

findet. Die bereits erwähnte Iuxtaposition *laetitia moriture Delli* in 1 schlägt das Thema an, 2 endet mit einem Glanzpunkt des Lebensgenusses: *interiore nota Falerni*, 3 mit dem verführerischen *lymphæ fugax trepidare rivo*, 4 mit der Todesdrohung *fila trium patiuntur atra*, 5 mit dem für Delli vernichtenden *divitiis potietur heres*, 6 mit dem blutdürstigen Todesdämon *victima nil miserantis Orci*, 7 mit dem *aeternum exsilium impositura cumbæ*, wobei das *aeternum* durch Synaloephe mit *exilium* verbunden mit hineinzunehmen ist.

Zu beachten ist schließlich die Sequenz der Vokale, auf denen der Wortakzent der letzten Versworte ruht: *Delli – Falerni – rivo – atra – Orci – cumbæ*. – Also: Aufhellung von *e* zu *i*, wobei das *i* die lichteste Strophe beendet, und dann fortschreitende Verdunklung von *a* (5) über *o* (6) zu *u* (7), dem dunkelsten Vokal.

Heidelberg

Viktor Pöschl

demie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse 1991. H. Cancik, Der Text als Bild. Symposium Tübingen 1977, 1979.

BEOBACHTUNGEN ZUR FEUERMETAPHORIK IM SERMO AMATORIIUS IN OVIDS METAMORPHOSEN^{*)}

Burkhardt Cardauns zum 60. Geburtstag

Michael von Albrecht hat in seinem Aufsatz „Zur Funktion der Gleichnisse in Ovids Metamorphosen“ wichtige Anstöße zur weiteren Beschäftigung mit der bildlichen Vorstellungswelt des Dichters im Hinblick auf eine genauere Erforschung seiner künst-

^{*)} Textgrundlage: Ovidius, Metamorphoses, ed. W. S. Anderson, Stuttgart/Leipzig ⁵1991.

lerischen Eigenart gegeben¹). In diesem Zusammenhang verdient auch der Gebrauch von Metaphern Beachtung. Wie originell Ovid in den *Metamorphosen* selbst mit hochgradig konventionalisiertem Sprach- und Vorstellungsmaterial umgeht, soll im folgenden am Beispiel eines Bildfeldes demonstriert werden: an der Feuermetaphorik im *sermo amatorius*²). Janette Richardson hatte in ihrer

1) In: H. Görgemanns u. E. A. Schmidt (Hrsg.), Studien zum antiken Epos, Meisenheim am Glan 1976, 280–290. – An früheren Arbeiten seien genannt: J. A. Washietl, *De similitudinibus imaginibusque Ovidianis*, Diss. Wien 1883 (eine systematische Sammlung der einschlägigen Textstellen unter Berücksichtigung möglicher Vorbilder, v. a. Homer, Lukrez, Vergil, Properz); S. G. Owen, *Ovid's Use of the Simile*, in: CR 45 (1931) 97–106 (unterstellt Ovid „luxuriant fancy“ im Umgang mit Gleichnissen, hätte sich einen sparsameren Einsatz und eine überlegtere Verknüpfung der Bilder mit ihrem Kontext gewünscht); E. G. Wilkins, *A Classification of the Similes of Ovid*, in: CW 25 (1932) 81–86 (systematische Zusammenstellung der unterschiedlichen Bildbereiche); L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge 1955 (Kap. VII. „Narrative and Description“: hält Ovids „similes“ für „as apt as they are picturesque“ (170 ff.); J. Richardson, *The Function of Formal Imagery in Ovid's Metamorphoses*, in: CJ 59 (1964) 161–169 (die erste Untersuchung, in der nachgewiesen wird, daß die Vergleiche in den *Metamorphosen* nicht eine rein dekorative Funktion erfüllen, sondern in thematischem oder symbolhaftem Zusammenhang mit der Handlung stehen; allerdings gilt dies, laut Richardson, nur für die Episode von Ceyx und Alcyone); E. Merone, *Studi sulle Eroidi di Ovidio*, Neapel 1964 (untersucht die Vergleiche in den *Heroides* daraufhin, ob ihre einzelnen Komponenten zu einem neuen Ganzen verschmolzen sind). T. F. Brunner, *Ovid's Use of the Simile in the Metamorphoses*, Diss. Stanford 1965 (MF), Résumé in DA 26 (1966) 6702–6703 (untersucht Länge, Häufigkeit, Form, Thematik und Funktion der Similes sowie die narrative Situation, in der sie vorkommen, mit dem Ergebnis, daß sie ähnlich gebraucht werden wie die homerischen Gleichnisse und daher zum epischen Charakter der *Metamorphosen* beitragen); ders., *The Function of the Simile in Ovid's Metamorphoses*, in: CJ 61 (1966) 354–363 (Kurzfassung der Dissertation); ders., *Deinon vs. elecinon: Heinze Revisited*, in: AJP 92 (1971) 275–284 (versucht zu zeigen, daß die Gleichnisse in den *Metamorphosen* epischen, die in den *Fasten* dagegen elegischen Charakter haben); C. S. Pearson, *Aspects of Imagery in the Works of Ovid*, Diss. Baltimore 1969 (MF), Résumé in DA 30 (1969) 2507A–2508A (weist nach, daß die Vergleiche integraler Bestandteil des Gesamtwerkes sind, indem sie eine wichtige Rolle bei der Entfaltung eines Themas, bei der Strukturierung einer Episode, bei der Schaffung einer bestimmten Atmosphäre spielen und dem Text zuweilen auch einen Symbolgehalt unterlegen; dies gilt sowohl innerhalb einzelner Episoden als auch durch Fernbezüge); A. Heftberger, *Bemerkungen zur Bildersprache Ovids*, in: Serta philologica Aenipontana II (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 17), Innsbruck 1972, 107–150 (Klassifizierung der Bild- und Sachgegenstände sowie der Arten und Frequenz der Bilder in Ovids Liebesdichtung). – Vgl. ferner C. S. Pearson, *Simile and Imagery in Ovid Heroides 4 and 5*, in: Illinois Classical Studies 5 (1980) 110–129.

2) Zur Symbolik des Feuers in den *Metamorphosen* vgl. Simone Viarre, *L'image et la pensée dans les „Métamorphoses“ d'Ovide*, Paris 1964, 309 ff., spez. zum ‚Liebesfeuer‘ 312 ff.; vgl. auch Pearson [Anm.1, 1969] 153 ff., zu der erotischen Dimension v. a. 163 ff.

Untersuchung (vgl. Anm. 1) „Ovid’s ... methods of describing love or lust in terms of flames and burning“ ausgeklammert, weil er „like many other Latin poets, uses this image so consistently that one is led to conclude that the concept was at least a stereotyped if not dead metaphor“³⁾). Dieses Urteil hält einer näheren Prüfung der einschlägigen Textstellen jedoch nicht stand. In vielen Fällen gelingt es Ovid, ‚tote‘ Metaphern und topische Vergleiche durch unterschiedliche poetische Verfahren und durch die Einordnung in komplexe Zusammenhänge zu ‚revitalisieren‘. Im folgenden werden zunächst verschiedene Methoden, die dabei sowohl einzeln als auch in Kombination miteinander zur Anwendung kommen, anhand besonders augenfälliger Beispiele vorgestellt (I)⁴⁾. Sodann soll gezeigt werden, wie im Kontext einer Mythenepisode selbst konventionelle Feuermetaphern durch den sinnvollen Bezug zu anderen Bildfeldern und durch den Zusammenhang mit der Handlungsstruktur an Intensität der Aussagekraft und Anschaulichkeit zurückgewinnen. Dies läßt sich an der Geschichte von Caenus und Byblis (9, 450–665) belegen (II).

I

Die Konventionalisierung einer Metapher hat zur Folge, daß diese nicht mehr als ‚Übertragung‘, sondern als Synonym des Begriffes, den sie ersetzt, empfunden wird, d.h.: Man versteht *ignis* als gleichbedeutend mit *amor*⁵⁾. Ein solcher Prozeß impliziert eine

3) Vgl. Richardson [Anm. 1] 169 Anm. 1.

4) Viele einschlägige Beobachtungen finden sich in Bömers Kommentar zu den einzelnen Stellen, die hier im Hinblick auf das Bildfeld ‚Feuer‘ systematisiert und ergänzt werden sollen. Vgl. P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, 7 Bde., Heidelberg 1969–86. Auf dieses Werk wird im folgenden einfach mit ‚Bömer ad loc.‘ verwiesen. Wichtige Anregungen auch in Ovid’s *Metamorphoses*. Books 6–10, Edited with Introduction and Commentary by William S. Anderson, Norman (Oklahoma) 1972, ²1977, im folgenden: Anderson ad loc.

5) In den *Metamorphosen* finden sich folgende geläufige Feuermetaphern für *amor* und *amare*: *aestus* [sc. vom Feuer; Stellen, wo der Vergleichspunkt für die Liebesleidenschaft das tobende Meer ist, werden hier nicht berücksichtigt], *ardor*, *calor*, *flamma*, *ignis*, *accendere*, *(ex-)aestuar*, *ardere*, *(ex-/in-)ardescere*, *(in-)calescere*, *flagrare*, *urere/uri*. Hier eine Liste der Feuermetaphern und -gleichnisse: 1, 492 ff.; 2, 410. 727; 3, 371 ff. 426. 430. 464. 487 ff.; 4, 62. 64. 194 f. 346 ff. 675; 5, 602; 6, 455 ff. 466. 480. 492 f. 708; 7, 9. 17. 22. 76. 77 ff. 83. 747 f. 803. 815; 8, 50. 53. 325 f.; 9, 101 f. 140. 457. 464 f. 502. 509. 516. 520. 541. 562. 624 f. 722. 724 f. 746. 764 f. 796 f.; 10, 81 f. 153 f. 155 f. 173. 252 f. 342. 359 f. 369 f. 524. 582. 641; 11, 225. 445; 12, 220 f.; 13, 762 f. 867 ff.; 14, 24. 25 f. 351. 352. 374 f. 682 f. 691. 700.

sprachliche und gedankliche Verarmung, nicht nur, weil die ursprüngliche Anschaulichkeit verlorengeht, sondern auch, weil durch die Nivellierung der Wortbedeutungen wichtige Konnotationen und Assoziationen wegfallen, die sonst dichterisch fruchtbar gemacht werden können. Wie gelingt es Ovid, seinem Publikum die Bildhaftigkeit des ‚Liebesteuers‘ wieder ins Bewußtsein zu rufen, um so den sprachlichen Ausdruck einerseits und den gedanklichen Gehalt andererseits zu bereichern?

(1) Die einfachste Methode besteht darin, durch ungewöhnliche Wörter oder Wortverbindungen die Aufmerksamkeit des Lesers zu wecken. So weist Bömer in seinem Kommentar nicht selten auf ganz neue⁶⁾ oder aber auch solche Junkturen hin, die zwar *proprie* geläufig sind, von Ovid aber erstmals *erotice* gebraucht werden⁷⁾. Andere Ausdrücke haben prosaischen Charakter⁸⁾ oder sind zumindest bei den augusteischen Dichtern ohne Parallele⁹⁾.

Besonders einfallsreich ist eine neue Junktur, in der zwei unterschiedliche Bildfelder miteinander kombiniert werden. Die singuläre Wortverbindung *furor igneus* (9, 541) ist nicht nur als solche auffällig, sondern auch deshalb, weil hier die Vorstellungswelt des Rasens aus Liebe mit der des Liebesteuers verbunden wird. Diese ‚Kontamination‘ steigert die Evokationskraft jeder der beiden Komponenten¹⁰⁾. – Unter diesem Aspekt sind auch die Verse 7, 76 ff. zu betrachten: Medea gelingt es vorübergehend, ihre Liebe zu Iason zu unterdrücken: *et iam fortis erat, pulsusque resederat ardor*. Doch beim Anblick des Helden flammt die Leidenschaft wieder jäh auf: *cum videt Aesoniden, extinctaque flamma reluxit*. Zu v. 76 *fortis* bemerkt Anderson: „Ovid uses this adjective with reference to the “battle” which Medea has been waging“¹¹⁾. Ebenso verweist *pellere* auf den militärischen Bereich¹²⁾. Die Kriegsmetaphorik unterstreicht die Heftigkeit des inneren Kamp-

6) Z. B.: 3, 464 *flammas movere* und *flammas ferre*; 7, 17 *excutere flammam*; 7, 80 *favillam inducere*; 9, 502 *vetitus ardor*; 9, 541 *furor igneus*; 9, 746 *stulti ignes*; 10, 342 *malus ardor*; 13, 867 *ignem laedere*.

7) Z. B.: 7, 9 *ignes concipere* und *validus ignis*; 7, 83 *inardescere*; 10, 582 *ignes concipere*; 14, 351 *errare de flammis*.

8) Z. B.: 3, 372 *calescere*; 9, 746 *stultus ignis*.

9) Z. B.: 2, 727 *invenire ignes*; 7, 76 *ardorem pellere* und *ardor residet*; 7, 77 *relucere* / *relucescere*.

10) Anderson ad loc. hebt lediglich das Konventionelle dieser Passage hervor: „The metaphors here belong to the conventional symbolism of love as passion: *vulnus*, which will be linked with the military imagery of 543 ff., *furor* and *sanior*, which stress the irrational side of love, and *igneus*, standard fire theme.“

11) Vgl. Anderson ad loc.

12) Vgl. OLD, s.v. 5.

fes, dessen Ergebnis durch eine Feuermetapher ausgedrückt wird. Das Verbum *residere* findet sich sowohl in Verbindung mit Naturgewalten¹³⁾ als auch mit Affekten¹⁴⁾, bezieht sich also ebenso auf die konkrete wie auf die übertragene Bedeutung von *ardor*. Es bezeichnet nicht so sehr den Zustand des Verloschenseins, sondern vielmehr den Prozeß des Verlöschens, der nicht abgeschlossen sein muß, so daß die *flamma* eben nur scheinbar *extincta* war und bei erster Gelegenheit wieder auflodern konnte (*reluxit*)¹⁵⁾ – Medea muß sich geschlagen geben¹⁶⁾.

(2) Eine ‚tote‘ Metapher läßt sich durch die Kombination mit einer ‚lebendigen‘ wieder aktivieren: Von Narziß, der sein Spiegelbild in Liebe erglühn sieht, heißt es 3, 426 ... *pariterque accendit et ardet. accendere* ist in erotischer Bedeutung wesentlich seltener als *ardere*¹⁷⁾. Dadurch steht dem Leser die Bildhaftigkeit des Ausdrucks klarer vor Augen und macht auch die der stereotypen Metapher *ardet* wieder bewußt. – Den gleichen Effekt erzielen die singulären Ausdrücke¹⁸⁾ *flammas movere* und *flammas ferre* in 3, 464 (*uror amore mei, flammas moveoque feroque*), die das geläufige *uri* neu beleben. In beiden Fällen kommt als stilistisches Merkmal die Verbindung korrelativer Ausdrücke hinzu, die die paradoxe Situation des Narziß, zugleich Liebender und Geliebter zu sein, deutlich macht und seine Persönlichkeitsspaltung unterstreicht¹⁹⁾.

(3) Belebt werden Metaphern ferner durch das Spiel mit ihrer eigentlichen Bedeutung. So heißt es bei der Entführung der Orithyia durch Boreas (6, 708): *dum volat, arserunt agitati fortius ignes*. Luftzug – der ja beim Fliegen entsteht – entfacht Feuer, das durch Fächeln – den Flügelschlag des Windgottes (*agitati*) – noch stärker aufflammt²⁰⁾.

(4) Das Mißverständnis hinwiederum, dem Procris unterliegt,

13) „(of wind, flames etc.) to sink to rest, die down, subside“, OLD, s.v. 3e.

14) „(of a person or his feelings) to become less violent, quieten down“, OLD, s.v. 4b.

15) Vgl. Anderson ad loc.

16) Es sei nochmals bemerkt, daß die beiden Junktoren *ardorem pellere* und *ardor residet* wie auch der Ausdruck *reluxit* in augusteischer Dichtung keine Parallele haben (vgl. Bömer ad loc.), wodurch der Konventionalität beider Bildfelder entgegengewirkt wird.

17) Vgl. Bömer ad loc. und ThLL I 275–277 (passim).

18) Vgl. oben Anm. 6.

19) Vgl. H. Dörrie, *Echo und Narcissus. Psychologische Fiktion in Spiel und Ernst*, AU 10.1 (1967) 67 f. und H. J. Haegi, *Terminologie und Typologie des Verwandlungsvorgangs in den Metamorphosen Ovids*, Diss. Tübingen, Göppingen 1976, 164 f.

20) Vgl. auch Bömer und Anderson ad loc.

als sie ihren Mann der Affäre mit einer gewissen ‚*Aura*‘ verdächtigt, setzt gerade die Konventionalität der Feuermetaphorik voraus. Cephalus denkt in seinem Ausruf *utque facis, relevare velis, quibus urimur, aestus* (7, 815) nicht an die erotische Dimension der Wörter *uri* und *aestus*. Procris kann sie aber, natürlich auch motiviert durch ihre Eifersucht, nur deswegen mißverstehen, weil sie eben de amore so geläufig sind. Die Ambiguität der Begriffe wird hier voll ausgeschöpft.

(5) Oftmals wird metaphorisch gebrauchtes *aestuarē, ardere, uri, exardescere, incallescere, flagrare* u. ä. durch Feuerähnlichkeiten untermalt. Diese können selbst mehr oder weniger konventionell sein, unterstreichen aber in jedem Falle allein durch ihr Vorhandensein die Grundbedeutung der Metapher. So etwa Apolls bekanntes ‚Strohfeuer‘ für Daphne (1, 492 ff.)²¹⁾. Das ‚Entbrennen‘ des Gottes wird in zwei Stufen geschildert (1, 495 f.): *sic deus in flammis abiit* [1. ‚er ging in Flammen auf‘²²⁾], *sic pectore toto / uritur* [2. ‚er steht in Flammen‘]. Im Gegensatz zu dem geläufigen *uri* begegnet uns mit *in flammis abire* eine neue Junktur. *abire in* wiederum verwendet Ovid nicht selten in der Bedeutung *mutari in*²³⁾. Der verliebte Apoll macht also – bildlich gesprochen – selbst eine Metamorphose durch. – Der Gesamteindruck von Metapher und Gleichnis kann durch die Wahl eines besonders ungewöhnlichen Bildes gesteigert werden: Merkur verliebt sich in Herse, als er sich gerade im Flug über Athen befindet (*exarsit* 2, 727). Daß Ovid ihn aber deshalb mit dem ‚Blei der Balearen-Schleuder‘ auf seinem Weg durch die Luft vergleicht und physikalische Erklärungen abgibt, ist eine in erotischem Kontext eher ungewöhnliche Gedankenverbindung²⁴⁾. – Die Wörter, mit denen Echos aufflammende Leidenschaft für Narcissus umschrieben wird – *incallescere* und *calescere* (3, 371 f.) –, gehören schon an sich zu den weniger stereotypen Feuermetaphern²⁵⁾. Dennoch veranschaulicht Ovid das Geschehen durch einen Vergleich: Echo, die um so stärker entbrennt, je mehr sich der Abstand zum Geliebten verringert, wird mit dem Schwefelbelag einer Fackel verglichen, der sofort

21) Vgl. zu diesem Gleichnis ausführlicher Washietl [Anm. 1] 107 f., Pearson [Anm. 1, 1969, 154], Bömer ad loc., Anderson ad loc. und v. Albrecht [Anm. 1] 281 f.

22) Vgl. Bömer ad loc.

23) Vgl. Bömer ad 2, 674 und ThLL I 71,43 ff. mit Beispielen auch aus anderen Autoren.

24) Vgl. Bömer ad loc. mit weiterer Literatur.

25) Vgl. Bömer ad loc.

Feuer fängt, sobald eine Flamme auch nur in seine Nähe gerät²⁶). Vergleichspunkt ist hier allein die Entzündbarkeit bei geringer Distanz. Echo wird kein ‚Feuer‘ entgegengebracht – wie der Fackel –, sie bemüht sich vielmehr selbst um die Liebe des Narcissus: Im Grunde ist sie die *flamma admota*, nur der Verfolgte eben nicht aus Schwefel... Das Bild illustriert somit nicht den weiteren Handlungsverlauf, sondern nur punktuell die kurze Phase der ersten Verliebtheit, in der sich Echo noch Hoffnungen macht, daß ihre Gefühle erwidert werden. – Auch wenn das allmähliche Vergehen des liebeskranken Narziß geschildert wird (... *tecto paulatim carpitur igni*, 3, 490), finden wir zwei punktuelle Vergleiche (3, 487 ff.): zum einen mit einer Wachskerze, die durch *igne levi*, zum anderen mit dem morgendlichen Rauhreif, der durch *sole tepente* schmilzt. Tertium comparationis ist das langsame, fast sanfte Vergehen, dem kein Widerstand entgegengesetzt wird. Hinsichtlich der Intensität läßt sich weder das Feuer der Kerze noch die Morgensonne mit der Liebe des Narziß zu seinem Spiegelbild messen. – Mehrere Funktionen erfüllt dagegen der Vergleich, der den Beginn der ehebrecherischen Leidenschaft des Tereus für Philomela illustriert (6, 455 ff.)²⁷). Dieser wird zwar mit einer ganz konventionellen Metapher (*exarsit*) umschrieben und mit dem konventionellen Bild von brennendem Getreide, Heu oder Laub verglichen. Aber im Gegensatz zum ‚Strohfeuer‘ des Apoll, das – auf der Bildebene – durch Unvorsichtigkeit zum Ausbruch kam, handelt es sich hier um Brandstiftung: Anders läßt sich das *ignem supponere* im Heuschober nicht erklären. Das Bild des zerstörerischen Feuers – und um ein solches handelt es sich hier – gibt einen ersten Hinweis auf das verbrecherische Wesen des Tereus, dem Philomela bald zum Opfer fallen wird²⁸). – In seinem Lied für Galathea schließlich beschreibt Polyphem eindringlich den Zustand seiner Verliebtheit mit zwei konventionellen Metaphern (*uror, exaestuatur*), einer neuen Junktur (*laesus ignis*) und dem geläufigen Vergleich mit dem Aetna (13, 867 ff.). Dieser Vergleich jedoch liegt für den auf Sizilien lebenden Kyklopen nahe, da er zum einen – wie

26) Vgl. zu diesem Vergleich Washietl [Anm. 1] 106 f.

27) Vgl. Washietl [Anm. 1] 108 f.

28) Daß die Ehe von Procne und Tereus unter einem schlechten Stern steht, konnte man bereits den unheilvollen Vorzeichen bei der Hochzeit (6, 428 ff.) entnehmen. Hier kommt erstmals andeutungsweise zum Ausdruck, daß die Verantwortung dafür im üblen Charakter des Tereus begründet liegt. Anderson ad loc. leugnet solche „negative associations“ und sieht vielmehr in der Ähnlichkeit des Gleichnisses mit dem „pronouncedly humorous one“ von Apollis ‚Strohfeuer‘ tragische Ironie.

die Eigenschaften, die er Galathea zuschreibt (13, 789 ff.) – seiner täglichen Erfahrungswelt entstammt, zum andern aber auch zu seinen riesenhaften Dimensionen paßt²⁹). Er ist dem konkreten Zusammenhang angemessen gewählt – nicht zuletzt auch deshalb, weil von dem Vulkan wie von dem Kyklopen beträchtliche Gefahr ausgeht³⁰).

Gerade bei den durch Gleichnisse unterstützten Metaphern fällt eine extreme Häufung bildhafter Ausdrücke auf, die, allein für sich genommen, die Aufmerksamkeit des Lesers weckt und ihn für verschiedene Bedeutungsnuancen empfänglich macht.

(6) Auch durch den gezielten Einsatz poetischer Stilmittel kann eine ‚tote‘ Metapher in eine so pointierte Formulierung eingebaut sein, daß sie wieder aktualisiert wird. Wenn Ovid das Dahinschwinden des Narziß mit dem Schmelzen einer Kerze vergleicht³¹), benutzt er im Abstand von zwei Versen zweimal das Wort *ignis* im Ablativ (als Ursache des Vergehens): *proprie* in betonter Stellung am Anfang von 3, 488 mit der Endung *-e*, übertragen – ebenfalls betont – am Ausgang von 3, 490 mit der Endung *-i*³²). Indem Ovid am Ende von 3, 489, d. h. direkt über *igni*, als Grund für die Schwäche des Narziß *amore* angibt, werden Sach- und Bildbereich unmittelbar miteinander konfrontiert. Durch die prononcierte Position innerhalb der Verse, durch den auffälligen Wechsel zwischen den beiden Ablativformen und durch den Bezug *amor-ignis* unterstreicht der Dichter die Beziehung zwischen konkreter und übertragener Bedeutung. – Das topische Motiv vom *tectus amor* wird in der Geschichte von Pyramus und Thisbe durch ein Spannungsverhältnis zwischen eigentlicher und metaphorischer Ebene reaktiviert. Wenn es von der heimlichen Liebe heißt: *quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis* (4, 64), so ergibt diese Aussage nur auf der metaphorischen Ebene einen Sinn. Reale Flammen wallen nicht auf, wenn sie bedeckt werden, sondern verlöschen. Voraussetzung dafür, dieses Oxymoron zu goutieren, ist allerdings, daß der Leser *ignis* nicht automatisch mit *amor* identifiziert. – Wenn Juppiter für die *aequorea Thetis* ... *haud tepidos sub pectore* ... *ignes* empfindet (11, 225), so überrascht die Litotes

29) Für Parallelstellen zum Feuer des Aetna vgl. Bömer ad loc. mit weiterer Literatur; zur sinnvollen Beziehung Polyphem-Aetna s. H. Dörrie, Der verliebte Kyklop, AU 12.3 (1969) 91.

30) Man denke an die Drohungen, die er 13, 863 ff. gegen Acis ausstößt.

31) Vgl. oben S. 133.

32) Vgl. Bömer ad loc.

haud tepidos – die Leidenschaft des Göttervaters ist bekanntlich nie lau! Hervorgehoben wird diese Passage ferner durch das episch anmutende *sub pectore* und möglicherweise, mit *tepidus*, durch einen bewußten Anklang an Properz 1,13,26 (*nam tibi non tepidas subdidit illa faces*). Ein zusätzlicher Effekt ergibt sich aus dem Spannungsverhältnis ‚Liebesfeuer‘ für eine Wassergöttin³³).

(7) Aktualisiert wird eine Metapher auch dann, wenn der Liebende in einer sinnreichen Beziehung zum Feuer steht, so etwa Apoll, der sich in Leucothoe verliebt (4, 194/5): *nempe, tuis omnes qui terras ignibus uris / ureris igne novo!* ... Der Reiz dieser Stelle wurde schon häufig hervorgehoben; ich zitiere hier stellvertretend Bömer: „Der Gott wird in spielerischer oder frivoler Weise ... mit seinem eigenen Wesen konfrontiert: Er ist der *ignis κατ' ἐξοχήν*, und ausgerechnet der *ignis (amoris)* macht ihm so schwer zu schaffen“³⁴). – Wenn Ceyx, Sohn des Lucifer, *sidereus coniunx* der Alcyone, für diese *ignis* empfindet (11, 445), sieht Bömer zu Recht eine „beziehungsvolle Verbindung“ zu dem in dieser Junktur auffälligen Adjektiv *sidereus*, das hier weniger auf das Wesen, als vielmehr auf die Abkunft des Liebenden verweise³⁵). – In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Circes Sinn nicht auch deshalb für Liebesflammen so empfänglich ist (14, 25 f.: *flammis ... aptius ... ingenium*), weil sie von Sol abstammt³⁶).

Freilich ist in den *Metamorphosen* nicht jedes übertragen gebrauchte *ignis, flamma, uri* u. dgl. reaktiviert. Die ausgewählten Beispiele dürften aber hinreichend gezeigt haben, daß man dem dichterischen Gestaltungswillen Ovids nicht gerecht wird, wenn man die gesamte Feuermetaphorik im *sermo amatorius* als ‚tot‘ abqualifiziert.

Daß sogar bei isolierter Betrachtung ganz konventionelle Metaphern, eingefügt in einen übergeordneten Zusammenhang, an

33) So bereits Viarre [Anm. 2] 317; zum ganzen Vers vgl. Bömer ad loc.

34) Weitere Literatur zur Forschungsdiskussion bei Bömer ad loc.

35) Zum Gebrauch von *ignis* im Zusammenhang mit Gestirnen vgl. ThIL VII 1, 290.29 ff.

36) Ovid gibt selbst zwei Erklärungsversuche für diesen Wesenszug: *seu causa est huius in ipsa, / seu Venus indicio facit hoc offensa paterno* (14, 26 f.). Ob die *causa ... in ipsa* auf die Abstammung der Circe anspielt oder eher auf ihre innere Disposition, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. – Die auffällige Häufung von Feuermetaphern zur Veranschaulichung von Medeas Gefühlen für Iason (vgl. die Stellenangaben in Anm. 5) damit zu erklären, daß sie eine Enkelin des Sonnengottes ist, geht sicherlich zu weit; eine Verbindung sieht Viarre [Anm. 2] 313 f.

Sinntiefe gewinnen können, läßt sich an der Episode von Caunus und Byblis (9, 450–665) nachweisen³⁷).

II

Die Wahl gerade dieser Geschichte beruht auf zwei Gründen: Zum einen wird hier die Leidenschaft der Protagonistin auffallend häufig mit Hilfe der Feuermetaphorik umschrieben³⁸). Zum anderen läuft innerhalb dieser Erzählung die Wahl der Metaphorik weitgehend parallel zu den verschiedenen Phasen der Handlung, deren Struktur sich in den Bildvorstellungen widerspiegelt und auf diese Weise veranschaulicht wird. Um den Verlauf kurz vorwegzunehmen: Byblis entflammt in Leidenschaft zu ihrem Bruder. Als sie von seiner Ablehnung erfährt, erstarrt sie in Eiseskälte. Sodann verfällt sie jedoch wieder in Liebesrasen, von dem sie nur erlöst werden kann, indem sie, wie Eis in der Sonne, dahinschmilzt, d. h. sich in eine Quelle auflöst: Das Feuer von Byblis' Leidenschaft läßt sich nur durch das entgegengesetzte Element, das Wasser, löschen.

Verfolgen wir diesen Prozeß im einzelnen: Bis zu dem Zeitpunkt, zu dem Byblis den ‚Schlußpunkt‘ hinter den Liebesbrief an ihren Bruder setzt (9, 563), wird ihre Leidenschaft achtmal ausdrücklich als Feuer, Flamme, Glut u. dgl. charakterisiert. Zunächst schildert der Erzähler mit Hilfe dieser Metaphern den Beginn und die stufenweise Entwicklung von Byblis' Gefühlen: 9, 457 beleuchtet er den Seelenzustand der Protagonistin, die sich über den Charakter ihrer Leidenschaft noch nicht im klaren ist (*nullos intellegit ignes*)³⁹) bzw. noch keine weitergehenden Wünsche hegt (9,

37) Zur Interpretation dieser Geschichte vgl. H. Tränkle, Elegisches in den Metamorphosen, *Hermes* 91 (1963) 459–465; W. Müller, Untersuchungen zum Liebesmotiv in den Metamorphosen Ovids, Diss. Kiel 1965 (mschr.), 192–254; E. Paratore, L'influenza delle *Heroides* sull'episodio di Biblide e Cauno nel l. IX delle *Metamorfosi ovidiane*, in: *Studia Florentina Alexandro Ronconi sexagenario oblata*, Rom 1970, 291–309; G. Ranucci, Il primo monologo di Biblide, *ASNP* 6 (1976) 53–72. Der vorliegende Beitrag erhebt nicht den Anspruch, einen neuen Deutungsansatz zu präsentieren; es geht lediglich um die poetische Verarbeitung von Metaphorik als Strukturprinzip und um das Verfahren ihrer thematischen Einbindung in die Handlung.

38) Vergleichbar nur noch mit dem Aufkeimen von Medeas Liebe zu Iason.

39) Laut Müller [Anm. 37] 206 kennzeichnet der Gebrauch von *ignis* für *amor* bei Ovid in der Regel jenen Augenblick, in dem die Liebe den Menschen befällt. Es ist allerdings zu beachten, daß der Begriff auch im weiteren Verlauf der Byblis-Handlung noch mehrmals auftaucht.

464 f.: *nullumque sub illo / igne facit votum*). Der *tectus amor*⁴⁰⁾ setzt ihr jedoch schwer zu (9, 465: *verumtamen aestuat intus*).

In ihrem ersten Monolog erkennt Byblis dann den inzestuösen Charakter ihrer Gefühle und ist sich auch ihrer Perversion bzw. ihrer Schuld bewußt: 9, 502 spricht sie von *vetitus . . . ardor*, 9, 509 von *obscenae*⁴¹⁾ . . . *flammae*. Die beiden singulären Junkturen⁴²⁾, in denen die Feuermetapher jeweils mit einem moralisch wertenden Adjektiv verbunden wird, unterstreichen noch die Ungeheuerlichkeit der Situation. Der Monolog endet in 9, 516 mit dem Vorsatz *littera celatos arcana fatebitur ignis*. Hier kündigt sich eine neue Phase der Handlung an. Die Etappen des nachgezeichneten Entwicklungsprozesses (Unbewußtheit – Erkenntnis – Entschluß zum Handeln) waren allesamt mit Feuermetaphern illustriert. Auch bevor Byblis zu schreiben beginnt, ruft sie noch einmal, vor sich selbst entsetzt, aus: *quem mens mea concipit ignem!* (9, 520).

Es ist der Liebenden ein großes Anliegen, dem Bruder in ihrem Brief zu vermitteln, daß sie lange und heftig gegen ihre Leidenschaft gekämpft hat, der übermächtigen aber schließlich unterlag:⁴³⁾ *quamvis intus erat furor igneus, omnia feci / . . . ut tandem senior essem* (9, 541 f.) und *et non fassurae, nisi cogeret ultimus ardor* (9, 562). Die erste Junktur⁴⁴⁾ nimmt mit dem Bild des *furor* bereits das bacchantische Rasen vorweg, das Byblis nach der Flucht ihres Bruders durch die Lande treibt (9, 641 ff.). Der *ultimus ardor* im vorletzten Vers des Briefes ist insofern ein starker und einprägsamer Ausdruck, als die Wortverbindung *erotice* sonst nirgends belegt ist⁴⁵⁾.

Von dieser ‚äußersten Glut‘ ist Byblis, bildlich gesprochen, so

40) Zu diesem Motiv vgl. Bömer ad loc.

41) Mit dem Adjektiv *obscenus* hatte 9, 468 auch der Erzähler die geheimen Hoffnungen der Byblis qualifiziert. Die Protagonistin hat zu diesem Zeitpunkt also noch nicht die Wertmaßstäbe der ‚Außenwelt‘ aus dem Blick verloren.

42) Letztere bei Bömer ad loc. nicht als solche aufgeführt; der ThL bietet jedoch keine Parallelen.

43) Dieser Passus wird v. a. durch den Topos ‚Liebe als Krankheit‘ und militärische Metaphern wie *pugnavique diu violenta Cupidinis arma* (9, 543) bebildert.

44) Vgl. oben S. 130 zu *furor igneus*. Für Müller [Anm. 37] 241 fängt Ovid „im Ausdruck des *furor igneus* . . . die Ambivalenz ein, die den Zustand der Byblis im Kräftefeld dynamischer Faktoren bestimmt: jene in die Innenwelt gerichtete, verzehrende Kraft (*ignis*) und der nach außen gewandte elementare Drang (*furor*), sich zu bekennen und über den Trümmern von *mens* und *pudor* die Ordnung zu brechen“.

45) Laut ThL II 490,1–3 nur vom Äther (Cic. nat. deor. 1,37).

ausgedörnt, daß *linguam defecerat umor* (9, 567). Sie muß das Siegel des Briefes mit ihren Tränen benetzen (*inxit lacrimis* 9, 567). Zwar ist der trockene Mund ein Symptom der Liebespathologie⁴⁶⁾ und auch das *lacrimis tingere* ein verbreiteter Topos⁴⁷⁾. Aber zum einen wird der Zustand der Protagonistin durch die Vorstellung vom Ausgebranntsein durch die Liebesflammen, die nicht ausgesprochen, aber durch den häufigen Gebrauch der Feuermetaphorik nahegelegt wird, sehr eindrücklich geschildert. Zum anderen antizipieren diese ersten Tränen diejenigen, in die sie sich am Ende ihrer Qualen auflösen wird. An dieser Stelle der Erzählung, an der Byblis kurz davor ist, einen irreversiblen Schritt zu tun, deutet sich erstmals das Spannungsverhältnis zwischen den beiden die Handlung dominierenden Elementen Feuer und Wasser an.

Als Byblis später durch ihren Diener von Caunus' empörter Reaktion auf den Brief erfährt, fällt sie in Ohnmacht: *et pavet obsessum glaciali frigore corpus* (9, 582). Diese Ohnmacht wird, wie schon Bömer feststellt, mit einer ungewöhnlichen Wendung (*obsidere*) umschrieben und im Grunde erst aus dem nächsten Vers (*mens tamen ut rediit*) verständlich. Die Junktur *frigus glaciare* findet sich in übertragener Bedeutung nur an dieser Stelle, konkret sogar erst nach Ovid⁴⁸⁾. Auch hier beobachten wir auf der Bildebene einen – zunächst vorübergehenden – Umschwung: von der Glut des Feuers zur Eiseskälte. Der Begriff *frigus* wird am Ende der Erzählung in 9, 662 wieder aufgenommen werden⁴⁹⁾.

In ihrem zweiten Monolog wirft sich Byblis in erster Linie vor, nicht besonnen genug vorgegangen zu sein. Hätte sie Caunus von Angesicht zu Angesicht ihre Liebe gestanden, hätte er zumindest, so meint sie, nicht den falschen Schluß ziehen können, sie sei *non hoc, qui plurimus urget et urit / pectora nostra, deo, sed victa libidine* (9, 624 f.). Die letzte Feuermetapher der Erzählung ist nicht auf die Liebende selbst bezogen, sondern bezeichnet eine Grundeigenschaft des Liebesgottes, als dessen Opfer sich Byblis fühlt und dem sie die Verantwortung für ihre Leidenschaft zuschreibt.

46) Vgl. zu dieser Stelle C. J. Classen, Liebeskummer – eine Ovidinterpretation (Met. 9, 450–665), A&A 27 (1981) 175 (mit Diskussion anderer Forschungsmeinungen).

47) Vgl. Bömer ad loc.

48) Vgl. Bömer ad loc.

49) Vgl. Anderson ad loc.: „The pallor and chill of Byblis here ... anticipate the changes that lead to complete metamorphosis later.“

Als Caunus vor der Zudringlichen flieht, verliert sie vollends den Verstand und rast wie eine Bacchantin (9, 641–644), bis sie schließlich niedersinkt, taub für den Zuspruch der wohlmeinenden Nymphen, und sich in Tränen verströmt⁵⁰). Dieses Verströmen ist ein allmählicher Vorgang, was auch an den Gleichnissen, die ihn illustrieren (9, 659 ff.), deutlich wird: Sowohl das Harz der Bäume als auch das *bitumen* fließen in zähen Tropfen, nicht etwa sprudelnd. Am eindringlichsten ist das sich über zwei Verse erstreckende Bild vom milden Frühlingswind, der zusammen mit der Sonne das starre Eis zum Schmelzen bringt: *utque sub adventu spirantis lene favori / sole remollescit, quae frigore constitit, unda: / sic lacrimis consumpta suis Phoebeia Byblis / vertitur in fontem ...* (9, 661 ff.)⁵¹). In diesem Vergleich wird das Motiv des *frigus* wieder aufgenommen, der das Mädchen nach der ersten Ablehnung durch den Bruder befallen hatte. Nur bleibt es hier nicht bei einer vorübergehenden Starre des Eises; vielmehr löst sich dieses endgültig in Wasser auf. Der *furor igneus* hat ausgeglüht. Die Häufung der Vergleiche bei der Beschreibung der Verwandlung unterstreicht die Bedeutung der neuen ‚Gestalt‘. Das Verströmen der weinenden Byblis in eine Quelle ist nicht nur eine in sich geschlossene Vorstellung, sondern Ziel einer konsequenten Entwicklung, die durch die reichhaltige Feuermetaphorik auf der Bildebene vorbereitet wurde. Nichts konnte die Liebesglut der Byblis zum Verglimmen bringen: nicht das Bewußtsein der Schuld, nicht innere Kämpfe, nicht das böse Omen bei der Übergabe des Briefes an den Diener, nicht die Ablehnung durch den Bruder, auch nicht der Trost der Nymphen. Das Feuer wird erst durch das Wasser gelöscht. Ovid webt hier kunstvoll die Bildebene der Feuermetaphorik und die Handlungsebene ineinander – Byblis wird ja ‚wirklich‘ zur Quelle – und steigert so die Evokationskraft seines Gedichtes⁵²). Für den Byblis-Stoff sind Vorlagen bekannt, die keine

50) Zum Ende der Byblis vgl. M. Freundt, Das Rührende in den *Metamorphosen*, Diss. Münster 1973, 232 ff.

51) Anderson ad loc. vermutet m. E. zu Unrecht in diesem Vergleich eine ironische Brechung, die allzu großer Rührung entgegenwirken soll.

52) Zur Verknüpfung zweier Ebenen in der Byblis-Episode vgl. V. Pöschl, Die Erzählkunst Ovids in den *Metamorphosen*, in: *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung ... Kleine Schriften I* (hg. v. W.-L. Liebermann), Heidelberg 1979, 276: „Byblis ... rast durch die Landschaften Kleinasiens wie eine Bacchantin; und dann werden die exotischen Namen ... zu Chiffren der Leidenschaft. Als letztes wird die Gegend genannt, wo die Chimäre haust, wobei das dämonische Fabelwesen ... die Gewalt der zerstörerischen Leidenschaft andeutet. So wird hier am Schluß die rationale Erklärung der psychologischen Motive verlassen, damit im

Verwandlung der Protagonistin enthalten⁵³). Diese gehörte also nicht zwingend zum *plot* des Mythos, ist aber vom Standpunkt des Dichters gewiß die ansprechendste Variante vom Ende der unglücklich Liebenden⁵⁴). Das Zerfließen in Tränen mußte die Phantasie Ovids reizen, und die Verse 9, 649 ff., vor allem die Gleichnisse 659 ff., zeigen, mit welcher Intensität er die allmähliche Metamorphose ausgestaltet hat. Aber nicht genug damit: Die Episode ist durch die Polarisierung Feuer – Wasser auf diesen Schluß hin durchkomponiert. Selbst einzeln betrachtet unauffällige Metaphern wie *ignis* erhalten durch ihre Verflechtung in die Gesamtstruktur der Erzählung neues Leben.

Mannheim

Gerlinde Huber-Rebenich

Symbolisch-Gestalthaften das seelische Element um so großartiger hervortrete. Und das zeigt, wie wir beide Ausdrucksformen verstehen müssen, als zwei verschiedene Möglichkeiten, zwei verschiedene Stufen menschlicher Aussage, die sich gegenseitig ergänzen und vertiefen.“ – Zur Polarität Feuer–Wasser in den Metamorphosen vgl. Viarre [Anm. 2] 316 ff., spez. zu Byblis p. 317: „elle [= l'eau] apporta au tourment enflammé de Byblis l'apaisement ondoyant d'une métamorphose en source ...“.

53) Zusammenfassende Darstellung der Quellenlage bei Bömer ad 9, 450–665, pp. 411 f. Tränkle [Anm. 36] 464 und B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966, 388 betonen Ovids Selbständigkeit bei der Ausgestaltung der Byblis-Episode.

54) Müller [Anm. 37] 196 ff. und 254 bringt die Verwandlung in eine Quelle mit der zu Beginn der Episode angeführten Genealogie der Byblis in Verbindung: Allein bei Ovid begegne sie als Tochter der Cyaneë, Enkelin des Maeander. Die Metamorphose des Mädchens nehme Bezug auf diesen Fluß, der immer zu sich selbst zurückkehrt (Met. 9, 451), und verweise durch die Verkörperung im Element des Ahnen auf die Kontinuität des Seins. – J. M. Frécaut, *Les fluidifications (métamorphoses en eau, source, rivière, étang) dans les Métamorphoses d'Ovide*, in: *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice* 50 (1985) 373–385, interpretiert 376 f. die Verflüssigung der Byblis auf der Grundlage von G. Bachelards „complexe d'Ophélie“ (vgl. G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942, 111–113. 125: Wasser als „matière du désespoir“) und sieht einen „lien symbolico-logique“ zwischen dem Wesen der Protagonistin (Enkelin Maeanders!) und der Art ihrer Verwandlung.