

## Der staunende Achill: Eine poetologische Lektüre der *Cygnus*-Episode (*Ov. met.* 12,64-167)\*

von MELANIE MÖLLER, Heidelberg

„Lesen [...] ist ein später und so gut wie unmöglicher  
Akt, jede starke Lektüre notwendig ein *Fehllesen*.“<sup>1</sup>

Die von einem bestimmten Interesse geleitete Interpretation eines Textes bedarf stets der Rechtfertigung. Dies trifft besonders auf einen so populären und so viel behandelten Text wie Ovids *Metamorphosen* zu. Obwohl es in der neueren Ovid-Forschung eine starke Tendenz gibt, poetologische Strukturen einzelner Metamorphosen aufzudecken, scheint sich eine Lesart, die an metapoetischen Aussagen interessiert ist, weiterhin in der Defensive zu befinden, zumal dort, wo Poetologisches sich dem Leser nicht so unmittelbar erschließt, wie dies etwa in den Künstlermetamorphosen des Werkes der Fall ist. Die von mir vorgeschlagene Interpretation der Cygnus-Metamorphose im 12. Buch mag allein dadurch provozieren, daß sie gerade *nicht* dem Horizont der Metamorphosen zuzuordnen ist, die im engeren oder weiteren Sinne mit dem Thema Kunst bzw. Literatur zu tun haben.

Bleibt eine Rezeptionsästhetische Vorbemerkung: Es war die genaue Lektüre des Textes, die die poetologische Interpretation motiviert hat – nicht umgekehrt. Außerdem ist diese Deutung als Möglichkeit gedacht, ohne andere *a priori* ausschließen oder gar disqualifizieren zu wollen. Die Cygnus-Episode scheint mir ein Paradebeispiel für die Polysemie des ovidischen Textes – eine Polysemie allerdings, die dem Interpreten die Pflicht auferlegt, textgenau zu analysieren.

Es ist hinreichend bekannt, daß Ovid in seiner *Aeneis* (*Met.* 13,623-14,621<sup>2</sup>) das vergilische Meisterwerk parodiert<sup>3</sup>. Doch gibt es auch schon im Vorfeld dieser Parodie Episoden, an denen sich beobachten läßt, wie Ovid nicht nur das ver-

---

\* Dieser Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den ich am 10. Januar 2003 auf dem *Mittelrheinischen Symposium* in Trier gehalten habe: „Der staunende Achill. Poetologisches in der *Cygnus*-Episode der ovidischen *Metamorphosen* (12,64-167)?“ Den dortigen Diskutanten sei für Kritik und Anregungen ebenso gedankt wie den Teilnehmern des Heidelberger *Forschungsseminars*, wo ich den Beitrag zuerst vorgestellt habe.

<sup>1</sup> H. Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt 1997, S. 9 (engl. Original: *A Map of Misreading*, Oxford 1975, übers. v. I. Mayr).

<sup>2</sup> Zitiert wird nach W.S. Andersons *Teubneriana* (Stuttgart/Leipzig 1996 [unveränd. Nachdr. der 6. Aufl.]).

<sup>3</sup> Vgl. dazu R.F. Gleis, *Der interepische Diskurs: Zum Verhältnis von *Metamorphosen* und *Aeneis**, in: H.C. Tristram (ed.), *New Methods in the Research of Epic/Neue Methoden der Epenforschung*, Tübingen 1998, S. 85-104. Gleis spricht sogar von einer „dekonstruktivistischen“ Tendenz in Ovids *Little Aeneid*: „Insgesamt kann man sagen, daß die ovidische *Aeneis* samt ihrer Fortsetzung eine Bagatellisierung der vergilischen *Aeneis* darstellt: eine dekonstruktivistische Verflachung ihres historischen Tiefgangs ...“ (S. 101). Zur Funktion der ovidischen *Aeneis* vgl. auch M. Dippel, *Die Darstellung des trojanischen Krieges in Ovids *Metamorphosen* (12,1-13,622)*, Frankfurt a.M. 1990 (= Diss. Gießen 1988).

gilische *opus magnum*, sondern das klassische Epos homerischer Provenienz insgesamt überwindet und so innerhalb der Gattung innovative Akzente setzt. Ovid will ein neues Kunstwerk schaffen, indem er sich von althergebrachten Strukturen ablöst und neue entwickelt, zu denen ihn die hellenistischen Kataloggedichte animiert haben mögen. Als Nachfolger Kallimachos', Nikanders und Aemilius Macers verleiht er seinem Werk den Charakter eines *carmen deductum*. Doch entfernt er sich zugleich von der alexandrinischen Programmatik, insofern er seinem Epos den Anspruch eines *carmen perpetuum* voranstellt<sup>4</sup>.

Die Frage, ob wir es bei Ovid mit einem Kallimacheer oder einem Antikallimacheer zu tun haben, ist viel diskutiert. Kallimachos widersetzt sich bekanntlich im Prolog der *Aitia* dem Anspruch, ein ἔν ἄρισμα διηνεκές zu verfassen, liefert aber mit diesem Werk doch eine umfangreiche Reihe von Erzählungen, die allerdings kurz und in sich abgeschlossen sind. Ovid entfaltet einzelne, teils abgeschlossene, teils miteinander verwobene Erzählungen vor dem groß angelegten kosmologischen Hintergrundgeschehen. Man vereinseitigt das Problem, wenn man Ovid wie Richard Thomas einen „Callimachean“ nennt<sup>5</sup>. Diese Reduktion auf ein oder mehrere Vorbilder, die Konzentration auf das Abhängigkeitsverhältnis überhaupt führt womöglich nicht weiter; es sei hier nur an Harold Blooms Bemühungen erinnert, diese Abhängigkeiten – aus Produzenten- und Rezipientenperspektive – zu relativieren, denn nur „schwächere Talente idealisieren; Persönlichkeiten mit angemessener Imaginationskraft eignen sich an“<sup>6</sup>. Besonders auf Ovids *Metamorphosen* trifft zu, was Bloom über den Aspekt der Originalität bemerkt: „... poetischer Einfluß muß Dichter nicht weniger originell machen; ebenso oft macht er sie origineller, wenn auch deshalb noch nicht notwendig besser“<sup>7</sup>. Diese spezifische Originalität, die sich programmatisch im Ablösungsprozeß vom „alten“ Epos entfaltet, möchte ich im Folgenden veranschaulichen.

Der Ablösungsprozeß zeigt sich symbolisch an der Cygnus-Episode des 12. Buches. Schon der numerische Bezug auf die *duodecim libri* der *Aeneis* schafft den Rahmen für eine innerepische, methodologische Auseinandersetzung. Während den Mythen der unmittelbaren Umgebung (Kaineus, Nestor, Kentauren und Lapithen) in jüngster Zeit einige Aufmerksamkeit zuteil wurde, ist die Cygnus-Metamorphose bisher kaum beachtet worden. Dabei läßt sich gerade an diesem Textstück demonstrieren, welchen Anspruch Ovid im Hinblick auf die gattungstheoretische Zuordnung seines Werks formuliert. Ich möchte

<sup>4</sup> Zur Neuartigkeit des ovidischen Epos vgl. u.a. E. Mensching, *carmen perpetuum novum?* Mnemosyne 22, 1969, S. 165-169.

<sup>5</sup> R. Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge 2001, S. 81. Den Einfluß des Kallimachos auf Ovids *Metamorphosen* untersucht auch P.E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge 1986. R.O.A.M. Lyne, *Ovid's Metamorphoses, Callimachus, and l'art pour l'art*, MD 12, 1984, S. 9-34, ist bemüht, die Ambivalenz auch des kallimacheischen Dichtungsprogramms aufzuzeigen, indem er die Gestaltung der *Aitia* auf die Verweigerung des ἔν ἄρισμα διηνεκές hin überprüft.

<sup>6</sup> H. Bloom, *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel/Frankfurt a.M. 1995, S. 9 (engl. Original: „The Anxiety of Influence“, Oxford 1973, übers. v. A. Schweikhart).

<sup>7</sup> Ebd., S. 11.

den Text zunächst in den Zusammenhang einordnen, um ihn dann *ad pedem* zu interpretieren.

Die Cygnus-Episode schließt sich unmittelbar an die Beschreibung des Wohnsitzes der *Fama* (v. 39-63) an, die an Vergil 6,268-81 erinnert. Werden dort die Übel *Luctus, Curae, Morbi, Senectus, Metus, Fames, Egestas, Letum, Labos, Sopor, (mala mentis) Gaudia, Bellum* und *Discordia* als Bewohner des unterweltlichen *vestibulum* genannt, hausen hier im Reich der *Fama Credulitas, Error, Laetitia, Timores, Seditio* und *Susurri*. Diese Allegorien, die allesamt auf unbesonnene Handlungen und wenig vorbildliche Eigenschaften zielen, antizipieren in gewisser Weise die Charakterisierung Achills und seiner griechischen Gefährten. Der Anklang an Vergil ist von Ovid provoziert: Er setzt sich im nachfolgenden Kampfgeschehen fort. *Fama* ist nicht nur eine dem Epos geläufige Allegorie, die bei der Verursachung von kriegerischen Auseinandersetzungen oft eine tragende Rolle spielt (man denke etwa an die Entwicklung des Kriegsgeschehens im 7. Buch von Vergils *Aeneis*), sondern nähert auch die Bereiche „Realität“ und „Fiktion“ einander an: Das Gerücht steht oft auf tönernen Füßen, es wächst durch Übertreibung und Hinzugedachtes und hat doch dieselbe Wirkkraft wie eine unverbrüchliche Tatsache. Damit lokalisiert Ovid das nachfolgende Geschehen in der Zwischenwelt zwischen Fiktion und Realität: Für die Cygnus-Episode heißt dies, daß der Boden des Wundersamen, das diese Metamorphose in sich birgt, gestärkt wird. Zugleich wird der Akzent auf das Allegorische gelegt.

Cygnus wird mit dem Epitheton *proles Neptunia* bezeichnet und hat mit den anderen beiden *Cygni* der *Metamorphosen*, die Apoll bzw. Phaethon zuzuordnen sind, nur den Namen gemeinsam<sup>8</sup>. Damit greift Ovid einen älteren Sagenstoff auf, der zwar nicht homerisch, aber in den *Cypria* vorgebildet ist: ἔπειτα Ἀχιλλεὺς αὐτοὺς τρέπεται ἀνελὼν Κύκνον τὸν Ποσειδῶνος<sup>9</sup>. Die alte Sage kennt zwar die Auseinandersetzung mit Achill, nicht aber die Verwandlung. Die Verbindung zum Schwan liegt in Cygnus' weißem Haupt bzw. Haar begründet. Auffällig ist hier die Beschreibung Theokrits im Rahmen einer Rechtfertigung der traditionellen Epik: θῆλυον ἀπὸ χροιάς Κύκνον<sup>10</sup> – hier wird Cygnus mit dem Attribut der Weiblichkeit versehen. Von der Verwandlung in einen

<sup>8</sup> Der erste Cygnus (2,367. 377) ist ein Sohn des Sthenelos und mit Phaethon verwandt und befreundet. Der zweite Cygnus (7,371) ist ein Sohn des Apollon von der boeotischen Nymphe Hyrie. Diesen beiden *Cygni* ist die Nähe zur Sonne bzw. zu Apollon Mousagetes gemeinsam.

<sup>9</sup> Nach Procl. *chrestom.* 3,29ff. (zit. nach *Homeri opera*, rec. T.W. Allen, Bd. 5, Oxford 1912, S. 105). Die Auseinandersetzung zwischen Achill und Cygnus besingt auch Pindar in *Ol.* 2,82 und *Isthm.* 5,39.

<sup>10</sup> Theocr. 16,49 (vgl. auch Hes. frg. 237 M.-W. und das Scholion zu Theocr. 16,49).

Schwan hat möglicherweise Boio(s) in seiner Ὀρνιθογονία zuerst erzählt: Athenaios erwähnt eine ἀπορνίθωσις, in der die Verwandlung in einen Schwan allerdings durch Ares, nicht durch Poseidon vollzogen wird<sup>11</sup>. Es ist also fraglich, ob es sich hier um den ovidischen Cygnus handelt. Ovid scheint in jedem Fall eine Neukombination der überlieferten Charakteristika des Cygnus vorgenommen zu haben. Die Unverwundbarkeit (ἀτρωσία) des Cygnus ist ein beliebtes Motiv v.a. hellenistischer Versionen; zumeist gelingt es Achill, den Cygnus mit einem Stein zu töten<sup>12</sup>. Zieht man eine Summe aus dem Vergleich aller Versionen, so läßt sich festhalten, daß Ovid der erste ist, bei dem der Mythos in *dieser* Form greifbar wird. Obgleich durch einen Strang der Sage tradiert, läßt die Verbindung zum Meerergott Poseidon bei Ovid aufhorchen: Im Hellenismus, v.a. bei Kallimachos, kann *Pontos* bzw. *Okeanos* mit Homer assoziiert werden<sup>13</sup>. Vielleicht deutet Ovid mit der Verbindung *proles Neptunia Cygnus* mythopoetische Abkunft von Homer an, von dem sich der Protagonist nunmehr emanzipieren will. Dies würde den poetologischen Hintergrund der Episode schon zu Beginn verdeutlichen. Doch ist der Name Cygnus allein schon Programm genug, denn der Schwan steht in der antiken Dichtung für Innovation und Unsterblichkeit<sup>14</sup>.

In vorliegendem Text wird Cygnus als strahlender Held eingeführt, der vor Troja triumphiert. Durch diesen Triumph erregt er die Aufmerksamkeit des Achilles. Der Pelide seinerseits sucht die Auseinandersetzung mit Cygnus *oder* Hektor (*aut Cygnum aut Hectora quaerens*, v. 75): Durch die Disjunktion werden beide Helden auf eine Stufe gestellt. Daß Achill auf Hektor erst nach zehn Jahren treffen soll (*decimum dilatus in annum / Hector erat*, v. 76f.), wird bereits hier angedeutet, ein Indiz für den programmatischen Charakter dieser frühen Troja-Metamorphose. Der heroische Agon zwischen den beiden „Haupthelden“ Achill und Hektor wird von Ovid abgesehen von diesem lakonischen Kommentar außer Acht gelassen<sup>15</sup>. Er widmet sich in Buch 12 Auseinandersetzungen, die seinem erfinderischen Potential mehr Spielraum lassen: Dazu gehören der Kampf Achills mit Cygnus und das ins Grausam-Absurde übersteigerte Gefecht zwischen Lapithen und Kentauren.

<sup>11</sup> Athen. 9,393E; Athenaios verweist bezüglich der Verwandlung seinerseits auf Philochoros (vgl. FGrHist 328 F 214). Vgl. Bömer, ad loc.

<sup>12</sup> Vgl. z.B. Lycophr. 232f.; Apollod. *epit.* 3,31.

<sup>13</sup> Vgl. z.B. Apoll. *Hymn.* 106 und dazu Williams, comm. ad loc., sowie M. Asper, *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart 1997, S. 120ff.

<sup>14</sup> Vgl. dazu u. S. 14f.

<sup>15</sup> Daß Ovid in der Wendung *dilatatum* noch dazu eine singuläre Formulierung Vergils aufgreift, unterstreicht seine agonale Absicht; vgl. *Aen.* 9,154f.: *Turnus haud sibi cum Danais rem ... esse ferant, decimum quos distulit Hector in annum* und Bömer, ad loc.

Die Lokalisierung des Cygnus-Kampfes zu Beginn des 12. Buches findet ihr Analogon in der knapp gehaltenen Todesschilderung Achills am Ende von Buch 12: Kampfkunst und Ende des Aeaciden rahmen dieses Buch ein, unterbrochen wird die Handlung durch die eingeschobene Kaineus-Erzählung Nestors.

Die Gestaltung der Cygnus-Episode mutet zunächst vertraut an: Achill tritt Cygnus mit dem ihm eigenen heroischen Selbstbewußtsein gegenüber; vermessen seine gravitatische Ankündigung: *quisquis es, o iuuenis, ..., solamen habeto / mortis, ab Haemonio quod sis iugulatus Achille* (v. 80f.). Achill kontrastiert der scheinbaren Bedeutungslosigkeit der Herkunft seines Gegners seinen eigenen Ruhm; eine Ehre soll es für den Kontrahenten sein, von der Hand des thessalischen Helden zu sterben. So schickt Achill sich an, einen Gegner zu überwinden, der aufgrund mangelnder Voraussetzungen unterlegen sein muß.

Der erste Speerwurf Achills evoziert das erste Staunen, das sich am Ende der Episode unter anderen Vorzeichen wiederholen wird: Obwohl sicher abgeworfen, durchbohrt der Speer den Gegner nicht (*sed quamquam certa nullus fuit error in hasta, / nil tamen emissi profecit acumine ferri*; v. 83f.). In der tautologischen Formulierung *certa ... hasta / nullus error* wird die Ungeheuerlichkeit des Mißerfolges versprachlicht. Die ihm von seinem Vater beigegebene Maxime αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων (Il. 11,784) stößt an ihre Grenzen. In das Erstaunen Achills (*mirabatur enim*, v. 88) hinein kontert Cygnus, indem er ihn auf seine Abstammung von Poseidon (*qui Nereaque et natas et totum temperat aequor*, v. 93f.) hinweist. Cygnus erhebt sich über Achill: Jener stamme zwar von der Nereide Thetis ab, er selbst hingegen vom Meeresherrn, der über die Nereiden herrscht. Selbstsicher und kühn weist Cygnus gleich zu Beginn der Auseinandersetzung die Funktion der Waffen, der elementaren Ausrüstung des homerisch-vergilischen Helden, in die Schranken: *decor est quaesitus ab istis* (v. 90). Die Waffen dienen ihm nurmehr als Zierde, als Schmuck. Auf ihren Schutz kann der Unverwundbare verzichten. Dabei beruft sich Cygnus auf Mars: Auch der Kriegsgott trage Waffen nur als Schmuck. Die – aus heldischer Sicht betrachtete – Degradierung der Waffe vom Schutzmittel zum bloßen *ornatus* muß als Provokation verstanden werden. Cygnus präsentiert sich gegenüber dem kruden Kämpfer als Ästhet: Zwar gebraucht er seine Waffen offensichtlich auch, um Gegner niederzustrecken, aber zu seinem Schutze bedarf er ihrer nicht. Wovon anderer Existenz abhängt, gereicht ihm zur Zier. Er wähnt sich dem waffenabhängigen Helden überlegen, kann er doch dessen *essentials* als ästhetisches Beiwerk gebrauchen. Hier scheint ein Konflikt zwischen *prodesse* und *delectare* vorprogrammiert: Das irdische Verhängnis des

Cygnus, der sich allzu sehr auf sein ‚ästhetisches‘ Selbstverständnis verläßt, nimmt von hier seinen Ausgang.

Daß er mit Waffen aber durchaus umzugehen versteht, demonstriert Cygnus im Anschluß an seine Rede: Er schleudert seinen Speer auf Achill, und es gelingt ihm, das Erz und die folgenden neun Stierhäute zu durchschlagen. In der zehnten allerdings bleibt der Speer hängen<sup>16</sup>. Cygnus vermag den Helden also herauszufordern und in Bedrängnis zu bringen. Seine Substanz kann er allerdings nicht erschüttern: *excudit hoc heros* (v. 98). Ovid bereitet Schritt für Schritt den Weg für die finale Metamorphose, durch die allein Cygnus Achill endgültig überwinden kann.

Nachdem auch der zweite und dritte Speerwurf Achills bei Cygnus nichts ausrichten kann, steigert sich Achills Wut: Er verfällt in einen *furor* (*exarsit*, v. 102). Der Vergleich mit dem gereizten Stier unterstreicht das Ungestüme seines Zorns. Der Grund für die Verärgerung ist pointiert in der Formulierung *elusaque vulnera sentit* (v. 104) eingefangen: Der Angreifer muß das Unglaubliche zur Kenntnis nehmen – der Gegner weicht seinen sonst so treffsicheren Stößen aus, die *elusio* trägt zugleich die Konnotation des Spottes<sup>17</sup>; der Gegner verhöhnt den scheinbar überlegenen Angreifer und entweicht ihm. Endlich setzt auch bei dem Aggressor, dem Manne der Tat, die Phase der Reflexion ein (*considerat*, v. 105): Achill zweifelt an der Funktionstüchtigkeit seiner Lanze, muß jedoch feststellen, daß diese unversehrt ist. Daraufhin stellt er sogar seine eigene Stärke in Frage: *manus est mea debilis ergo, quasque, ..., ante habuit vires, effudit in uno* (v. 106f.)? Auf die gattungstheoretische Auseinandersetzung übertragen hieße dies: Die althergebrachten Medien, hier der Kampf mit dem Speer, versagen<sup>18</sup>. Achill bleibt zu diesem Zeitpunkt der glückliche Ausgang der Aristie verwehrt. Aus der Perspektive Achills meldet der Autor Zweifel an der bestehenden Form an: Ist die Hand des Epikers, der sich traditioneller Formen bedient, schwach? Hat sich ihre Kraft in dem bereits Geschaffenen verbraucht? Die *manus* stellt ein Leitmotiv der ganzen Episode dar: vgl. v. 70

<sup>16</sup> Bei der Zehnzahl der *orbes* handelt es sich um eine Übertreibung Ovids: Die homerischen Schilde Teukros' und Odysseus' hatten je vier *πτύχες* (z.B. *Il.* 15,479), der alles überragende des Aias hatte sieben: *ἑπταβόειον σάκος* (entsprechend Ovid in *Met.* 13,2: *clipei ... septemplex Aias*). Der von Hephaistos nach Patroklos' Tod angefertigte Rundschild Achills hatte fünf Schichten (zwei aus Bronze, eine aus Gold, zwei aus Zinn). Daß es Cygnus hier gelingt, bis an die zehnte vorzudringen, erhöht die Dramatik.

<sup>17</sup> Vgl. z.B. *Ov. Met.* 8,687 und 13,737 sowie *Verg. Aen.* 11,695; *Liv.* 7,35,6 und *Prop.* 4,1,140: Besonders im Kontext der römischen Liebeslegie und der von ihr beeinflussten Literatur erfreut sich der Terminus *eludere* großer Beliebtheit.

<sup>18</sup> Zum Gebrauch der einzelnen Waffen, besonders zu Speer und Schild, vgl. H. Trümper, *Kriegerische Fachausdrücke im griechischen Epos. Untersuchungen zum Wortschatze Homers*, Basel 1980.

(*Achaica dextera*), v. 89 (*onus ... sinistrae*), v. 106 (*manus debilis*), v. 114 (*valuit mea dextra*) und v. 120 (*haec manus est*). Die Griechen um Achill setzen auf die Kraft der *manus*: Ihre Wertigkeit wird nach Stärke und Schwäche bemessen. Dazu fügt sich das zweite Leitmotiv, das in den Gesprächsbeiträgen Achills immer wieder begegnet: *valere* (v. 101. 108. 114). Cygnus hingegen ist die Hand Träger des *ornatus*; dies erinnert an die Symbolträchtigkeit der *manus* als des Körpergliedes, mit dem der Künstler sein Kunstwerk verfertigt<sup>19</sup>. Cygnus gebraucht die Hand ‚metonymisch‘. Auch in dieser Hinsicht werden Tatkraft und ästhetischer Anspruch einander gegenübergestellt.

In der vorliegenden Szene weiß Achill seinem Zweifel zunächst abzuweichen, indem er auf seine vergangenen Erfolge zurückblickt: Er kann die Opfer seiner Mannestaten noch erkennen. Bemerkenswert ist der Tempuswechsel in v. 114: *et feci et video*. Der Ruhm vergangener Taten spiegelt sich zwar noch in der Gegenwart, jedoch findet eine Verlagerung von der Handlungs- auf die Wahrnehmungsebene statt<sup>20</sup>.

Auffällig auch der Stolz des Achill auf sein Wüten und Morden (v. 108-112). In der Darstellung Ovids bezieht der Pelide einzig aus dem Blut des von seiner Hand getöteten Opfers Befriedigung (vgl. auch die Wiederholung von *sanguis* in v. 110 und 127). In seinem Mordwahn macht er auch vor der Kultstätte des Apollon Mousagetes auf Tenedos (v. 109) nicht halt, und dies noch bevor er einen Grund hat, den Troja favorisierenden Gott zu hassen<sup>21</sup>. Hier verletzt er die Gefühle des Musengottes und verrät dadurch seine Immunität gegenüber den schönen Künsten.

Der Rückblick auf die von ihm selbst geschaffenen Fakten kann Achill nicht vollends beruhigen. Deshalb statuiert er im nächsten Schritt, der ein Konglomerat aus Kalkül und irrationaler Brutalität darstellt, ein Exempel: Willkürlich sucht er sich ein Opfer, an dem er die Kraft seiner Hand und seines Speeres erproben will. Die vom Zufall geleitete Wahl fällt auf Menoetes aus dem Fußvolk der Lycer<sup>22</sup>. Achill durchbohrt Menoetes die Brust. Sein Selbstbewußtsein scheint zunächst wieder hergestellt, und er wendet sich erneut Cygnus zu; daß

<sup>19</sup> Vgl. dazu ThLL, s.v. *manus*, IB 4b β; besonders beliebt ist die Gegenüberstellung von *manus humana* (= *ars*) und *natura*. Gern wird auch die Verfertigung eines Werkes, bes. eines Briefes, von eigener Hand betont, wie z.B. Cic. *Att.* 2,23,1: *epistulam ... mea manu scriptam*.

<sup>20</sup> Vgl. dazu auch v. 131: *cernit*.

<sup>21</sup> Diese Feindschaft mit Apoll ist in der Tradition kennzeichnend für die Achillfigur: Achill erzürnt den Gott dadurch, daß er sowohl dessen Sohn Tenes als auch den Priamus-Sprößling Troilos in seinem heiligen Bezirk zu Tode bringt.

<sup>22</sup> Zwar gibt es mehrere Träger dieses Namens, aber bei diesem Menoetes scheint es sich um eine Erfindung Ovids zu handeln. Vgl. Bömer, ad loc.

er immer noch unterschwellige Zweifel hegt, erhellt aus seiner Bitte an höhere Mächte: *sit in hoc, precor, exitus idem* (v. 121)! Doch auch diesmal ist sein Schlag nicht von Erfolg gekrönt; obwohl der Speer die richtige Bahn findet, obwohl Cygnus seine linke Schulter sogar anbietet (*fraxinus ... umero ... non evitata sinistro*, v. 122f.), prallt der Speer an ihr ab. Ovid steigert die Dramatik der Szene: Das Blut, dessen Achill triumphierend gewahr wird (*gavisus*, v. 126), stammt nicht von Cygnus, sondern von dem zuvor getöteten Menoetes. Bezeichnend Achills Frustration (*frustra*, v. 126): Die Freude, das Sich-Verlassen auf die Bewährtheit des Alten ist unzureichend; es bedarf anderer, vielleicht neuer Methoden. Achill und Cygnus wählen dabei unterschiedliche Wege.

Zunächst Achill: Seine Wut steigert sich allmählich ins Unermeßliche, und er sucht den Nahkampf als *fremebundus* (v. 128). Das Versagen vor den eigenen Methoden läßt ihn kopfüber vom Wagen springen. Cygnus zeigt sich anfangs wenig beeindruckt; er wird als *securus* (v. 129) beschrieben – verläßt er sich doch ganz auf seine Unverwundbarkeit. Diese Passivität soll ihm zum Verhängnis werden. Als Achill schließlich anfängt, *comminus* auf seinen Gegner einzuschlagen, gerät Cygnus endlich in Panik. Der Verteidiger des alten Ideals versucht mit brachialer Gewalt, was er mit bewährten Methoden nicht erreichen konnte.

Bemerkenswert ist hier die Gegenüberstellung von *fremebundus* (Achill) und *securus* (Cygnus); beide Eigenschaften bedingen einander in gewisser Weise: Der Rasende braucht das Opfer, um seine Mordlust befriedigen zu können. Der *securus* hingegen scheint des Rasenden zu bedürfen, der ihn aus seinem irdischen Verhaftetsein erlöst und ihm seine Metamorphose erst ermöglicht. Obwohl sich Cygnus schon zu Beginn der Auseinandersetzung als ‚Ästhet‘ präsentiert, zeigt sich an dieser Stelle, hier auf dem Schlachtfeld des Textes, daß es ihm an der nötigen Sorgfalt, dem Sinn fürs Detail, noch fehlt: Noch ist er ohne *cura* (*se-curus*<sup>23</sup>), eine *cura*, die im Sinne der neoterischen Poetologie das Kunstwerk mit der nötigen *lima* behandelt<sup>24</sup>. Die *cura* muß freigesetzt

<sup>23</sup> Zur Etymologie aus *se(d)* und *cura* vgl. Walde–Hofmann, S. 506.

<sup>24</sup> Vgl. dazu OLD, s.v. *securus* 4 c („of performance“) und Quint. *inst.* 10,5,8: *Non enim scripta lectione securo transcurrimus*. Den Aspekt der Indifferenz in *securus* fokussiert Ovid besonders im Kontext der erotischen Dichtung; vgl. *Am.* 2,19,37 (*formosae nimium secure puellae*); *Am.* 1,8,95 (*ne securus amet nullo rivale, caveto*); *Ars* 3,609 (*admiscenda tamen Venus est securo timori*); vgl. aber auch *Met.* 9,240 (*securosque artus contemptoremque petebat / flamma*) und *Trist.* 3,2,9ff. (*quique, fugax rerum securoaque in otia natus / ... / ultima nunc patior, ...*). Die Überführung in den poetologischen Kontext leistet bereits Horaz in *epist.* 2,1,175f. (*post hoc / securus, cadat an recto stet fabula talo*); vgl. zu *cura* auch *epist.* 1,2,31 (*ad strepitum citharae cessatum ducere curam*) und *epist.* 2,1,216 (*curam redde brevoem, si munus Apolline dignum / vis complere libris*). Bei den „Neoterikern“ selbst finden sich *cura* und *securus* in



werden, und das kann sie nur in der finalen *Metamorphosis*. Die Cygnus-Episode kann somit als eine Art sentimentalischer Rekonstruktion einer Archaik alexandrinisch-neoterischer Poetik gelesen werden.

Doch wenden wir uns zunächst wieder dem Textgeschehen zu. In v. 130f. kann Achill erkennen, daß ihn seine altbewährte Treffsicherheit nicht ganz verlassen hat: Schild und Helm des Gegners sind vom Schwert verbeult (*cavari*, v. 130). Nur der Körper des Gegners ist unversehrt; diese Erkenntnis aus der Nähe – bewährter und aufstrebender Heros stehen sich unmittelbar gegenüber – markiert den Wendepunkt des Geschehens, denn nun verzichtet Achill auf den eigentlichen Gebrauch seiner Waffen und wendet brachiale Gewalt an: Er mißbraucht seinen Schild wie sein Schwert, um auf den Gegner einzuschlagen. Alles Zaudern und Zweifeln ist von ihm gewichen, er befindet sich im Zustand schierer Raserei (*haud tulit ulterius*, v. 132)<sup>25</sup>. Das zweite Anzeichen für einen Wendepunkt innerhalb der Handlung ist die Stimmungswandlung, die sich auf seiten des Cygnus beobachten läßt: Dieser ist nicht länger *securus*, sondern beginnt sich zu ängstigen (*pavor occupat illum*, v. 135): Er weicht zunächst zurück (*cedenti*, v. 134), doch der bis aufs Blut gereizte, unbarmherzige Achill gönnt dem Gegner keine Ruhe und bedrängt ihn: *sequens instat turbatque ruitque* (v. 134). Die Verbalreihe ahmt die Unbeherrschtheit und Entschlossenheit des Angreifers nach, das Handlungstempo wird bis zur Atemlosigkeit verdichtet. Dies führt zur endgültigen Bestürzung des Cygnus, und er verliert die Kontrolle. Seine Ohnmacht wird durch die Farbmetaphorik intensiviert: *ante oculos natant tenebrae* (v. 136). Cygnus bleibt nurmehr der Rückzug, sein Selbstbewußtsein ist geschwunden. Schließlich greift der Zufall ein, der Cygnus zum Verhängnis wird: Bei seinem ängstlichen Rückzug stolpert er über einen Stein, über den Achill ihn rücklings wirft. Auffällig hier das Eingreifen des Schicksals: Der personifizierte *lapis* (v. 137) weist auf eine dem Cygnus nicht länger gewogene Fortuna hin. Der arrivierte Held droht die Überhand zu behalten, der ehrgeizige Herausforderer ist in die Enge getrieben – Cygnus scheint sich vorerst geschlagen zu geben. Und in der Tat nutzt Achill die Gelegenheit, den Gegner endgültig zu überwältigen: Er stürzt sich auf den am Boden Liegenden, preßt ihm Schild und Knie auf die Brust und erwürgt

---

diesem Sinne zwar nicht, jedoch analoges Vokabular wie z.B. im programmatischen Eingangsgedicht Catulls (*expolitus, laboriosus* u.ä.).

<sup>25</sup> S. Papaioannou, Poetische Erinnerung und epische Dichtung. Nestors Rede in Ovid, *Metamorphosen* Buch 12, Gymnasium 109, 2002, S. 213-234; S. 224f. weist richtig darauf hin, daß Achill in seiner Raserei einer Gruppe halb menschlicher, halb tierischer Wesen zugeordnet werde. Für das „komische“ Moment hingegen, mit der das phantasielose Einschlagen Achills auf seinen Gegner ausgeschmückt sein soll (S. 218), gibt es keinen Anhaltspunkt.

ihn schließlich mit dessen eigenem Helmriemen<sup>26</sup>. Diese Szene erinnert unweigerlich an die Nöte des Paris: In *Il.* 3,370ff. gelingt es Menelaos nicht, Paris mit Schwert und Schild zu besiegen, so daß er ihn in seiner Wut am Helmbusch packt; durch den Druck dieses Griffes wird Paris von den Helmriemen gewürgt, bis Aphrodite schließlich den Riemen zersprengt und Paris entrückt. Hier handelt es sich um ähnliche Szenengestaltung, mit zwei entscheidenden Unterschieden: Paris stirbt nicht, und er wird auch nicht verwandelt. Ovid überbietet den in der *Ilias* geschilderten Konflikt, indem er die parallel gestaltete Auseinandersetzung mit Ermordung und Metamorphose des Cygnus beschließt. Die Art zu töten bleibt merkwürdig: Achill kommt mit seinen Waffen nicht zu dem gewünschten Erfolg; statt dessen läßt er den Gegner auf eine Weise sterben, die in der Regel Frauen vorbehalten ist: Er stranguliert ihn<sup>27</sup>. Spätestens an dieser Mordweise zeigt sich, daß der Held Achill sich diskreditiert: Ovid kreiert einen Anti-Heros, der nicht unter Benutzung seiner kriegstauglichen Waffen zum Erfolg kommt, sondern mit purer Gewalt (*vi multa*, v. 139<sup>28</sup>). Den übermäßig zornigen Achill kennen wir aus Homers *Ilias*; den wenig heldenhaft Mordenden demonstriert uns Ovid. Er übersteigert die Raserei des Helden ins Absurde.

Doch damit begnügt sich Ovid an dieser Stelle nicht; er beraubt den Helden, der sich schon anschickt, den üblichen Siegerritten nachzukommen (*victum spoliare parabat*, v. 143), der Spoliierung. Zwar liegen die Waffen des Cygnus noch da, doch den Leib hat Neptun entrückt. Das Eingreifen des Gottes, der ja der schützende Vater des Opfers ist, unterstreicht die Machtlosigkeit, zu der

<sup>26</sup> Auffällig hier das Metrum: Die vielen Spondeen, die die zehrende Gewalt des Todes untermalen, werden im plötzlichen Tode durch Daktylen abgelöst: *eripiunt animae*.

<sup>27</sup> Erdrosseln bzw. Erhängen ist eine der häufigsten gewaltsamen Todesarten von Frauen (Iocaste in Sophokles' *Phoenissae* oder Antigone im gleichnamigen Drama). Bei Homer, *Od.* 22,462-64, wird das Hängen als schändliche Todesart abgeurteilt: Telemach knüpft die verrätischen Mägde auf mit der Begründung, daß ihnen ein καθαρός θάνατος nicht zieme. Zwar gibt es bei Homer auch über 60 Fälle, wo ein Krieger einen Schlag auf den ἀόχην (= Rückseite des Halses) erhält, aber in diesen Fällen wird der Tod nicht durch Erdrosseln herbeigeführt; vgl. dazu Papaioannou, S. 218. A. Keith, *Versions of Epic Masculinity in Ovid's Metamorphoses*, in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (edd.): *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge 1999, S. 214-239, 231, N. Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Cambridge (MA) 1991, S. 50-53, und Papaioannou, a.a.O., beurteilen die Ermordung des Cygnus in der dargestellten Form als eindeutiges Indiz für die anti-heldische Tendenz der Achill-Figur in Ovids Darstellung. So schlußfolgert Papaioannou, S. 222, daß die Niederringung des Gegners mit weiblichem Kern Achills Sieg entwertet. Keith, a.a.O., beurteilt die Strangulation als „feminine and shameful mode of death“ (S. 232).

<sup>28</sup> Diese Formulierung findet sich bei Ovid nur ein weiteres Mal in *Met.* 3,70; Vergil hingegen verwendet diese Verbindung oft, z.B. *Aen.* 1,271; 6,349; 8,452. Möglich, daß auch dahinter eine parodistische Absicht Ovids steckt.

Achill sich verdammt sieht: Er ist nicht mehr Herr der Situation, seine anfängliche Ohnmacht, die sich an der Unverletzlichkeit des Cygnus entzündet hatte, wiederholt sich. Nur die Reaktion Achills ist jetzt eine andere: Er reagiert nicht mehr mit Wut, wie noch beim ersten erfolglosen Speerwurf, sondern mit Staunen. Achill und sein *furor* werden durch die Metamorphose gleichsam ruhig gestellt.

Cygnus' Ermordung führt zu einer Atempause im Kampfgeschehen. Die Helden rund um Achill sind für einige Zeit ihres eigentlichen Handlungsfeldes – des Kampfes – beraubt. Die Trojaner schließen sich der Waffenpause an: Überall herrscht nach dem Wunder *requies* (v. 146). Die parallele Situation auf beiden Seiten wird durch die Wiederholung *vigil servat custodia* (v. 148f.) beschrieben. Betrachtet man den weiteren Verlauf der Szene, so scheint diese Ruhe eher aus dem Wunder zu resultieren als aus der Erschöpfung, die der Kampf bewirkt hat. Auf seiten der Griechen folgt ein Festtag mit einer Opferzeremonie für Pallas Athene. Mit der Opferung der Kuh variiert Ovid das Geschehen einmal mehr mit einem für das alte Epos typischen Handlungselement: Wo soeben die Struktur durchbrochen war, folgt eine bekannte und beliebte Szenerie. Ovid spielt nicht einfach alt gegen neu aus, sondern sucht die Synthese, wobei das Alte unter den neuen Vorzeichen einen parodistischen Zug erhält. Diese Beobachtung erhärtet sich durch das Arrangement des Festes: Die hier plump erscheinenden Griechen geben sich dem Wein- und Fleischgenuß hin und tun sich schwer bei der Wahl ihres Gesprächsgegenstandes.

Die Atmosphäre entspricht keineswegs epostypischen Vorstellungen: *non illos citharae, non illos carmina vocum / longave multifori delectat tibia buxi* (v. 157f.). Die *cithara* oder *phorminx* sowie die *carmina vocum* sind die Mittel, mit denen der Rhapsode bzw. Kitharode – zu denken ist hier etwa an den Demodokos-Bericht in der *Odysee* – seine Erzählungen unterlegt; die Griechen verzichten auf diese Medien. Dieser Verzicht legt offen, wie gering das Interesse dieser Repräsentanten des alten Epos an *aesthetica* ist: Für das Schöne, hier das musikalische Element, das die Bewegungen der Seele untermalt<sup>29</sup>, sind sie nicht empfänglich. Ovid scheint hier eine Fähigkeit Achills zu mißachten, über die er im homerischen Epos verfügt: das Kitharaspield (Il. 9,186-191); es handelt sich um eine weitere programmatische Absage an das heroische Epos, keinesfalls um ein „disregarding“ aus Unkenntnis<sup>30</sup>. Das anaphorische *non illos citha-*

<sup>29</sup> Vgl. dazu schon Damon, frg. VS B6 D.–K.

<sup>30</sup> So könnte man O.S. Due, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Kopenhagen 1974, S. 149f., verstehen: „Ovid disregards the fact that Achilles is known from Homer to have played the cithar.“

*rae, non illos ...* markiert die Distanz des ovidischen Achill zu dieser Art von Symposium. Die ovidischen Anti-Helden können nur lakonisch über ihre Heldentaten, über die „nackten Tatsachen“ sprechen, *ornatus* liegt ihnen fern. Dies demonstriert ganz deutlich der nächste Abschnitt, in dem Ovid ironisch formuliert: *quid enim loqueretur Achilles, / aut quid apud magnum<sup>31</sup> potius loquerentur Achillem* (v. 162f.)? Achill als Protagonist und Anführer dieser Gruppe macht eine Kommunikationsebene jenseits der „männlichen“ Tatenbeschreibung unmöglich: Alles dreht sich um die *vir-tus* (v. 159).

Der scheinbare Sieg bleibt Gesprächsthema bei den Griechen: *proxima praecipue domito victoria Cygno / in sermone fuit* (v. 164f.). Das Heldentum, getragen vom *furor* des Hauptheroen Achill, mündet jedoch in ein finales Staunen: *visum mirabile cunctis* (v. 165), und etwas später im Übergang zum nächsten Abschnitt: *hoc ipse Aeacides, hoc mirabantur Achivi* (v. 168). Das Staunen als solches ist freilich ein Motiv des homerischen Epos (θαῦμα ἰδέσθαι): Stärke und Sieg eines Helden im Kampfe ruft nicht selten Bewunderung und Lob hervor<sup>32</sup>. Doch hier wird der Sieg auf eine ganz und gar unheldische Weise errungen, und das Staunen wird durch Unverwundbarkeit und Metamorphose des Cygnus herbeigeführt. Der Sieg Achills steht unter fraglichen Vorzeichen und hat unvorhersehbare Konsequenzen. Damit wird er zweifelhaft, wenigstens für den Leser, der ja während der ganzen Episode in großer Distanz zu Achill gehalten wird. Letztlich hat Cygnus in seiner Schwanwerdung das epostypische Heldentum überwunden. Achill steht am Ende seiner eigenen Metamorphose: Von der Gestalt zum Symbol der Gattung, die doch ihn selbst konstituierte. Er ist zum Substrat und Konzentrat der Bedingungen seiner selbst geworden, zum Begriff und zum Bild in den Spiegeln literarischer Tradition.<sup>33</sup>

Bevor wir unsere Ergebnisse resümieren und daraus Schlüsse für das poetologische Konzept Ovids ziehen, wollen wir noch einen kurzen Blick auf den

<sup>31</sup> Zur Ironie in *magnum* vgl. T. Döscher, *Ovidius narrans*. Studien zur Erzählkunst Ovids in den *Metamorphosen*, Diss., Heidelberg 1971, S. 261. Döscher vermutet hier einen „ironischen Scherz“ Ovids, der „Verfremdung“ evoziere, da er nicht eigentlich in den Kontext passe; das ist unzutreffend, da die Ironie während der ganzen Szene vorbereitet wird. Zur Ironie der Verse 162f. vgl. auch Due, a.a.O.

<sup>32</sup> Z.B. *Il.* 5,601: Hektors auf göttlichen Einfluß zurückgeführte Kampfkunst wird bestaunt. Es muß jedoch angemerkt werden, daß sich das homerische Staunen meistens auf *aesthetica* (z.B. schöne Waffen) oder wundersame Ereignisse bezieht; vgl. *Il.* 10,439; 18,83; *Od.* 6,306; 8,366; 13,108.

<sup>33</sup> Für wichtige Anregungen möchte ich an dieser Stelle Frau stud.phil. Charlotte Kurbjuhn herzlich danken. – F.E. Brenk, *Clothed in Purple Light*, Stuttgart 1999, S. 184-196, sieht in der Gewaltstruktur der *Metamorphosen* eine Kontrastierung der grausamen griechischen Mythenwelt mit der Welt Roms, die in mythohistorischer Hinsicht – aus Ovids Perspektive – um Frieden, Ruhe und Ordnung bemüht sei.

Kontext werfen. Die der Cygnus-Episode vorausgehende *Fama*-Beschreibung hat die ganze Szenerie ins rechte Zwielficht gerückt. Im Anschluß an die Schwanenmetamorphose erzählt der weise Nestor den vom Staunen ergriffenen Griechen die Geschichte von Kainis, die sich in den Lapithen Kaineus verwandeln ließ. Dadurch perpetuiert Nestor das *mirari* der Anwesenden; Ovid variiert mit dieser Schilderung aus dem Munde des weisen Greises den Topos der Weiblichkeit: Soeben weidete man sich noch an dem Sieg Achills, der sich nur unter größten Mühen und auf wenig heldenhafte Weise hatte eringen lassen, und nun schließt sich unmittelbar eine hermaphroditische Metamorphose an. Damit wird die *virtus* als oberstes Ziel allen Heldentums relativiert; es ist doch auffällig, daß sich die versammelten Helden zunächst von recht eigentlich unheroischen Taten, hernach von hermaphroditischen Geschichten beeindrucken lassen. Die Geschichte von Kainis mündet in den Kampf der Lapithen und Kentauern. Auf die besondere Grausamkeit dieser Episode hat bereits Siegmund Döpp aufmerksam gemacht<sup>34</sup>. Mit großer Freude am Detail schildert Ovid die einzelnen, einander an Abscheulichkeit übertreffenden Szenen. Dafür ist auch das Ende der in Kaineus verwandelten Kainis ein gutes Beispiel, die mit Fichtenstämmen erschlagen und schließlich in einen Vogel verwandelt wird (*avis unica*, v. 531). Durch diese Grausamkeit führt Ovid das Kampfgeschehen als zentralen Bestandteil des klassischen Epos *ad absurdum*: Die Übertreibung als Mittel heiligt diesen programmatischen Zweck.

Das 12. Buch, dem wir unsere besondere Aufmerksamkeit gewidmet haben, endet abrupt und lakonisch mit dem Tod des ultimativen Helden Achill, das 13. setzt unvermittelt mit dem Kampf um dessen Waffen ein. In Ovids *Metamorphosen* erfährt Achill sowohl eine verzerrte, einseitige Darstellung als auch ein unrühmliches, beinahe nebensächliches Ende. Das Neue, das in Gestalt des Cygnus daherkommt, kombiniert alte Traditionen (Kampfeslust, Selbstbewußtsein) mit neuen Gesichtspunkten (hier ist vor allem an die Empfindungen, besonders seine Angst zu denken<sup>35</sup>).

Unter diesem Aspekt wollen wir die Metamorphose des Cygnus noch einmal genauer betrachten:

---

<sup>34</sup> S. Döpp, Vergilrezeption in der ovidischen *Aeneis*, RhM 134, 1991, S. 327-346.

<sup>35</sup> Vgl. dazu L. Spahlinger, *Ars latet arte sua*. Die Poetologie der *Metamorphosen* Ovids, Stuttgart/Leipzig 1996, S. 331: „Mit feinem psychologischen Gespür entdeckt Ovid in den *Metamorphosen* die Affekte als eigentliche Kräfte der Geschichte [...]“.

*victum spoliare parabat;*  
*arma relicta videt: corpus deus aequoris albam*  
 145 *contulit in volucrem, cuius modo nomen habebat*<sup>36</sup>.

Zuvor also hatte Cygnus nur den Namen des Schwanes getragen<sup>37</sup>. Er zeichnete sich zwar durch eine Besonderheit aus: seine Unverwundbarkeit. Doch durch diese Voraussetzung allein unterschied er sich noch nicht von Achill. Um das zu werden, was er dem Namen nach bereits vorher war, ein Schwan, bedurfte Cygnus der Gewalt des Peliden – und der Hilfe seines göttlichen Vaters. Der Zorn, den seine Standhaftigkeit bei dem Griechen erregt hatte, wird von der Bewunderung und dem Staunen abgelöst, das seine Verwandlung hervorruft. Achill muß erkennen, daß er über den Gegner im Tode keine Macht mehr hat, und so zieht er sich endgültig auf die Ebene der Wahrnehmung zurück: *videt* (v. 144).

Ovid bedient sich der Schwanenmetapher, um den Anspruch seines Epos zu definieren. Diese Metapher spielt in der Dichtung lange schon eine bedeutende Rolle; werfen wir zum besseren Verständnis einen kurzen Blick auf die Tradition<sup>38</sup>.

Zu denken ist hier zunächst an den platonischen *Phaidon* (84e-85b): Dort beschreibt Sokrates den Tod der Schwäne als Befreiung der Seele vom Körper; die Schwäne sangen kurz vor ihrem Tode vor Freude, endlich zum Schöpfer zu kommen. Die Befreiung im Tode ermöglicht ihnen die Erkenntnis ihrer selbst. Auch in der ovidischen Apokyknosis kann der neue Held erst im Tode zu sich selbst, zu seiner eigentlichen Existenz finden. In der *Politeia* (10,620a) erscheint die Seele des toten Orpheus, der aus Haß auf das ihn mordende weibliche Geschlecht von keiner Frau habe wiedergeboren werden wollen, als Schwan. Auch andere Sänger und Dichter, insbesondere Lyriker, sind immer wieder mit Schwänen verglichen worden: Anakreon ist der „Schwan von Teos“ (A.P. VII 30), Alkman der „Dichter-Schwan“ (A.P. VII 19) und Pindar der „helikonische Schwan“ (A.P. II 382). Die Schwanenmetapher hat also eine große Affinität zur Lyrik; daß Ovid gerade diese Metapher wählt, zeigt, wie sehr ihm daran gelegen war, die große Bedeutung allgemein lyrischer, nicht nur elegischer Momente für

<sup>36</sup> *Met.* 12,143-145.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu E.A. Schmidt, *Ovids Poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991, S. 60, zur Wolfsmetamorphose des Lycaon: In den *Metamorphosen* würden „unsere Metaphern für menschliche Charaktere, Temperamente, Leidenschaften, Triebe, Laster, Tugenden, Leiden, Seelenlagen, Konflikte [...] von Ovid realisiert; sie erhalten konkrete und anschauliche Substanz und Präsenz in unserer Welt als dauernde Gestalt gewordenes Leben. Der in einen Wolf verwandelte Lycaon war schon vorher ein Wolf, war schon längst ein Wolf [metaphorisch] gewesen. Von der Metamorphose des Lycaon an ist Wolf Metapher für menschliche Grausamkeit und Blutgier“.

<sup>38</sup> Vgl. dazu die Studie von M. Jakob, *Schwanengefahr. Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans*, München/Wien 2000, und die Rezension von W. Lange in der NZZ vom 12. Juni 2001.

seine *Metamorphosen* offenzulegen<sup>39</sup>. Einschlägig ist hier auch Vergils 9. Ekloge (v. 29): Dort stehen Schwäne für die höhere Dichtart. Vergil selbst gilt als „Schwan von Mantua“. Den größten Einfluß auf Ovid mag jedoch das Schwanengedicht schlechthin, Horazens *carmen* 2,20, gehabt haben<sup>40</sup>. Auch Horaz beschreibt die Metamorphose des Dichters zum Schwan. Der Tod wird als Größe negiert; vom Tode wird nur das äußere Ich getroffen, das wahre innere Ich des Dichters bleibt unversehrt. In der Zweigestaltigkeit kommt zum Ausdruck, daß nur der sichtbare Teil dem Tod verfallen ist, nicht der unsichtbare. Die versifizierte Selbsterhöhung in Vogelgestalt weist auf die Emanzipation des Dichters. Damit greift Horaz zwar einerseits die Tradition des Schwanenmotivs auf, andererseits aber überhöht er sie, denn Dichter und Schwan werden hier völlig ineins gesetzt. Programmatisch sind vor allem die ersten Verse dieses Gedichts<sup>41</sup>:

*Non usitata nec tenui ferar  
penna biformis per liquidum aethera  
vates, neque in terris morabor  
longius invidiaque maior*

5 *urbis relinquam.*

Es ist der Anspruch des Neuen, des Besonderen, den Horaz hier formuliert. Seine Dichtung grenzt sich von der Tradition ab, und dies kommt symbolisch in der Schwanenmetamorphose zum Ausdruck. Der Schwanendichter überwindet den Tod und das Alte; es ist diese Metamorphose Ausdruck poetischer Verewigung.

Wie verhält es sich nun mit der Übertragbarkeit dieser Symbolik auf das Dichtungsprogramm Ovids? Freilich darf man nicht den Fehler begehen, Ovid mit Cygnus zu identifizieren. Der Autor ist im Text unmittelbar nicht greifbar, sondern argumentiert figurativ. Die Figuren Cygnus und Achill sind miteinander verklammert; im Grunde handelt es sich um zwei verwandte Prinzipien, die Ovid im Geschehen entfaltet. Die Synthese gelingt im Staunen. Am Ende der Metamorphose scheint auch Achill verwandelt: War sein von Zorn getragenes Handeln zunächst vom Staunen motiviert, so ist er zuletzt nur mehr staunender *Zuhörer*. Auf diesem, und nur auf diesem Wege wird er zum ζῶον αἰσθητικόν. Es scheint, daß er den poetischen Anspruch schließlich gutheißt, den Ovid in der Figur des Cygnus entwickelt. Ovid transferiert diesen

<sup>39</sup> R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919, sieht einen scharfen, gattungsbedingten Unterschied zwischen den *Metamorphosen* und den elegischen Dichtungen Ovids; H. Herter, *Ovids Kunstprinzip in den Metamorphosen*, *AJPh* 69, 1948, S. 129-148, vermutet als *movens* für die Entstehung der *Metamorphosen* die „Idee, den epischen Stil mit dem elegischen zu kontrastieren“ (S. 147 u.ö.). Daß sich im Gegenteil bei Ovid die Gattungsmerkmale – abgesehen vom Metrum – mischen und die *Metamorphosen* mit zahlreichen elegischen Momenten durchsetzt sind, haben u.a. H. Tränkle, *Elegisches in Ovids Metamorphosen*, *Hermes* 91, 1963, S. 459-476, und M. von Albrecht, *Römische Poesie. Texte und Interpretationen*, Heidelberg 1977, S. 67-79, an einzelnen Episoden nachgewiesen.

<sup>40</sup> Horazischer Einfluß ist für die gesamten *Metamorphosen* in programmatischer Hinsicht maßgeblich. Vgl. dazu aus jüngerer Zeit v.a. Spahlinger (S. 46f. u.ö.).

<sup>41</sup> Zitiert nach Shackleton Bailey's *Teubneriana* (Stuttgart 1985).

Anspruch einer neuen Dichtung, den er ja bereits zu Beginn des Epos formuliert hatte, auf die *innerliterarische Ebene*. Zwar hat er zuletzt seine literarischen Väter Homer, Vergil, auch wohl Kallimachos, überwunden, aber es ist, mit R.A. Smith zu sprechen, eine „transformation within the tradition“<sup>42</sup>. Von dieser Ablösung liefert die Cygnus-Episode des 12. Buches ein eindrucksvolles Bild.

Dr. Melanie Möller  
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg  
Seminar für Klassische Philologie  
Marstallhof 2-4  
D-69117 Heidelberg  
e-mail: [syrinx@urz.uni-heidelberg.de](mailto:syrinx@urz.uni-heidelberg.de)

---

<sup>42</sup> R.A. Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor 1997, S. 195.