- Hardie, P., *Virgil, Greece & Rome New surveys in the classics* 28 (Oxford 1998)
- Hardie, P., Introduction, in: Hardie, P. (Hrsg.), *The Cambridge companion to Ovid* (Cambridge 2002a), 1-10
- Hardie, P., *Ovid's poetics of illusion* (Cambridge, UK-New York 2002b)

- Hardie, P., Cultural and Historical Narratives in Virgil's Eclogues and Lucretius, in: Fantuzzi, M.-Papanghelis, T. D. (Hrsg.), *Brill's companion to Greek and Latin pastoral* (Leiden-Boston 2006), 275-300
- Hardie, P., Contrasts, in: Heyworth, S. J., u. a. (Hrsg.), *Classical constructions: papers in memory of Don Fowler, classicist and epicurean* (Oxford-New York 2007), 141-173
- Hardie, P.–Moore, H., Introduction, in: Hardie, P.–Moore, H. (Hrsg.), *Classical literary careers and their reception* (Cambridge-New York 2010), 1-16
- Harrison, S., Ovid and genre: evolutions of an elegist, in: Hardie, P. (Hrsg.), *The Cambridge companion to Ovid* (Cambridge 2002), 77-94
- Harrison, S., *Generic enrichment in Vergil and Horace* (Oxford 2007)
- Harrison, S., *Laudes Italiae* (Georgics 2.136-175): Virgil as a Caesarian Hesiod, in: Urso, G. (Hrsg.), *Patria diversis gentibus una? Unità, politica e identità etniche nell'Italia antica. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007* (Pisa 2008), 231-242
- Heath, J., Poetic Simultaneity and Genre in Ovid's *Metamorphoses*, *The Classical Journal* 107, 2011, 189-211
- Heinze, R., *Die Augusteische Kultur* ³(Darmstadt 1960)
- Helzle, M., Ovid's Poetics of Exile, *Illinois Classical Studies* 13, 1988, 73-83
- Hinds, S., P. Ovidius Naso. *Tristia* 1: Interpretationen. 1. Die Elegien 1-4 by Sebastian Posch, *The Journal of Roman Studies* 77, 1987, 253-255
- Hinds, S., Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry, *Roman literature and its contexts* (New York 1998)
- Hinds, S., Landscape with figures: aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition, in: Hardie, P. (Hrsg.), *The Cambridge companion to Ovid* (Cambridge 2002), 122-149
- Hinds, S., Booking the Return Trip: Ovid and *Tristia* 1, in: Knox, P. E. (Hrsg.), *Oxford readings in Ovid* (Oxford u.a. 2006), 415-440
- Holzberg, N., Playing with his Life: Ovid's 'Autobiographical' References, in: Knox, P. E. (Hrsg.), *Oxford Readings in Classical Studies* (Oxford 2006), 51-68
- Horsfall, N., Virgil: his life and times, in: Horsfall, N. (Hrsg.), *A companion to the study of Virgil* (Leiden-New York 1995), 1-25
- Hunter, R., Literature and its Contexts, in: Erskine, A. (Hrsg.), *A companion to the Hellenistic world* (Oxford 2003), 477-493
- Hunter, R., Virgil's *Ecl.* 1 and the Origins of Pastoral, in: Fantuzzi, M.-Papanghelis, T. D. (Hrsg.), *Brill's companion to Greek and Latin pastoral* (Leiden-Boston 2006a), 263-274
- Hunter, R. L., *The shadow of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome, Roman literature and its contexts* (Cambridge-New York 2006b)
- Hunter, R. L., Virgil and Theocritus: A Note on the Reception of the Encomium to Ptolemy Philadelphus, in: Hunter, R. L. (Hrsg.), *On Coming After: Studies in Post-Classical Greek Literature and Its Reception* (Berlin 2008), 378-383

- Huskey, S. J., Ovid and the Fall of Troy in "Tristia" 1.3, *Vergilius* 48, 2002, 88-104
- Ingleheart, J., Ovid, "Tristia" 1.2: High Drama on the High Seas, *Greece & Rome* 53, 2006, 73-91
- Johnston, P.–Papaioannou, S., Introduction, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 53, 2013, 133-144
- Jones, F., *Virgil's Garden: The Nature of Bucolic Space* (London 2011)
- Karakasis, E., Song exchange in Roman pastoral, *Trends in classics Supplementary volumes* 5 (Berlin-New York 2011)
- Keith, A., Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5, in: Boyd, B. W. (Hrsg.), *Brill's companion to Ovid* (Leiden-Boston 2002), 235-270
- Kenney, E. J., Ovidius Proemians, in: Knox, P. E. (Hrsg.), *Oxford Readings in Classical Studies* (Oxford 2006), 265-273
- Kenney, E. J., *The Metamorphoses: A Poet's Poem*, in: Knox, P. E. (Hrsg.), *A companion to Ovid* (Chichester 2009), 140-153
- Kettemann, R., Ovid Verbannungsort – ein locus horribilis?, in: Schubert, W.-Albrecht, M. v. (Hrsg.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag.* (Frankfurt am Main-Wien u. a. 1999), 715-735
- Klingner, F., *Virgils Georgica* (Zürich 1963)
- Knox, P. E., In Pursuit of Daphne, *Transactions of the American Philological Association* 120, 1990, 183-386
- Kovacs, D., Ovid, *Metamorphoses* 1.2, *The Classical Quarterly* 37, 1987, 458-465
- Kraggerud, E., Vergil's Introduction to his Sixth Eclogue, *Symbolae Osloenses* 84, 2011, 111-124
- Kraus, W., Ovidius Naso, in: Albrecht, M. v.-Zinn, E. (Hrsg.), *Ovid* (Darmstadt 1968), 67-166
- Krevans, N., Geography and the Literary Tradition in *Theocritus* 7, *Transactions of the American Philological Association* 113, 1983, 201-220
- Lenz, L., Tibull in den Tristien, *Gymnasium* 104, 1997, 301-317
- Lütkemeyer, S., Ovids Exildichtung im Spannungsfeld von Ekloge und Elegie, *Studien zur klassischen Philologie* 150 (Frankfurt am Main-Wien 2005)
- Maltby, R., Tibullus and Ovid, in: Knox, P. E. (Hrsg.), *A companion to Ovid* (Chichester 2009), 279-293
- Marchesi, I., Traces of a Freed Language: Horace, Petronius, and the Rhetoric of Fable, *Classical Antiquity* 24, 2005, 307-330
- McCarter, S., *Horace Between Freedom and Slavery: The First Book of Epistles* (Madison-London 2015)
- McGowan, M. M., Ovid in exile: power and poetic redress in the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*, *Mnemosyne Supplements* 309 (Leiden-Boston 2009)
- Moorton, R. F., The Innocence of Italy in Vergil's *Aeneid*, *The American Journal of Philology* 110, 1989, 105-130

- Mordine, M. J., *Sine me, liber, ibis: The book and the reader in tristia 1.1* *The Classical Quarterly* 60, 2010, 524-544
- Müller, J.-D., *Literaturgeschichtsschreibung als Mikrogeschichte: Zur Schwierigkeit, eine Geschichte vormoderner Literatur zu schreiben*, in: Buschmeier, M., u. a. (Hrsg.), *Literaturgeschichte: Theorien-Modelle-Praktiken* (Berlin 2014), 165-184
- Nagle, B. R., *The poetics of exile*, *Collection Latomus* 170 (Bruxelles 1980)
- Nappa, C., *Reading after Actium. Vergil's Georgics, Octavian, and Rome* (Ann Arbor 2005)
- Oliensis, E., *Horace and the rhetoric of authority* (Cambridge 1998)
- Otis, B., *Virgil. A study in Civilized Poetry* (Oxford 1995)
- Papaioannou, S., *Embracing Vergil's "Arcadia": Constructions and representations of a literary topos in the poetry of the augustans*, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 53, 2013, 145-170
- Papanghelis, T. D., *Propertius. A hellenistic poet on love and death* (Cambridge 1987)
- Papanghelis, T. D., *Friends, Foes, Frames and Fragments: Textuality in Virgil's Eclogues*, in: Fantuzzi, M.-Papanghelis, T. D. (Hrsg.), *Brill's companion to Greek and Latin pastoral* (Leiden-Boston 2006), 369-402
- Parry, H., *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95, 1964, 268-282
- Perkell, C., *On Eclogue 1.79-83*, *Transactions of the American Philological Association* 120, 1990, 171-181
- Perkins, D., *Is literary history possible?* (Baltimore 1992)
- Perutelli, A., *Bucolics*, in: Horsfall, N. (Hrsg.), *A companion to the study of Virgil* (Leiden u.a. 1995), 27-62
- Pichon, R., *Index verborum amatoriorum* (Paris 1902)
- Pöschl, V., *Der Katalog der Bäume*, in: Albrecht, M. v.-Zinn, E. (Hrsg.), *Ovid* (Darmstadt 1968), 393-404
- Putnam, M. C. J., *Some Virgilian unities*, in: Hardie, P. R.-Moore, H. (Hrsg.), *Classical literary careers and their reception* (Cambridge-New York 2010a), 17-38
- Putnam, M. C. J., *Vergil, Ovid, and the Poetry of Exile*, in: Farrell, J. (Hrsg.), *A companion to Vergil's Aeneid and its tradition* (Chichester 2010b), 80-95
- Rahn, H., *Ovids elegische Epistel*, in: Albrecht, M. v. (Hrsg.), *Ovid* (Darmstadt 1968), 476-591
- Ross, J. D. O., *Style and Tradition in Catullus* (Cambridge, MA-London 1969)
- Rumpf, L., *Extremus labor. Vergils 10. Ekloge und die Poetik der Bucolica*, *Hypomnemata* 112 (Göttingen 1996)
- Santirocco, M. S., *Unity and design in Horace's odes* (Chapel Hill u. a. 1986)
- Schanz, M. v.-Hosius, C., et al., *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, *Handbuch der Altertumswissenschaft* 8 Abt (München 1935)

- Schiesaro, A., *A Dream Shattered? Pastoral Anxieties in Senecan Drama*, in: Fantuzzi, M.-Papanghelis, T. D. (Hrsg.), *Brill's companion to Greek and Latin pastoral* (Leiden-Boston 2006), 427-450
- Schmid, W., *Vergil-Probleme*, Göppinger akademische Beiträge (Göppingen 1983)
- Schmidt, E. A., *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik* (München 1972)
- Schmidt, E. A., *Bukolische Leidenschaft oder über antike Hirtenpoesie*, *Studien zur klassischen Philologie* 22 (Frankfurt am Main-New York 1987)
- Schmitzer, U., *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*, *Beiträge zur Altertumskunde* 4 (Stuttgart 1990)
- Schönbeck, G., *Der locus amoenus von Homer bis Horaz* (Heidelberg 1964)
- Segal, C. P., "Tamen Cantabit, Arcades": Exile and Arcadia in "Eclogues One and Nine", *Arion* 4, 1965, 237-266
- Segal, C. P., *Vergil's Caelatum Opus: An Interpretation of the Third Eclogue*, *The American Journal of Philology* 88, 1967, 279-308
- Seibert, S., *Ovids verkehrte Exilwelt*, *Beiträge zur Altertumskunde* 335 (Berlin-Boston 2014)
- Seidensticker, B., *Zu Horaz, C. 1, 1-9*, *Gymnasium* 83, 1976, 26-34
- Spahlinger, L., *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, *Beiträge zur Altertumskunde* 83 (Stuttgart 1996)
- Stroh, W., *Tröstende Musen: Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten*, in: Haase, W. (Hrsg.), *ANRW II* 31 (4) (Berlin-New York 1981), 2638-2684
- Tarrant, R. J., *Ovid and ancient literary history*, in: Hardie, P. (Hrsg.), *The Cambridge companion to Ovid* (Cambridge 2002), 13-33
- Theodorakopoulos, E., *Closure: the Book of Virgil*, in: Martindale, C. (Hrsg.), *The Cambridge companion to Virgil* (Cambridge, U.K.-New York 1997), 155-165
- Thomas, R. F., *Virgil and the Augustan Reception* (Cambridge 2001)
- Thomas, R. F., 'Stuck in the Middle with You': *Virgilian Middles*, in: Kyriakides, S.-De Martino, F. (Hrsg.), *Middles in Latin poetry* (Bari 2004), 123-150
- Thomas, R. F., *Ovid's Reception of Virgil*, in: Knox, P. E. (Hrsg.), *A companion to Ovid* (Chichester 2009), 294-307
- van Tress, H., *Poetic memory: allusion in the poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid, Mnemosyne*, *bibliotheca classica Batava Supplementum* 258 (Leiden-Boston 2004)
- Videau-Delibes, A., *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine: une poétique de la rupture* (Paris 1991)
- Watt, W. S., *Notes on Ovid's poems from exile*, *Illinois Classical Studies* 13, 1988, 85-93
- Westerhold, J., *Ovid's epic forest: a note on Amores 3.1.1-6*, *The Classical Quarterly* 63, 2013, 899-903
- Williams, G., *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry* (Cambridge 1994)
- von Wilamowitz-Moellendorff, U., *Lesefrüchte*, in: Albrecht, M. v.-Zinn, E. (Hrsg.), *Ovid* (Darmstadt 1968), 471-475

- Williams, G., Ovid's Exilic Poetry: Worlds Apart, in: Boyd, B. W. (Hrsg.), Brill's companion to Ovid (Leiden-Boston 2002), 337-382
- Wimmel, W., Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit, Hermes Zeitschrift für klassische Philologie Einzelschriften Heft 16 (Wiesbaden 1960)
- Wright, J. R. G., Virgil's Pastoral Programme: Theocritus, Callimachus and Eclogue 1, Proceedings of the Cambridge Philological Society 29, 1983, 107-160
- Wulfram, H., Das römische Versepistelbuch (Berlin 2008)