

Eötvös Loránd Tudományegyetem – Bölcsészettudományi Kar  
Nyelvtudományi Doktori Iskola  
(Vezető: Prof. Dr. Bańcerowski Janusz DSc)  
Ókortudományi Program  
(Vezető: Dr. Déri Balázs PhD habil.)

Krupp József:

*Ovids Metamorphosen* und die Frage der Ironie

Témavezető:	Dr. Déri Balázs PhD habil.
A bizottság elnöke:	Prof. Dr. Ritoók Zsigmond MHAS
Bírálok:	Prof. Dr. Adamik Tamás DSc Prof. Dr. Jürgen Paul Schwindt
A bizottság titkára:	Dr. Bolonyai Gábor CSc
A bizottság további tagjai:	Dr. Adamik Béla PhD Dr. Ferenczi Attila PhD Prof. Szilágyi János György DSc

A leadás dátuma: 2008. április 10.

## Dankeswort

Mit Ovids *Metamorphosen* habe ich mich in einem Lektürekurs von Herrn Dr. habil. Balázs Déri zu beschäftigen begonnen, der mich später als Doktoranden angenommen und meine Arbeit die ganze Zeit über mit stetem Interesse verfolgt hat; ich werde ihm dafür immer dankbar sein. Ebenfalls dankbar bin ich Herrn Prof. Dr. Jürgen Paul Schwindt für seine freundliche Gastfreundschaft und die große Unterstützung, die er mir in meiner Heidelberger Zeit gewährt hat. All seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern am Seminar für Klassische Philologie in Heidelberg gilt mein herzlicher Dank, weil sie sich immer darauf verstanden, ein inspirierendes und freundliches Arbeitsklima zu schaffen. Weiteren Dank schulde ich dem Bundesland Baden-Württemberg, das mir ein großzügiges Stipendium für die Dauer von fünf Monaten gewährt hat. Dem ehemaligen Leiter des Doktorprogramms für Klassische Philologie in Budapest, Herrn Prof. Dr. Tamás Adamik DSc, der mir mit seinen Ratschlägen ständig und wesentlich geholfen hat, bin ich von Herzen dankbar. Als Doktorand des Doktorprogramms hatte ich noch das Glück, mit Herrn Prof. Dr. István Borzsák DSc MHAS einige Aspekte der Problemstellung meiner Arbeit zu diskutieren. Herr Prof. Dr. Zsigmond Ritoók DSc MHAS hat einzelne Teile meiner Arbeit gelesen: Seine Bemerkungen sind für mich immer ein wertvoller Gedankenanstoß gewesen. Herr Matthias Attig hat mit Geduld und kritischem Blick die schwierige Arbeit übernommen, meinen Text zu glätten: Ihm gilt ebenfalls mein herzlicher Dank.

## Einleitung

In meiner Dissertation beschäftige ich mich mit der Frage, inwiefern die *Metamorphosen* Ovids ironisch gelesen werden können. Wenn man diese Frage beantworten möchte, taucht eine andere Frage auf: Was ist Ironie? Obwohl ich nicht der – bisweilen von anderen geäußerten – Meinung bin, dass es unmöglich sei, den Begriff „Ironie“ zu definieren,<sup>1</sup> ist es nicht zu bestreiten, dass Ironie „kein eindeutiger Begriff“<sup>2</sup> ist. Aber sollte sie denn auch eindeutig sein? Wie könnte eine Trope der Doppelbödigkeit und der Mehrdeutigkeit überhaupt eindeutig sein? Die Vielfalt der verschiedenen Interpretationen des Ironie-Begriffs scheint der ironischen Mehrdeutigkeit zu entsprechen. Wie kann man zwischen den unterschiedlichen Bedeutungen von Ironie wählen? Soll man überhaupt wählen? René Nünlist hat auf diese Frage eine sehr klare Antwort gegeben, die aber einer näheren Prüfung bedarf: „Von den *literarischen* Ironie-Konzeptionen können hier diejenigen beiseite bleiben, die zweifelsfrei *anhand von* modernen Texten und *für* moderne Texte entwickelt worden sind.“<sup>3</sup> (Kursiv im Originaltext.) Dementsprechend ist er der Ansicht, dass die Ironie-Konzeption des New Criticism und die der Dekonstruktion für die Interpretation antiker Texte von geringer Relevanz sind.<sup>4</sup> Diese Position scheint logisch zu sein, indem es zunächst als fraglich gelten muss, dass moderne (und postmoderne usw.) Theorien auf antike Texte „angewendet“<sup>5</sup> werden können. Es wäre aber nicht unberücksichtigt zu lassen, dass unser Erwartungshorizont auch durch die Dekonstruktion und andere moderne Theorien geprägt ist, so dass unsere Interpretation gar nicht frei von der Wirkung Paul de Mans und anderer Theoretiker des 20. und 21. Jahrhunderts sein kann. Daraus folgt, dass wir keineswegs darauf verzichten können, auch solche Einsichten zu beachten, von denen Nünlist schreibt, sie seien ohne Relevanz

---

1 Z. B.: „...eine Definition der Ironie zu geben scheint schwierig, wenn nicht unmöglich“. (Boder, 1.)

2 Büchner, 358.

3 Nünlist, 69.

4 Betreffs des Zeitaspekts in der Beziehung von Text und Theorie lohnt es sich, auf eine ziemlich banale Tatsache hinzuweisen: „Das so bestimmte Kunstmittel, mag es sich als Tropus auf ein einzelnes Wort beziehen oder als Figur den ganzen Gedanken umgestaltet haben, läßt sich bei den griechischen Autoren von der ältesten Zeit an verfolgen. Gerade aus den homerischen Gedichten wählen die Rhetoren gern die Beispiele für seine Anwendung, also aus einer Zeit, der das Wort *εἰρωνεία* unbekannt war. Der Gebrauch der Redeform war, wie so oft, der Bezeichnung vorausgeeilt.“ (Büchner, 356.)

5 Ausdruck von Nünlist (Nünlist, 70.)

für die Interpretation antiker Literatur. In meinem „Vokabular“, um den Ausdruck von Richard Rorty zu gebrauchen, ist das Wort „Ironie“ in erster Linie durch die Ironie-Konzeption von Paul de Man bestimmt, von dem ich nicht absehen kann, gleich welchen Text ich interpretiere. Dies bedeutet natürlich nicht, dass man Theorien von heute unbesehen auf die antiken Werke projizieren darf: Die unterschiedlichen Horizonte von Antike und Gegenwart sind gewiss nicht außer Acht zu lassen. In diesem Sinne würde ich natürlich nie behaupten, dass Ovid in seinen Dichtungen den Ironie-Begriff der Dekonstruktion vorweggenommen hätte, aber ich bin davon überzeugt, dass es bei der Interpretation vieler Stellen Ovids nützlich, interessant und inspirierend sein kann, auch dekonstruktivistische Lesemethoden ins Spiel zu bringen.

Kurzum: Ich beschäftige mich in dem ersten Teil meiner Dissertation mit der langen Geschichte der Ironie nicht zu dem Zweck, den Horizont Ovids besser zu verstehen, sondern um den heutigen Horizont zu schildern. „Drei Dinge muß der Philologe, wenn er seine Unschuld beweisen will, verstehen, das Alterthum, die Gegenwart, sich selbst: seine Schuld liegt darin, daß er entweder das Alterthum nicht oder die Gegenwart nicht oder sich selbst nicht versteht“ – schreibt Nietzsche.<sup>6</sup> Nur wenn man sich selbst versteht, wenn man fähig und bereit ist, ein Zwiegespräch mit der literaturwissenschaftlichen, theoretischen Tradition zu führen, vermag man einen Dialog mit dem ovidischen Text zu führen.<sup>7</sup> Wenn man die Rezeptionsgeschichte der *Metamorphosen* erforscht und die verschiedenen Begriffe der Ironie beziehungsweise des Humors (usw.) auslegt, die in der Ovidforschung sehr oft vorkommen, schaut man einer blendenden Vielfalt und Mannigfaltigkeit von Interpretationsstrategien ins Auge, die unter anderem auf die Unterschiede der Theorien zurückzuführen sind. Deshalb werden im ersten großen Teil meiner Arbeit die wichtigsten Ironie-Theorien dargestellt, ohne hierbei Vollständigkeit zu bezwecken. „Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie...“ – schreibt Friedrich Schlegel in den *Kritischen Fragmenten* (42). „I am a philologist and not a philosopher“ – lautet das oft zitierte Bonmot Paul de Mans. Eine – auf den

---

6 Nietzsche, 203.

7 Vgl. dazu auch die Aussage von Jean Grondin: „Dennoch spricht man von einer gelungenen Übersetzung dann, wenn sie es fertigbringt, diesen Sinn in einer anderen Sprache oder Epoche sprechen zu lassen. [...] Ebenso verhält es sich mit dem Verstehen: Es gelingt, wenn es einen Text zum Sprechen kommen läßt, aber sprechen kann es nur in einer Sprache, die uns anspricht.“ Und: „Je weniger die Übersetzungsleistung als solche auffällt, desto besser ist sie gelungen.“ (Grondin, 163.)

ersten Blick – klare Aussage: Philologie ist doch Philologie, Philosophie ist Philosophie. Aber kann das eben von einem der bedeutendsten Vertreter der Dekonstruktion geäußert werden? Es lohnt sich, den Kotext dieses zum geflügelten Wort gewordenen Satzes unter die Lupe zu nehmen.

*The difference is that Derrida's text is so brilliant, so incisive, so strong that whatever happens in Derrida, it happens between him and his own text. He doesn't need Rousseau, he doesn't need anybody else; I do need them very badly because I never had an idea of my own, it was always through a text, through the critical examination of a text... I am a philologist and not a philosopher: I guess there is a difference there...<sup>8</sup>*

Der Kotext des berühmten Bonmots macht deutlich, woran de Man denkt. Er spricht nämlich dem Anschein nach vom Unterschied zwischen Philologie und Philosophie, aber verweist auch auf das Verschwinden der Grenzen zwischen ihnen. Meine Arbeit besteht aus zwei großen Teilen: einem theoretischen und einem textinterpretativen. Das bedeutet aber nicht, dass in den beiden Abschnitten je verschieden gedacht oder mit verschiedenen Methoden gearbeitet würde. Man könnte hier die Metapher der Möbiusschen Fläche verwenden, einer Fläche, „bei der man von einer Seite auf die andere ohne Überschreitung des Randes gelangen kann“, wie der Brockhaus definiert. Die Grenze zwischen den zwei Teilen meiner Schrift soll man nicht als Trennung, Unterbrechung verstehen: Aus der äußeren Unterteilung der Arbeit in einen theoretischen und einen interpretatorischen Abschnitt resultiert keine starre, unbewegliche Linearität. Besonders möchte ich nicht von einer bloßen „Anwendung“ der Theorien auf das Werk Ovids sprechen. Ich gedenke nämlich nicht nur die *Metamorphosen* im „Spiegel“ der Ironie-Konzeptionen zu lesen, sondern auch umgekehrt.

Ein solches Vorhaben verspricht vor allem im Hinblick auf das Spätwerk Paul de Mans, *The Concept of Irony* viele Anregungen. In diesem Text wird schlichtweg danach gefragt, inwiefern es möglich ist, einen Text zu interpretieren. Der Ironie-Begriff de Mans ist sehr elastisch; seiner Ansicht nach ist Ironie eben kein Begriff. Das bedeutet eine große Freiheit für die Interpretation und hat – wie man sehen wird – ironischer Weise zur Folge, dass es nicht unbedingt *eine* Antwort auf die Frage gibt, was Ironie sei. Was den Text Ovids betrifft, habe ich mich dafür entschieden, nicht einen „Katalog“ von ironischen

---

8 Im Interview mit Stephano Rosso. (Rosso, 118.)

Stellen oder gar eine „Systematik“ der „Arten“ von Ironie zusammenzustellen. Die Frage, ob die *Metamorphosen* in ihrer Ganzheit ironisch seien, hat während der Arbeit an der Interpretation ihre Relevanz verloren: Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass der Verstehensprozess immer in Bewegung bleibt und Ironie nicht an und für sich „existiert“, sondern immer in der Interpretation zur Sprache kommt. Ich werde noch mehrmals auf die Metapher des Wegs zu sprechen kommen, die bei Schlegel, Jean Paul und de Man anzutreffen ist: Ein Weg der Interpretation, des Verstehens, der in die Richtung *einer* Bedeutung führt, aber diese nicht erreicht. Dass man sich immerzu auf diesem Weg befindet, möchte ich in fünf Interpretationen zeigen (die sich mit der Lycaon-, der Actaeon-, der Narcissus-, der Adonis- und der *Aeneis*-Episode befassen), in denen je andere Aspekte der Ironie einen größeren Akzent haben, was aber nicht bedeutet, dass die verschiedenen Seiten der Ironie in ein System gebracht werden würden. Ich meine, dass hier Flauberts oft zitierte Sentenz anzubringen ist: „Nous sommes faits pour le dire et non pour l’avoir.“ Ziel meiner philologischen Arbeit ist nicht das „Haben“, „avoir“ – Ziel ist das Verstehen und das „Sprechen“, „dire“, in dem sich das Verstehen ereignet. Ich möchte hier noch anmerken, dass auf einen systematischen Forschungsbericht zu der Frage der Ironie in den *Metamorphosen* verzichtet wurde; die Rezeptionsgeschichte des Werks wird während der Textauslegungen besprochen: Die früheren Interpretationen werden ebenfalls im Moment der Interpretation lebendig.

## Archäologien der Ironie

### Εἶρων und εἰρωνεία

Die Forschungen zur Ironie, wie sie in der klassischen Philologie betrieben werden, sind von der Kontroverse um die Etymologie des Wortes εἶρων (bzw. εἰρωνεία, dann *ironia*, Ironie usw.) geprägt.<sup>9</sup> Anstelle des „Ursprungs“ – eines Etymons – steht oft, gleichsam als Ersatz, die Gestalt des Sokrates: Er gilt für *den* εἶρων, für den „Urvater der Ironie“, für den „Ur-Ironiker“. Anders gesagt: Sokrates ist zur paradigmatischen Figur der als philosophische Grundhaltung gemeinten Ironie geworden. Aber welcher Sokrates? Ebenso wenig, wie man von einem einzigen Ironie-Begriff reden kann, kann man über Sokrates ohne Rücksicht auf die vielgestaltige Rezeption seiner Figur sprechen. „Wir hoffen, die Leser werden uns Recht geben in der Bemerkung, daß die empirische Betrachtung ein Vieleck, die Anschauung ein Kreis ist, und daß zwischen beiden in alle Ewigkeit ein qualitativer Unterschied bleibt. Bei Xenophon schweift nun die hin- und herfahrende Betrachtung stets im Vieleck...“<sup>10</sup> „Xenophon hat als ein Krämer sich seinen Sokrates erfeilscht, Plato hat als ein Künstler sich seinen Sokrates erschaffen in übernatürlicher Größe.“<sup>11</sup> Kierkegaards zwei treffend Bemerkungen gelten nicht nur für die Verschiedenartigkeit des Sokrates bei Xenophon und bei Platon, sondern – freilich unabsichtlich – auch für die Unterschiede der Denkart und Methoden der archivierenden Philologie (der „empirischen Betrachtung“) und der philosophischen Erörterung der Ironie bei Kierkegaard, Schlegel, Rorty, de Man usw. („Anschauung“).<sup>12</sup> Das heißt freilich nicht, dass die Ironie-Forschung der Altphilologie an philosophischen Überlegungen

---

9 Man hat versucht, εἶρων sowohl aus εἶρω als auch aus εἶρομαι abzuleiten. Diese Hypothesen sind aber umstritten. (Frisk: „...von einem unbekanntem Grundwort.“ Chantraine: „Pas d' étymologie satisfaisante.“)

10 Kierkegaard, 25.

11 Kierkegaard, 129.

12 Vgl. dazu auch folgende Bemerkung: „Ich konnte versuchen, aus allen Ecken eine Menge von Ironien zusammenzutreiben; doch nicht zu reden davon, daß die an jedem einzelnen Punkte notwendige umständliche Beweisführung für den Leser ermüdend werden müßte, bin ich zugleich auch der Meinung, daß der ganze Abschnitt, dem Wesen der Ironie stracks zuwider, als eine Windsbraut des Wegs käme, nicht aber so, wie es der Ironie eigen ist, als ein sanftes Wispern. Durch eine beigefügte Untersuchung an jedem einzelnen Punkte die Ironie beweisen zu müssen, das nimmt dieser natürlich das Überraschende, das Schlagende, kurz gesagt, es entnervt sie. Sie bedarf der schroffen Entgegensetzung und würde in einer so langweiligen Gesellschaft, wie Beweisführung es ist, sich gänzlich verlieren.“ (Kierkegaard, 94–95.)

Mangel litte. „Daß Sokrates ironisch vorgeht, erkennt man leicht – aber das ist die Ironie des Sokrates, aber noch nicht die sokratische Ironie, die zu einem bestimmt[en] Typus der Ironie geworden ist.“<sup>13</sup> Werner Boders Aussage beleuchtet ein wichtiges Problem bei der Interpretation des Phänomens εἰρωνεία: Die Frage nach dem Wesen der Ironie des Sokrates und die nach der sogenannten sokratischen Ironie schieben sich oft ineinander. Des Weiteren können diese Fragestellungen nicht von den Kenntnissen des Interpreten über spätere Ironie-Theorien unabhängig sein: Die Stellen, in denen das Wort εἰρωνεία (usw.) vorkommt, werden oft im Licht schon vorhandener Ironie-Auffassungen gedeutet. Im Folgenden beschäftige ich mich also nicht bloß mit den Substantiven εἶρων und εἰρωνεία, sondern ebenfalls damit, wie diese in der klassischen Philologie erörtert wurden – wie man diesen Begriffen verschiedene Bedeutungen zugeschrieben hat. Statt einen neuen „Ironie-Katalog“ der antiken philosophisch-rhetorischen Literatur zusammenzustellen, beschäftige ich mich in diesem Kapitel mit drei Aufsätzen über εἰρωνεία bzw. Ironie, die für die klassische Philologie des letzten Jahrhunderts zu Standardwerken geworden sind. Neben der Besprechung antiker Stellen werden hier auch die philologischen Lesemethoden unter die Lupe genommen.<sup>14</sup>

Es sei zuerst Otto Ribbecks Aufsatz aus dem Jahr 1876 genannt.<sup>15</sup> Vielleicht ist es etwa überraschend, dass hier ein mehr als hundertdreißig Jahre alter Beitrag angeführt wird; diese Arbeit gilt aber bis auf den heutigen Tag als Referenzwerk der Ironie-Forschung. Ribbeck versuchte eine Art Entwicklung des griechischen Begriffes εἰρωνεία nachzuweisen. Da das Wort einem in der Literatur nicht vor Aristophanes begegnet und es der Tragödie „und der höheren Poesie“ fremd zu sein scheint, hat er vorausgesetzt, dass es „ein derber, volksthümlicher Ausdruck, ja um es grade herauszusagen ein Schimpfwort“ war. Nach dieser Feststellung analysiert Ribbeck die drei Aristophanes-Stellen, wo das Wort<sup>16</sup> vorkommt (*Nubes* 449; *Vespae* 174; *Aves* 1211).<sup>17</sup> Es ist lehrreich, nachzuvollziehen, wie Ribbeck seine Hypothese untermauert. Er geht von der langen

---

13 Boder, 19.

14 Mit den Passagen aus Schriften der antiken Rhetorik beschäftige ich mich später, im Kapitel *Zur rhetorischen Ironie*.

15 Der Einfachheit halber werden in diesem Kapitel keine Seitenzahlen angegeben.

16 Zu der Wortfamilie gehören: εἶρων, εἰρωνεία, εἰρωνικός, εἰρωνεύεσθαι. Welches dieser Lexeme in den einzelnen Stellen vorkommt, gebe ich nicht an.

17 Frederic Amory interpretiert auch eine vierte Aristophanes-Stelle (διειρωνόξενος; *Pax* 623), die er meiner Erachtung nach unbegründet in die „Ironie-Kataloge“ aufnimmt. (Amory, *Eirōn...*, 51.)



Liste der Wünsche von Strepsiades aus (*Nubes* 443–451),<sup>18</sup> wo das Wort εἶρων sich „in sehr schlechter Gesellschaft“ unter Eigenschaften wie γλοιός und ἀλαζών (usw.) findet. Ribbeck zitiert die Scholien zu der Stelle (ὁ πάντα παίζων καὶ διαχλευάζων, εἰρωνευόμενος, ἀπατεῶν, ὑποκριτής) und vervollständigt seine Darlegung mit einer breit gefächerten Untersuchung der lexikographischen Literatur. Obwohl sich in der ganzen Lexikographie kein Wort von Redensarten findet, kommentiert er die einschlägige Stelle von Photius (κατειρωνεύεται – δολιεύεται) wie folgt: „Er betrügt durch leere Redensarten.“ (Spärlich im Originaltext.) Diese Erklärung muss Resultat einer regressiven Wirkung von rhetorischer Ironie sein: Da Ribbeck weiß, dass Ironie später in der Rhetorik interpretiert wurde, konstatiert er hier ebenfalls ein sprachliches Phänomen. Ribbeck nennt den εἶρων „hohlen Schwätzer“ und „Flausenmacher“. Was die Scholien betrifft, sind wir heute in der Lage, auch die „Scholia recentiora“ zu studieren, in denen wir nicht weniger als fünf verschiedene Erklärungen zur besagten Stelle finden: φιλόκακος, εἰρωνευτής, παίζων πάντα, ὑποκριτής, εἰρωνικός.<sup>19</sup> Die früheren und die neueren Scholien sind zwar nicht gleichwertig, aber eben die Vielfalt der Deutungen der Scholien zeigt, dass man sie beim Suchen nach der „herkömmlichen“ Bedeutung sehr vorsichtig behandeln muss. Φιλόκακος ist nämlich nicht das gleiche wie πάντα παίζων – um nur ein Beispiel für die verschiedenen Erklärungen zu erwähnen.<sup>20</sup> Die Platon-Stellen, in denen das Wort vorkommt, erörtert Ribbeck gründlich. Hierbei unterscheidet er drei Bedeutungen von εἰρωνεία. Er ist der Ansicht, dass Platon („ganz übereinstimmend mit der bisher dargelegten volkstümlichen Auffassung“) unter εἰρωνεύεσθαι manchmal „leeres Geschwätz“ versteht, „welches sich betrügerischerweise den Schein des Wissens giebt“. Der Auffassung von Ribbeck zufolge kommt diese Bedeutung an drei platonischen

---

18 In den *Wolken* wendet sich der ungebildeter Strepsiades an Sokrates, weil er Sophistik „studieren“ möchte.

19 *Scholia recentiora in Nubes* (Koster), 292.

20 Schon Wilhelm Büchner hat bemerkt: „Die Erklärungen, die von den antiken Grammatikern bei der Auslegung der Schriftsteller für sie gegeben werden, liegen weit auseinander und scheinen durch kein geistiges Band zusammenzuhängen.“ (Büchner, 339.)

Stellen vor: *Sophista* 268b;<sup>21</sup> *Cratylus* 384a;<sup>22</sup> *Leges* 908e.<sup>23</sup> Dass diese Stellen miteinander zusammenhängen, wird dadurch in Frage gestellt, dass bezüglich der dritten Stelle (in den *Gesetzen*) kaum von einem „Schein des Wissens“ zu sprechen ist. Die zweite Bedeutung des Begriffes ist nach Ribbeck die eigentliche sokratische Ironie: die „nicht ernsthaft gemeinte Selbstverkleinerung und Demuth“, wie er sie definiert. Sie wird an zwei Stellen erwähnt: *Republik* I, 337a;<sup>24</sup> *Symposium* 216d–e. Ich muss darauf hinweisen, dass im *Symposium*, genauer: in der Rede von Alkibiades mit der berühmten Silen-Metapher gar nicht von einer – nicht ernsthaft gemeinten – Selbstverkleinerung gehandelt wird.<sup>25</sup> Zum dritten definiert Ribbeck den Begriff wie folgt: „in spöttischer, betrügerischer Absicht leere Ausflüchte machen“, beziehungsweise „spöttische Redeweise“. (Die einschlägige Stellen: *Apologia* 37e;<sup>26</sup> *Gorgias* 489e.<sup>27</sup>) Das Problem dieser Definition besteht darin, dass in den angeführten Stellen das Moment des Spotts nicht nachzuweisen ist. Die Passagen, die Ribbeck als Beweis zitiert, deuten nicht im geringsten auf Spott hin: λέγειν τι προσποιούμενον μὴ λέγειν ἢ ἐν τοῖς ἐναντίοις ὀνόμασι τὰ πράγματα προσαγορεύειν. (*Rhetorik ad Alexandrum* von Anaximenes 1434a, 17.) Χρῆ δὲ καὶ <ἐν>

---

21 In diesem Dialog definieren Theaitetos und der Gast aus Elea, was ein Sophist ist. Ihre Methode ist die *Diairesis*, derer sie sich mehrfach bedienen, um das Wesen des Sophisten zu definieren. Uns interessiert die letzte Definition, nach der der Sophist eine Art *μιμητῆς εἰρωνικός* ist. Dieser tut so, als ob er etwas wüsste – und setzt durch seine Rede seinen Dialogpartner in Selbstwiderspruch. (Es gibt auch einen *μιμητῆς ἀπλόος*: er glaubt ehrlich, dass er etwas weiß.) Es gehört also zu dem Wesen des Sophisten, dass er *εἰρωνικός* ist; seine Waffe ist die Sprache, und er deutet gern auf die Widersprüche eines Gedankenganges.

22 Hermogenes erzählt Sokrates, Kratylos habe seine These über die Namen und die Dingen nicht verdeutlichen können, habe jedoch so getan, als ob er seine Gedanken verstehen würde.

23 In den *Gesetzen* handelt es sich um die zwei Gruppen von Atheisten: Die einen gestehen, was für eine Einstellung sie zu den Göttern haben, die anderen verbergen die Wahrheit. Diese werden Wahrsager, Zauberkünstler, Tyrannen, Volksführer, Feldherren oder Sophisten. Über diese Leute sagt man: ὧν τὸ μὲν εἰρωνικὸν οὐχ ἑνὸς οὐδὲ δυοῖν ἄξια θανάτοιον ἀμαρτάνων...

24 Thrasymakhos klagt darüber, dass Sokrates behauptet, man könne keine Antwort auf die Frage nach der Wahrheit geben.

25 Gregory Vlastos analysiert die erwähnte Stelle eingehend und verfolgt ihre Interpretationsgeschichte. Ich kann am ehesten dem von Vlastos zitierten W. Hamilton zustimmen, der die *εἰρωνεία*, über die Alkibiades spricht, für Heuchelei („pretending“) hält. Der Standpunkt von Vlastos („lifelong ironist“) ist offensichtlich von dem Sokratesbild Kierkegaards geprägt. (Vlastos, 33–34.)

26 Sokrates redet davon, dass er seine Gewohnheiten nicht aufgeben könne und dass man ihm, wenn er in dieser Frage an die Gottheit appellierte, man ihm nicht glauben würde: οὐ πείσσοθέ μοι ὡς εἰρωνευομένῳ.

27 Sokrates bittet Kallikles darum, dass er ihn lehrt. Diese Bitte wird *εἰρωνεύεσθαι* genannt, was meiner Meinung nach sowohl mit *Kleintun* als auch mit *Spott* übersetzt werden kann. (Sokrates tut so, als könne er der Schüler, Kallikles der Lehrer werden.) Sokrates macht Kallikles denselben Vorwurf, weil er ihm früher (485e–486d) gesagt hat, dass Sokrates tätig sein sollte wie Zethos und dass er kindisch ist. Diese Stelle hat klar schon was mit Spotten zu tun.

ταῖς κακολογίαις εἰρωνεύεσθαι καὶ καταγελάῃν τοῦ ἐναντίου, ἐφ' οἷς σεμνύνεται (1441b, 24–25.) Der Akt des „καταγελάῃν“ ist hier nicht bloß mit dem „εἰρωνεύεσθαι“, sondern auch mit „ἐν ταῖς κακολογίαις“ zusammengeknüpft. Anhand dieser Stelle kann man also nicht behaupten, dass εἰρωνεύεσθαι in sich selbst 'Spott' (καταγελάῃν) bedeuten würde: Das Wort „εἰρωνεύεσθαι“ bedarf einer Ergänzung, des Ausdrucks „ἐν ταῖς κακολογίαις“, damit es mit καταγελάῃν gleichbedeutend ist. Zusammenfassend lässt sich also sagen: Mit der Unklarheit der ursprünglichen Bedeutung will sich Ribbecks historistische Lesemethode nicht zufrieden geben, weshalb der Interpret mit der höchstwahrscheinlich unbeweisbaren Hypothese, die Wortfamilie sei von volkstümlicher Herkunft, operiert. Er gründet seine Rasonnements auf diese These und konstruiert eine zusammenhängende Geschichte des besagten Wortes, unter der Voraussetzung, dass in der Begriffsgeschichte eine Entwicklung darzustellen sei.

Wilhelm Büchner hat seinen Aufsatz *Über den Begriff der Eironeia* während des Zweiten Weltkriegs erfasst. Büchner geht von der Unbestimmtheit der Ironie, genauer gesagt, von ihrer „Neigung zur Unbestimmtheit“ aus. Es ist beachtenswert, worauf er aus dieser Besonderheit der Ironie – beziehungsweise εἰρωνεία – schließt: „Bei einem Wort wie εἶρων muß es wohl an der ursprünglichen Bedeutung gelegen haben, daß Menschen von so verschiedener Art damit bezeichnet werden konnten.“ Er ist also der Ansicht, dass das Moment der Unbestimmtheit an das Wesen des Begriffes rührt. Weil das älteste Vorkommen des Wortes, nämlich das bei Aristophanes, zweifelhaft sei, wählt Büchner einen ziemlich gewagten Weg der Erklärung: „eine nachweisbare Bedeutung als die ursprüngliche hypothetisch anzunehmen und zu versuchen, ob die anderen sich daraus auf rationalem Weg ableiten lassen.“<sup>28</sup> Er geht von den ethischen Schriften von Aristoteles aus und analysiert sie präzise und zuverlässig.<sup>29</sup> Aristoteles spricht von der εἰρωνεία im Rahmen der Tugendlehre und der Mesotes-Lehre; er hält den εἶρων für einen höflichen Mann, der von der Wahrhaftigkeit zwar abweicht, aber feiner ist als der ἀλαζών, indem er seine Überlegenheit verleugnet.<sup>30</sup> Mir scheint es wesentlich, dass Aristoteles über den

28 Die Fortsetzung ist nicht weniger sonderbar: „Je besser das gelingt, desto wahrscheinlicher wird die Voraussetzung; zeigen sich Schwierigkeiten, so wird sie fragwürdig.“

29 Die einschlägigen Stellen sind: *Ethica Nicomachea* II, 9, 1109a; IV, 8, 1124b; IV, 13, 1127b; *Magna Moralia* I, 33, 1193a.

30 Die Vielfalt der – antiken – Ironie-Auffassungen zeigt die Definition von Philodem: [O] δ' εἶρων ὡς ἐπὶ τὸ / πλ]εῖστον ἀλαζόνοσ εἶδοσ... (Περὶ κακιῶν 10, col. XXI. 37–38. [Jensen]). Das beeinflusst aber die Interpretation von Aristoteles und die Beweisführung Büchners natürlich nicht.

εἰρων in Bezug auf die Wahrheit, auf die ἀλήθεια spricht. Büchner hebt einen anderen Aspekt hervor und interpretiert die aristotelische εἰρωνεία als 'Kleintuerei', wobei er betont, dass eine spöttische Absicht damit nicht verbunden zu sein brauche – was ein wichtiges Ergebnis seiner Arbeit ist. Dass er aber auch die *Wolken*-Stelle von Aristophanes im Sinne der aristotelischen Ironie-Auffassung erklärt, das heißt auch im Fall von Strepsiades über den Wunsch nach Kleintun spricht, kann ich nicht billigen. Mit den Dialogen Platons beschäftigt sich Büchner nicht, aber er deutet wenigstens an, dass bei dem platonischen Sokrates die Spottlust „eine größere Rolle“ spiele. Spott- und Necklust nennt er unter den verschiedenartigen Motiven, auf die das Kleintun zurückgehen kann. (Andere Motive sind Höflichkeit, Leistungsscheu und Eigennutz.) Büchner behandelt die εἰρωνεία der Rhetorik eingehend. Was unser Problem betrifft, ist seine Erörterung über den Ironiekapitel der *Rhetorik ad Alexandrum* von grundlegender Bedeutung. Mit seinem Beispiel (οὐδὲν δ' οἶμαι δεῖν λέγειν...) zieht Anaximenes nämlich eine Parallele zwischen der εἰρωνεία und der παράλειψις (*praeteritio, omissio, occultatio*), welche die Rhetoren als Figur bestimmten, „bei der man unter der Angabe etwas zu verschweigen es nichtsdestoweniger vorbringt“. Obwohl die Verbindung εἰρωνεία und παράλειψις nicht allgemein ist, scheint ihre Beziehung für meine Arbeit nicht ohne Interesse zu sein. Die Figur des Verschweigens wird in dem zweiten großen Teil meiner Dissertation, im Rahmen der Interpretation der *Metamorphosen* ins Spiel gebracht. Büchner beschäftigt sich mit den praktisch-ethischen Ironie-Auffassungen von Theophrast, Ariston (bei Philodem) ins Einzelne gehend, ehe er wieder zur Rhetorik zurückkehrt. Was seinen Ausgangspunkt („eine nachweisbare Bedeutung als die ursprüngliche hypothetisch anzunehmen“) betrifft, konstatiert er Folgendes: „...gewöhnten sich die Rhetoren, in dem Spott, der sich mit dem Kleintun gern verbindet, das Wesentliche des Charakters zu sehen. Sie übertrugen deshalb die Bezeichnung εἰρωνεία auch auf Fälle, wo sich das Kleintun ganz verflüchtigt...“ Die Schwerfälligkeit dieser These zeigt die Verletzbarkeit von Büchners Argumentation. Dadurch, dass er einen der unterschiedlichen Sinne der εἰρωνεία als den ursprünglichen angenommen hat, wurde das Feld der Interpretation eingeeengt. Obwohl seine Erklärungen einzelner Stellen zumeist überzeugend sind, bleibt die auf diese Hypothese gegründete Beweisführung über die Wandlungen der Begriffsbedeutung mindestens fraglich. Die große Schwierigkeit, die seiner Methode erwächst, ähnelt einem

Problem, auf das man bei Ribbeck: Beide stellen die verschiedenartigen Ironie-Auffassungen wie Episoden einer großen Erzählung dar. Die interessanteste Passage dieses Aufsatzes befindet sich in dem letzten Absatz. Büchner interpretiert Luthers Anmerkung zu der Frage von Pilatus „Was ist Wahrheit?": „Ironia est. Wilt du von Wahrheit reden, so bist du verloren.“ Warum spricht Luther von Ironie? – fragt Büchner. „Sie [d. h. Ironie] entsteht erst dadurch, daß er fragt und gleichzeitig durch Ton und Gebärde (Achselzucken), also durch die ἠθικὴ ὑπόκρισις, zu erkennen gibt, daß er eine Antwort nicht erwartet, sondern spotten will über den, der vorher gesagt hat, er sei in die Welt gekommen, um für die Wahrheit zu zeugen.“ Der Schlüssel zum Verständnis des Verses des Johannesevangeliums sind also der Ton und die Gebärde, nämlich das Achselzucken von Pilatus. Büchner erklärt den Text der Bibel, besser gesagt, die Interpretation eines biblischen Textes durch seine Intuition und Phantasie: Luther spricht nämlich nicht davon, dass Pilatus die Achsel zuckt. Aber warum erklärt Büchner Luthers Interpretation so? Wenn man einen Text deutet – und wenn man eben einen ironischen Text deutet – setzt man den Text in einen Kontext ein. Ironie wird oft in Bezug auf einen außer dem Texte existierenden, oft nicht sprachlichen Faktor interpretiert. Büchner schafft den fehlenden Kontext aus seiner Phantasie; er gestaltet eine Para-Narrative, eine Ergänzung, ein Bild über Pilatus, der die Achsel zuckt, und so bestätigt er Luthers ironische Lesart.

Leif Bergson wandte sich in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1971 gegen die Ironie-Auffassungen früherer klassischen Philologen, wobei er sich den theoretischen Standpunkt beruft, dass man „auf die Veränderung der Zeitumstände, d. h. auf den speziellen Hintergrund, der sich in der Verwendung des Begriffes spiegeln muß“, Rücksicht nehmen solle, was die vorangehenden Interpreten versäumt hätten. Diese Kritik ist nicht grundlos. Was die Geschichte des Begriffes betrifft, ist der Ausgangspunkt Bergsons wohlbedacht: Man kennt die Vorgeschichte des Wortes nicht, sodass „der erkennbare Gebrauch des Begriffes als ein Produkt der sokratisch-sophistischen Auseinandersetzungen“ erscheint. (Kursivierung von mir – J. K.) Seine Interpretation der platonischen Stellen ist einleuchtend. In *Sophistes*, *Kratylos*, in den *Gesetzen*, im *Staat* und in *Gorgias* handelt sich es seiner Meinung nach um eine betrügerische Absicht. Man muss ihm zustimmen, wenn er – anders als Büchner – feststellt, dass man zwar in den zwei

letzten Stellen von Kleintun sprechen kann, aber in den anderen Fällen keine Selbstverkleinerung zutage tritt, „im Gegenteil: sie [d. h. die Sophisten] tun ja, als ob sie mehr wüßten, als sie wirklich wissen.“ Bergson ist der Ansicht, das Wort εἰρωνεία sei in der Zeit der ersten Sophistik zum Modewort geworden: „sonst hätte Aristophanes ihn wohl nicht in dieser Art für seine Zwecke [d. h. für Spiel mit dem als den Erzsophisten betrachteten Sokrates] verwenden können.“ Εἰρωνεία als Modewort – das muss aber eine Übertreibung sein, da uns Statistiken über die Verwendung des Wortes nicht zur Verfügung stehen. Diese These von Bergson können wir also genauso nicht annehmen, wie die von Ribbeck über die εἰρωνεία als Schimpfwort. Nach der Betrachtung der Passagen von Aristoteles stellt Bergson fest, dass bei der Verwendung des Begriffes keine Bedeutungsentwicklung anzunehmen ist und dass Aristoteles in der Figur von Sokrates ein sympathisches Bild des εἰρωνος entworfen hat. Dann weist er nach, dass die ethische εἰρωνεία der rhetorischen nicht widerspricht. Wie man sieht, stammen die prominentesten Stellen zur Ironie des Sokrates aus Platon. Deshalb müssen wir an diesem Punkt kurz stehen bleiben und danach fragen, wie sich die sogenannte sokratische und die platonische Ironie zueinander verhalten.

## Exkurs: Sokratische und platonische εἰρωνεία

Bei der sokratischen und der platonischen Ironie handelt es sich um zwei zusammenhängende und zugleich verschiedene Phänomene. Da man von sokratischer Ironie am allermeisten anhand der platonischen Dialoge spricht, soll man nicht unberücksichtigt lassen, dass auch Platons Werke durch eine bestimmte Art Ironie geprägt sind. In der Platon-Forschung des zwanzigsten Jahrhunderts zwei grundlegende Auffassungen anzutreffen, was die Frage der Ironie in den platonischen Dialogen betrifft. Vereinfachend kann man sagen, es gibt Befürworter und Gegner der These, dass Platons Werke ironisch zu interpretieren sind. Es sei zuerst die Monographie von Paul Friedländer genannt, der dem Ironie-Problem ein eigenes Kapitel widmete. Friedländer sieht das Wesentliche des Problems sehr klar: „Wie Sokrates und Platon »der Doppelstern sind, den auch die stärksten Instrumente nicht völlig zerlegen werden« (Emerson), so gibt es zwischen sokratischer und platonischer Ironie keine scharfe Grenze...“ „Allmählich aber steigen wir zu Formen der Ironie empor, die ganz allein Platon, der Künstler und der Metaphysiker, zu verantworten hat.“<sup>31</sup> Friedländer spricht über sokratische Ironie meistens in Bezug auf das Nichtwissen und die Aporien<sup>32</sup> und ist der Meinung, dass die platonische Ironie einerseits „die ganze Didaxis und den ganzen Zauber der sokratischen Gestalt in sich aufgenommen“ habe, sich andererseits durch drei Mittel (ironische Spaltung, ironische Gewichtsverschiebung und wortlose Ironie) „noch weit darüber hinaus als Hüllerin und Hüterin des platonischen Geheimnisses“ zeige.<sup>33</sup> In Übereinstimmung mit Friedländer behauptet der junge Hans-Georg Gadamer schlichtweg, dass der Charakter des platonischen Oeuvres durch Ironie bestimmt ist.<sup>34</sup> Diese Meinung hat auch Dietrich Roloff in seiner ausführlichen Erklärung des *Theaitetos* vertreten.<sup>35</sup> Seine interessante, aber hermeneutisch einigermaßen problematische These über die doppelten Dialoge bietet eine Möglichkeit, sokratische und platonische Ironie

---

31 Friedländer, 153.

32 Über die Beziehung von den Aporien und der Ironie s. Erler, 12–13.

33 Friedländer, 163.

34 „Die ironische Schwebel, die nicht nur dort, wo jeder die Ironie fühlt, sondern durchgängig den Charakter der platonischen Schriften bestimmt...“ (Gadamer, *Platos...*, 11.)

35 „Meine These lautet also dahin, daß die platonischen Dialoge durch und durch ironisch sind...“ (Roloff, 34.)

voneinander zu unterscheiden. Nach Roloff sei ein Dialog auf zweierlei Weise ausgerichtet. „...einmal als das Gespräch der beteiligten dramatis personae untereinander, ein Gespräch, bei dem der Leser lediglich Zuhörer, Zuschauer ist...“ (D<sub>1</sub>) „Zum anderen aber ist der Dialog gerade auf den Leser ausgerichtet“, und dem Leser wird Mitarbeit zugemutet.<sup>36</sup> (D<sub>2</sub>) Dem D<sub>1</sub> entspricht die Ironie<sub>1</sub>, das heißt die Ironie von Sokrates, die nicht dem Leser, sondern dem Gesprächspartner gilt und die offen zutage liegt. Die dem D<sub>2</sub> entsprechende Ironie<sub>2</sub> ist weniger augenfällig, diese nennt Roloff platonische Ironie und sieht in ihr das Mittel, das den D<sub>2</sub> ermögliche. Sie bestehe aus vielen Einzelzügen; hier soll es jedoch genügen, drei von ihnen zu erwähnen: „das Spiel mit der Mehrdeutigkeit eines Begriffes“, „unmerklicher Bedeutungswandel“, „Verschiebungen im Gedankengang“.<sup>37</sup> Diese Art Ironie habe es bei Sokrates nicht geben können. Roloff hält die sokratische Ironie also für ein Spiel mit dem Nichtwissen, die platonische für ein rhetorisches Mittel, das dem Zwecke der Provokation des Lesers diene.<sup>38</sup> Dieses Modell ist sehr klar und nützlich. Besonders die Beschreibung von Ironie<sub>2</sub> scheint treffend zu sein, insofern Roloff dieser die Interpretation als ein Konstituens zugesellt.<sup>39</sup> Seine These über Ironie wirft gleichwohl eine sehr wichtige Frage auf: Vermag ein D<sub>1</sub> überhaupt zu existieren? Ist es möglich, ohne Interpretation, nur als „Zuhörer“ zu lesen? Diese Frage macht die Theorie von Roloff fraglich.

Als der charakteristischste Vertreter der nicht-ironischen Lesart von Platon sei Thomas A. Szlezák genannt. Szlezák sieht in der Ironie „das berühmteste Gestaltungsmittel Platons“, und spricht von der urbanen „Leichtigkeit, Eleganz und Nuanciertheit seines ironischen Tons“,<sup>40</sup> der aber in Platons mittleren Periode wieder zurücktritt und somit nicht überschätzt werden sollte.<sup>41</sup> In seinem Buch *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie* stellt sich Szlezák der ironischen Interpretation von Platon, die er „die moderne Theorie der Dialogform“ nennt, scharf entgegen. Es lohnt sich, ihre beinahe karikaturistische Darstellung von der ironischen Lesart zu zitieren: „In der

---

36 Roloff, 18–19.

37 Roloff, 20–22.

38 Vgl. dazu auch: „...die Ironie der Dialoge offenbar mit dem Leser als Adressaten rechnet.“ (Boder, 165.)

39 „...der Inhalt der Mitteilung nur dadurch überhaupt empfangen werden kann, daß die Leser der zweiten Gruppe ihn sich selber erarbeiten...“ (Roloff, 32.)

40 Szlezák, *Platon lesen*, 129.

41 Szlezák, *Platon lesen*, 132.



ironischen Aussage ist das, was dasteht, nicht das Gemeinte. Was das Gemeinte ist, erkennt der die Ironie verstehende Leser. [...] ...so redet und schweigt der Dialog zu denen, zu denen er reden und schweigen soll. Er kann sich seinen »Gesprächspartner« selbst wählen.“<sup>42</sup> Er hält die „habituelle Selektivität“ der ironischen Textauslegung für einen Beweis ihrer Schwächen<sup>43</sup> und führt ihren Erfolg auf ihre latente esoterische Tendenz zurück: „wer möchte denn nicht zu den *χαριέστεροι* gehören, zu den Feinsinnigen, die den armen Ironielosen lächelnd anzudeuten wissen, wie es sich mit Platons Wahrheit wirklich verhält?“<sup>44</sup> (Es ist übrigens die Ironie der Ironie, dass Szlezák gegen die Übertreibungen der ironischen Lesemethode seinerseits in einer ironischen Sprache spricht.) Seine polemische Erörterungen kann ich nicht akzeptieren; sie lassen sich jedoch als eine Warnung in Betracht ziehen: Die ironische Lesart soll frei von esoterischen Zügen sein. Was die Ausgangsfrage dieses Exkurses betrifft, so kann man resümieren, dass sich sokratische und platonische Ironie deutlich voneinander unterscheiden: Entsprechend wird in der sokratischen Ironie eher das vermeintliche Nichtwissen, also ein Verhalten, eine Grundhaltung, in der platonischen ein künstlerisches Kunstmittel gesehen.

---

42 Szlezák, *Platon und...*, 334–335.

43 Szlezák, *Platon und...*, 338.

44 Szlezák, *Platon und...*, 369.

## Zur rhetorischen Ironie

Im Kapitel *Eἶρων und εἰρωνεία* wurde gezeigt, dass die ironische Grundhaltung bei Platon unter anderem dem Sophisten zugeschrieben wurde (*Sophista* 268b). Das scheint nicht unberechtigt zu sein und hängt wahrscheinlich mit dem „rhetorischen Selbstbewusstsein“ („rhetorical selfconsciousness“)<sup>45</sup> der Sophistik, mit der kritischen Anschauung von Sprache, Logos, Wahrheit zusammen. Die rhetorische Empfindlichkeit hat ganz sicher dazu beigetragen, dass der Ironie-Diskurs überhaupt begonnen hat. Die erste vorhandene Definition der rhetorischen Ironie<sup>46</sup> findet man bei Anaximenes von Lampsakos (3. Jh. v. Chr.): Εἰρωνεία δέ ἐστι λέγειν τι μὴ λέγειν προσποιούμενον ἢ {ἐν} τοῖς ἐναντίοις ὀνόμασι τὰ πράγματα προσαγορεύειν. (1434a, 17–18.) Das heißt, Ironie bedeutet entweder etwas sagen und vorgeben, es nicht zu sagen – oder die Sachen durch anders lautende Worte aussprechen. In der ersten systematischen lateinischen Stilistik, in der sogenannten *Rhetorica ad Herennium*<sup>47</sup> (in den 80ern Jahren des ersten Jh. v. Chr.) hat Cornificius als erster die Wortfiguren (*verborum exornatio*, σχήματα λέξεως: 4, 13, 19–4, 30, 41) und die Gedankenfiguren (*sententiarum exornatio*, σχήματα διανοίας: 4, 35, 47–4, 55, 69) unterschieden. Er führt 45 (35 und 10) Wortfiguren und 19 Gedankenfiguren an; von den Wortfiguren sondert er zehn ab: „Restat etiam decem exornationes verborum, quas idcirco non vage dispersimus, sed a superioribus separavimus, quod omnes in uno genere sunt positae. Nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata verborum potestate recedatur atque in aliam rationem cum quadam venustate oratio conferatur.“ (4, 31, 42) Cornificius verwendet das Wort „Tropé“ nicht, aber die Definition und die Liste dieser Figuren zeigen, dass es sich hier um Tropen handelt: Wendungen, bei denen die Wörter nicht im eigentlichen, sondern im übertragenen Sinne gebraucht werden. Diese sind: *nominatio* (Onomatopöie), *pronominatio* (Antonomasie), *denominatio* (Metonymie), *circumitio* (Paraphrase), *transgressio* (Hyperbaton), *superlatio* (Hyperbel), *intellectio*

---

45 Kerferd, 78.

46 Zum Ironie-Begriff antiker Rhetorik s.: Lausberg, §§ 582–585, §§ 902–904; Martin, 263–264. Lausbergs gründliche und klare Darstellung wird hier nicht wiederholt; es sei hier jedoch angemerkt, dass sich in der ganzen antiken Rhetorik keine Erörterung der Ironie findet, die so kohärent und systematisch wäre wie die seine.

47 S. dazu: Adamik, *Antik...*, 99–120.

(Synekdoche), *abusio* (Katachrese), *translatio* (Metapher) und *permutatio* (Allegorie) (4, 31, 42–4, 34, 46). Uns interessiert die *permutatio*:

*Permutatio est oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans. Ea dividitur in tres partes: similitudinem, argumentum, contrarium. Per similitudinem sumitur, cum translationes plures frequenter ponuntur a simili oratione ductae, sic: „Nam cum canes funguntur officiis luporum, cuinam praesidio pecuaria credemus?“ Per argumentum tractatur, cum a persona aut loco aut re aliqua similitudo augendi aut minuendi causa ducitur, ut si quis Drusum Graccum nitorem obsoletum dicat. Ex contrario ducitur sic, ut si quis hominem prodigum et luxuriosum inludens parcum et diligentem appellet. Et in hoc postremo, quod ex contrario sumitur, et in illo primo, quod a similitudine ducitur, per translationem argumento poterimus uti. Per similitudinem sic: „Quid ait hic rex atque Agamemnon noster, sive, ut credalitas est, potius Atreus?“ Ex contrario, ut si quem impium, qui patrem verberarit, Aenean vocemus, intemperantem et adulterum Ippolytum nominemus. (4, 34, 46)*

Cornificius verwendet also das Wort „Ironie“ noch nicht; trotzdem ist es unverkennbar, dass die dritte Art der *permutatio*, das *contrarium* nichts anderes als Ironie ist. Der Autor akzentuiert das Moment des Spotts, das er mit dem Partizip „inludens“ ausspricht.

Der Ausdruck *in-ludo* kommt als Substantiv (*inlusio*) bei Quintilian vor, der den Begriff der Ironie ausführlich behandelt. Er macht einen Unterschied zwischen der Ironie als Trope und der Ironie als einer Gedankenfigur.<sup>48</sup> Als Trope gilt die Ironie für eine Unterart der Allegorie: „In eo vero genere, quo contraria ostenduntur, *εἰρωνεία* est: inlusionem vocant. quae aut pronuntiatione intellegitur aut persona aut rei natura: nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem.“ (*Inst. or.* 8, 6, 54; die Behandlung von Ironie reicht bis 8, 6, 59.) Quintilian spricht davon, dass Ironie mit einem Kontrast verbunden sei: Sie sei von einem konstitutiven Gegensatz zwischen den Komponenten des Textes – zwischen den Worten und dem Ton, der betreffenden Person oder dem Wesen der Sache – geprägt. Diese Definition ist bis auf den heutigen Tag praktikabel – es sei hier noch hinzugefügt, dass der Ton im Falle literarischer Werke, die nicht laut vorgelesen werden, keine Rolle spielt und deshalb nicht als Indiz für ein ironisches Moment dienen kann: Desto mehr ist Ironie von Unentscheidbarkeit geprägt. Quintilian erwähnt drei Fälle von Ironie. 1) „et laudis adsimulatione detrahare et vituperationis laudare concessum est“ – diese Stelle zeigt, dass zu Quintilians Zeit dem

---

48 Die Tropen werden in *Inst. or.* 8, 6, die Gedankenfiguren in 9, 2, die Wortfiguren in 9, 3 behandelt.

Wesen der Ironie ein ethisches Moment anhaftete, was ohne Weiteres verständlich ist, da Ironie als rhetorisches Mittel in der juristischen Praxis eingesetzt wurde und in diesem Kontext interpretiert werden kann. 2) „aliquando cum inrisu quodam contraria dicuntur iis, quae intellegi volunt“ – d. h. als eine mögliche Komponente bzw. als Motiv von Ironie wird der Spott (*inrisus*) genannt. 3) An dritter Stelle gibt Quintilian gerade den entgegengesetzten Beweggrund an, nämlich die Höflichkeit, *urbanitas*: „praeter haec usus est allegoriae,<sup>49</sup> ut tristia dicamus mollioribus verbis urbanitatis gratia aut quaedam contrariis significemus“. Daraufhin werden sinnverwandte Begriffe für εἰρωνεία angeführt: σαρκασμός, ἀστεϊσμός, ἀντίφρασις, παροιμία, μυκτηρισμός. Diese dürfen sowohl für Unterarten der Allegorie als auch für gesonderte Tropen gehalten werden. Ihr konstitutives Merkmal sieht Quintilian darin, dass sie selbst eindeutig seien – die Allegorie müsse ihr gegenüber als undeutlicher, dunkler („obscurior“) gelten. Den Begriff der Ironie definiert der Autor also in einem weiteren Sinne, um darauf ihre Realisationsformen zu exponieren: Es sei noch einmal betont, dass das Wesen der Trope nicht auf Spott beschränkt ist. Als Gedankenfigur wird Ironie auf eine ähnliche Weise interpretiert (9, 2, 44–53). Wie Quintilian bemerkt, verwenden einige das Wort *dissimulatio* für εἰρωνεία. Er ist der Meinung, dass das lateinische Lexem den eigentlichen Sinn des Begriffs nicht auszudrücken vermag, weshalb er für die Verwendung des griechischen Wortes plädiert. Ironie als Trope und Ironie als Schema unterscheiden sich ihm zufolge nicht in ihrem Wesen: „in utroque enim contrarium ei, quod dicitur, intellegendum est“. Als Trope ist Ironie jedoch klarer („apertior“) und kürzer.

*at in figura totius voluntatis fictio est, apparens magis quam confessa, ut illic verba sint veris diversa, hic sensus sermoni et voci et tota interim causae conformatio, cum etiam vita universa ironiam habere videatur, qualis est visa Socratis (nam ideo dictus εἰρων, agens imperitum et admiratorem aliorum tamquam sapientium), ut, quem ad modum ἀλληγορίαν facit continua μεταφορά, sic hoc schema faciat τροπός ille contextus. (Inst. or. 9, 2, 46–47)*

Wie man von dem sprachlichen Gebiet in das ganze Leben („vita universa“) hinübertreten kann, wie es möglich ist, dass rhetorische Ironie zur ironischen Grundhaltung wird,

---

49 Hier steht das Wort *allegoria*, es handelt sich der Text jedoch klar um Ironie als Unterart von Allegorie.

erklärt Quintilian nicht.<sup>50</sup> Die Parallele zwischen dem Verhältnis Metapher/Allegorie bzw. Trope-Ironie/Schema-Ironie scheint mir ebenfalls bedenklich.<sup>51</sup> Es ist jedoch klar, dass er sich – am Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. – dessen bewusst ist, dass der Begriff der Ironie auf mehreren Ebenen, in verschiedenen Kontexten verwendet wird; auf der Grundlage seiner Überlegung über den Gegensatz der Komponenten des Textes (der Rede) könnte man auch heute noch spektakuläre Textanalyse betreiben.<sup>52</sup>

Auf den ersten Blick scheint es vielleicht überraschend, dass im Zusammenhang mit der rhetorischen Ironie auch Cleanth Brooks' Aufsatz aus dem Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts besprochen wird. Brooks, Vertreter des „New Criticism“, war natürlich kein Rhetoriker – seine Arbeit jedoch, *Irony as a Principle of Structure* (1949), einer der wichtigsten Beiträge zur Ironie-Frage in den letzten Jahrzehnten, ist eng mit dem Ironie-Begriff der Rhetorik verknüpft. „Now the *obvious* warping of a statement by the context we characterize as 'ironical.' To take the simplest instance, we say 'this is a fine state of affairs,' and in certain contexts the statement means quite the opposite of what it purports to say literally. This is sarcasm, the most obvious kind of irony. Here a complete reversal of meaning is effected: effected by the context, and pointed, probably, by the tone of voice. But the modification can be most important even though it falls far short of sarcastic reversal, and it need not be underlined by the tone of voice at all.“<sup>53</sup> (Kursiv im

---

50 Über den ironischen Sokrates in der römischen Literatur s.: Cic.: *Acad. pr.* 2, 5, 15; *De off.* 1, 30, 108; *De or.* 2, 67, 270; *Brutus* 87, 299. Gregory Vlastos betrachtet die Quintilian-Stelle als ein wichtiges Moment der Rezeptionsgeschichte des „ironischen Sokrates“: „And when Quintilian remarks that »ironia may characterize a man's whole life« he refers to Sokrates and only to him (*Inst. Or.* 9. 2. 46.)“ (Vlastos, 29. Anm. 25.) Was die römische Rezeption der Ironie betrifft, vertritt Zoja Pavlovkis die Meinung, dass der Kreis um Scipio die sokratisch-aristotelische εἰρωνεία rezipiert habe. (Pavloskis, 27–28.) Diese Meinung scheint mir gerade aus kultursoziologischer Perspektive wohlbegründet.

51 Vgl. dazu Büchners Bemerkung: „Überhaupt ist in seinen Ausführungen über die Ironie manches unklar. Man hat den Eindruck, daß er in seinen Quellen verschiedene Ansichten vorfand und sie nicht auszugleichen wußte.“ (Büchner, 357.)

52 Aquila Romanus im dritten Jh. n. Chr. evoziert in seinem Werk *De figuris sententiarum et elocutionis* die Definition Quintilians, die er jedoch vereinfacht. Er subsumiert Ironie unter die Gedankenfiguren: „Εἰρωνεία, [simulatio], frequentissima apud oratores figura, ubi aliud verbis significamus, aliud re sentimus.“ (7, p. 24. Halm) Hier wird also das Gegensatz-Moment der Ironie auf zwei Komponenten, Worte und Wahrheit, Sprache und Wirklichkeit verengt. Bei spätantiken Rhetorikern findet man nichts wesentlich Neues. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: Iulius Rufinianus definiert den Begriff wie folgt: „Εἰρωνεία elocutiuncula Sallustiana commodissime exprimitur, cum aliud in pectore reclusum, aliud in lingua promptum habemus, et sententia enuntiationis in contrarium verbis accipitur...“ (1, p. 38. Halm) – dann führt er verwandte Figuren (χλευασμός/ἐπικερτόμησις, χαριεντισμός/σκῶμμα, ἀστεϊσμός, διασυρμός, ἐξουθενισμός, σαρκασμός) auf, die jedoch aus unserer Perspektive gesehen von geringer Relevanz sind. Weitere wichtige Ironie-Definitionen in der antiken Rhetorik: Tryph. *Trop.* 3, p. 757–758. Isid. *Orig.* 2, 21, 41. Zu weiteren Stellen s. Lausbergs Zusammenfassung.

53 Brooks, 730.

Originaltext.) Brooks sieht das wesentliche Moment der Ironie darin, dass einem Textteil durch seinen Kontext ein anderer Sinn aufgeprägt wird. Seine These evoziert Quintilians Überlegung über den Gegensatz der Komponenten der Rede. Beide Auffassungen ähneln einander auch darin, dass sie eine Skala von verschiedenen Ironien voraussetzen, deren Endpunkt der Sarkasmus mit seiner Eindeutigkeit bildet. Brooks geht jedoch weiter: Möchte man vermeiden, dass die Bedeutung einer Aussage durch den Kontext verändert wird, muss man sich seiner Meinung nach auf Sätze beschränken wie „Two plus two equals four“. Brooks hält Ironie für ein wesentliches Merkmal literarischer Texte – beinahe für das Wesen der Literatur; ihr Gegenstück sieht er in der Stabilität von Bedeutungen, die durch die Balance der Kontexte generiert werden können.<sup>54</sup> So radikal waren die antiken Rhetoriker natürlich nicht: Sie arbeiteten nicht im Kontext der Textinterpretation, sondern in der rhetorischen Praxis.<sup>55</sup>

---

54 Brooks, 731–733.

55 Zu dem Verhältnis rhetorischer Ironie mit anderen modernen theoretischen Ergebnissen (Sprechakt-Theorie, Grice Konversationsmaximen s.: Nünlist, 73–77.

## Ironie und Geschichte: Kierkegaards Sokrates

„Ebenso wie die Philosophie mit dem Zweifel, ebenso beginnt ein Leben, das menschenwürdig genannt werden kann, mit der Ironie.“<sup>56</sup> Diese feierliche Behauptung findet sich in der Dissertation Søren Kierkegaards, „der das beste Buch über Ironie geschrieben hat, das vorhanden ist“, wie Paul de Man bemerkt.<sup>57</sup> Das Werk des jungen Kierkegaard *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* (Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates) erschien am 29. September 1841. Nach 166 Jahren klingen seine Worte einigermaßen fremd: Den Gegenstand philosophischer und literaturwissenschaftlicher Diskurse bildet heute nicht eben die Frage nach dem menschenwürdigen Leben. Der Sokrates, über den Kierkegaard spricht, ist menschliche Würde und Individualität in Person. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass seine Abhandlung einen markanten Duktus hat, der zuweilen an ein essayistisches Schreiben gemahnt; dessen Nuancen können hier nicht dargestellt werden. Kierkegaard beginnt seine Arbeit mit fünfzehn Thesen, von denen hier die vier charakteristischsten angeführt seien:

*VI. Socrates non solum ironia usus est, sed adeo fuit ironiae deditus, ut ipse illi succumberet.*

*VIII. Ironia, ut infinita et absoluta negativitas, est levissima et maxime exigua subjectivitatis significatio.*

*IX. Socrates omnes aequales ex substantialitate tanquam ex naufragio nudos expulit, realitatem subvertit, idealitatem eminus prospexit, attigit non occupavit.*

*XV. Ut a dubitatione philosophia sic ab ironia vita digna, quae humana vocetur, incipit.*<sup>58</sup>

Im ersten Teil der Dissertation wird das Sokrates-Bild von Xenophon, Platon und Aristophanes im Einzelnen analysiert. Diese Interpretationen sind zwar tendenziös, enthalten jedoch treffende und feinsinnige Text-Erklärungen. So muss man Kierkegaard gewiss zustimmen, wenn er etwa feststellt, dass die Ironie der *Apologie* unter anderem darin besteht, „daß zwischen Angriff und Verteidigung überhaupt kein verbindender

---

<sup>56</sup> Kierkegaard, 9.

<sup>57</sup> „...who wrote the best book on irony that's available...“ (de Man, *The Concept...*, 163.)

<sup>58</sup> Kierkegaard, 325–326. Deutsche Übersetzung: Kierkegaard, 9–10.

Punkt vorhanden ist.“<sup>59</sup> Kierkegaard deutet den Begriff der „Frage“ und statuiert, dass es zwei Absichten gibt, die dem Fragen zugrundeliegen können. Entweder frage man mit der Absicht, eine Antwort zu erhalten, „die begehrte Fülle enthält“, „oder man kann fragen, nicht um der Antwort willen, sondern um durch die Frage den scheinbaren Inhalt auszusagen und alsdann eine Leere zurückzulassen.“ Letzteres sei die ironische Frage, in deren Hintergrund die Voraussetzung stehe, „daß eine Leere vorhanden ist“.<sup>60</sup> Die ironische Frage sei das Hauptmittel von Sokrates.

Aber wie vermag Kierkegaard zu behaupten, Sokrates' Dasein sei Ironie?<sup>61</sup> Warum ist „sein“ Sokrates mehr als ein Sophist? Die Antwort auf diese Frage liegt in seiner ethisch-philosophischen Grundhaltung. Poetisch und subtil zugleich schreibt Kierkegaard: „Die Ironie schillert zwischen dem idealen Ich und dem empirischen Ich hin und her; das eine würde Sokrates zum Philosophen machen, das andere zum Sophisten; aber was ihn zu mehr als zu einem Sophisten macht, ist der Umstand, daß sein empirisches Ich universale Giltigkeit [sic!] hat.“<sup>62</sup> Kierkegaard analysiert die *Wolken* von Aristophanes und bemerkt, die Sophistik sei „das zügellose und wilde Herumspringen des selbstischen Gedankens“, die Auflösung des ewigen Gedankens in eine Unendlichkeit von Gedanken, ein „Wimmeln der Gedanken“. Der Ironiker benutze, genieße das Sophisma, übertrete es jedoch, indem er nicht bei der emsigen Tätigkeit der Sophisten stehen bleibe, sondern alles auf sich selbst zurückführe.<sup>63</sup> Was die Frage betrifft, worauf sich diese Ironie richtet, so sieht Kierkegaard in ihr ein Verhältnis zur Wirklichkeit der Geschichte. Über Sokrates sagt er, die Ironie sei ein neuer Standpunkt und als solcher polemisch wider das herkömmliche Griechentum gewesen.<sup>64</sup> Die praktischen Gewohnheiten, die Lebensmethode von Sokrates entsprechen seiner theoretischen Grundeinstellung, der Negativität, der Unfähigkeit, „ein *wirkliches Verhältnis* zu dem Bestehenden einzugeh[e]n.“<sup>65</sup> Der Ironiker sei ein Subjekt, für das die Wirklichkeit ihre

---

59 Kierkegaard, 93.

60 Kierkegaard, 40–41.

61 „...das Dasein des Sokrates ist Ironie.“ (Kierkegaard, 129–130. Kursiv im Originaltext.)

62 Kierkegaard, 130.

63 Kierkegaard, 150. Sokrates habe ohnehin einen ironischen Abstand von den Sophisten gehalten, indem er kein Geld für seinen Unterricht genommen habe – worin sich wiederum eine ironische Haltung gegen eben diesen Unterricht verbergen könnte. (Kierkegaard, 187–188.)

64 Kierkegaard, 133.

65 Kierkegaard, 179.



Gültigkeit verloren habe.<sup>66</sup> Kierkegaard unterscheidet drei verwandte Subjekt-Typen. Das prophetische Individuum erblicke das Neue in der Ferne, sei seiner Wirklichkeit abhanden gekommen, aber sein Verhältnis zu dieser sei friedlich.<sup>67</sup> Der tragische Held kämpfe für das Neue und mache dadurch mittelbar das Vergangene zunichte. Der ironische Mensch sei prophetisch, indem er immer auf etwas Zukünftiges weise, von dem er nicht wisse, was es sei. Seine Stellung und Aufgabe sei das Gegenteil von denen des Propheten, denn der Prophet erblicke das im Kommen Begriffene von dem Standort seines eigenen Zeitalters, während der Ironiker aus der Reihe seiner eigenen Zeit herausgetreten sei.<sup>68</sup> Eine Verkörperung dieser Ironie sei Johannes der Täufer: „Er war nicht, der da kommen sollte, er war nicht wissend von dem, was da kommen sollte, und gleichwohl vernichtete er das Judentum. Er vernichtete es also nicht mit dem Neuen, sondern er vernichtete es mit dem Judentum selbst.“<sup>69</sup> Kierkegaard spricht also von verschiedenen Subjekt-Typen. Ernst Behler hat Recht, wenn er bemerkt, „die Dissertation gehört also bereits zu Kierkegaards Erschließung des Problems, *wie man eine Subjektivität wird*“.<sup>70</sup> Die Lehre von dem Subjektivwerden vervollständigt sich in seinem Hauptwerk *Entweder–Oder*, in dem Ironie ebenfalls eine wichtige Rolle spielt: Hier werden drei Stadien der menschlichen Existenz verhandelt, das Ästhetische, das Ethische und das Religiöse, und der Ironie wird große Wichtigkeit für den Sprung aus dem ästhetischen ins ethische Stadium beigemessen.<sup>71</sup>

Ironie ist also für Kierkegaard eine Bezeichnung von Subjektivität, mit den Worten der VIII. These: „subjectivitatis significatio“. Dieselbe These enthält auch die Bestimmung

---

66 Kierkegaard, 255.

67 Der Gedankengang Kierkegaards ist in diesem Punkt nicht ganz klar: „Sein Verhältnis zu dieser ist indes ein friedliches Verhältnis; denn die gegebene Wirklichkeit empfindet keine Entgegensetzung.“

68 Kierkegaard, 256–257.

69 Kierkegaard, 259.

70 Behler, *Ironie und...*, 158. Vgl. dazu auch die Bemerkung von Douglas Muecke: „Kierkegaard's thinking on irony, from his 1841 thesis, *The Concept of Irony*, onwards, is directed very largely towards a placing of irony between what he calls the aesthetic and the ethical 'stages' of spiritual development.“ (Muecke, 23.)

71 Vgl. dazu Heller, 119–120.; Eagleton, 180–203., bes. 180–182. Es ist beachtenswert, wie Terry Eagleton Kierkegaards Theorie vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Realität in Dänemark – in der Mitte des neunzehnten Jahrhundert – interpretiert. Es sei auch die Interpretation von Clayton Koelb erwähnt, der über die Theorie hinaus auch die ironischen Züge in der Textgestaltung von *Entweder–Oder* analysiert: „Kierkegaard's ironic deception produces an experience in which the reader must grapple energetically with a protean text that refuses to remain static. If we find the difficulties of reading *Either/Or* at least as great as those of wrestling with Proteus, we are not failing. We are reading well.“ (Koelb, 31.)

„infinita et absoluta negativitas“, was später folgendermaßen erörtert wird: „Sie ist *Negativität*, denn sie tut nichts als verneinen; sie ist *unendlich*, denn sie verneint nicht diese oder jene Erscheinung; sie ist *absolut*, denn dasjenige, kraft dessen sie verneint, ist ein Höheres, das jedoch nicht ist.“<sup>72</sup> (Kursivierung im Originaltext.) Diese Negativität spielt eine wichtige Rolle auf dem Weg zu einem menschenwürdigen Leben. Ernst Behler widmet diesem Phänomen eine gründliche Untersuchung, deren Ergebnisse hier kurz zusammengefasst werden sollen. In seinen Erläuterungen zeigt er, dass sich der erwähnte Ausdruck auf die Ästhetik von Hegel zurückführen lässt, obwohl sich der Begriff „Negativität“ auch anderswo findet. Nicht ohne Ironie bemerkt er: „Für den Leser Hegels, der sich bei der abstrakten Bezeichnung »unendliche absolute Negativität« nicht viel vorstellen konnte, hat dieser Versuch Kierkegaards auch den unvermuteten Vorteil, daß etwas Inhalt in den leeren Begriff gegossen wird.“<sup>73</sup> Hegel redet über Solger, wenn er Folgendes schreibt:

*Hier kam er auf das dialektische Moment der Idee, auf den Punkt, den ich »unendliche absolute Negativität« nenne, auf die Tätigkeit der Idee, sich als das Unendliche und Allgemeine zu negieren zur Endlichkeit und Besonderheit und diese Negation ebensowohl wieder aufzuheben und somit das Allgemeine und Unendliche im Endlichen und Besonderen wiederherzustellen.<sup>74</sup>*

Bei dieser Passage, so Behler, handle es sich um eine Kurzfassung von Hegels Dialektik, die aus zwei Momenten bestehe. Zuerst werde das als unendlich und allgemein Geltende negiert, „indem es an der Endlichkeit und Besonderheit geprüft wird“. Dann werde diese Negation ebenfalls negiert und die Beziehung zwischen Allgemein-Unendlichem und Endlich-Besonderem wiederhergestellt. Hegel wirft Solger vor, dass er nur den ersten Schritt vollziehe und somit bei der unendlichen absoluten Negativität verharre. Behler ist der Meinung, Kierkegaard habe das „Vokabular“ Hegels benutzt und die negative Beurteilung von Ironie geändert, um sich so gegen die Hegelsche Lehre vom Objektiven und Substanziellen zu kehren. Es handle sich bei Sokrates nicht um eine Substanz-

---

72 Kierkegaard, 257.

73 Behler, *Ironie und...*, 162.

74 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in 20 Bänden*. Hrsg. v. Moldenhauer, Eva-Michel, Karl Markus. Frankfurt, 1986. Bd. 13. 98–99. Zit.: Behler, *Ironie und...*, 168.

Gegnerschaft, viel mehr um ein tieferes Erfassen der Substanz – diese Unterscheidung falle bei Kierkegaard jedoch weg.<sup>75</sup>

In seiner Abhandlung wird zuerst die sokratische, dann die romantische Ironie von Schlegel, Tieck und Solger besprochen. Die Erörterung der sokratischen Ironie wird jedoch offensichtlich durch die romantischen Theorien beeinflusst.<sup>76</sup> An diesem Punkt wollen wir „die Archäologie der Ironie“ beenden und uns von der „sokratischen“ Ironie zu der modernen Ironie – oder den modernen Ironien – wenden. Zuvor jedoch sei noch eine merkwürdige Kierkegaard-Stelle angeführt: „Schleiermacher bemerkt in der oben zitierten Abhandlung über Sokrates (S. 54), Plato sei viel zu vollendet für einen ersten Anfang... Aber *die Ironie ist der Anfang*, jedoch auch nicht mehr denn der Anfang, sie ist und ist nicht...“<sup>77</sup> (Kursivierung im Originaltext.) Ironie also ist und ist zugleich auch nicht. Dessen sollte man sich bewusst sein, wenn man sich vornimmt, das Wesen der romantischen Ironie zu behandeln.

---

75 Behler, *Ironie und...*, 168–170.

76 Der hegelsche Vorwurf, den Kierkegaard einverständlich zitiert, gilt letztlich auch seinem eigenen Werk: „den Namen der unschuldigen sokratischen Ironie zu verfälschen.“ (Kierkegaard, 264.)

77 Kierkegaard, 214.

## Friedrich Schlegels Theorie der Ironie<sup>78</sup>

„Ich benütze in dieser ganzen Darstellung die Ausdrücke »die Ironie und der Ironiker«; ebenso gut könnte ich »die Romantik und der Romantiker« sagen. Beide Ausdrucksweisen bezeichnen wesentlich *das Gleiche...*“ – heißt es in der Dissertation von Kierkegaard.<sup>79</sup> Diese Feststellung scheint zwar etwas übertrieben zu sein, trotzdem weist sie treffend darauf hin, dass die Romantik die Blütezeit der theoretischen Beschäftigung mit Ironie gewesen ist. Obwohl Ironie, wie Karl Heinz Bohrer feststellt, „der wohl am meisten analysierte aller frühromantischen Termini“<sup>80</sup> ist, gibt es so etwas wie „romantische Ironie“ gar nicht, wenigstens nicht in einer kompakten Form, der man einfach beizukommen vermöchte.<sup>81</sup> Die Bedeutung, besser gesagt, die Bedeutungen der romantischen Ironie werden in erster Linie von Friedrich Schlegel bestimmt.<sup>82</sup> Schlegel reflektiert Ironie immer wieder von neuem, von verschiedenen Seiten her und unter je anderen Vorzeichen: Seine Gedanken über Ironie sind überwiegend in Fragmenten zu finden und bilden kein einheitliches System.<sup>83</sup>

Wie Kierkegaards eben zitierter Gedanke zeigt, hängen Ironie und Romantik eng miteinander zusammen. Deshalb sei zuerst ein Fragment Schlegels angeführt, das eine Art Definition der romantischen Poesie enthält: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. [...] Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. [...]“ (*Athenäum*

---

78 In diesem Kapitel werden nicht alle Aspekte der Schlegelschen Ironie-Theorie behandelt: weitere Bemerkungen zu seinen Fragmenten s. in einem späteren Teil meiner Arbeit, *Die furchtbare Ironie?*, wo Paul de Mans Schlegel-Interpretation dargestellt wird.

79 Kierkegaard, 271. (Kursivierung im Originaltext.)

80 Bohrer, *Die Kritik...*, 36.

81 Treffend bemerkt Walter Benjamin: „Zahlreiche Elemente sind in den verschiedenen Auslassungen über die Ironie zu unterscheiden, ja es dürfte zum Teil ganz unmöglich sein, diese verschiedenartigen Elemente in einem Begriff ohne Widersprüche zu vereinigen.“ (Benjamin, 81.)

82 In diesem Kapitel beschäftige ich mich nur mit Schlegels Ironie-Theorie, die den Ironie-Begriff der Dekonstruktion am deutlichsten geprägt hat: Auf die Darstellung anderer romantischer Ironiker – in erster Linie Tiecks und Solgers – und der Hegelschen Polemik gegen Ironie muss hier verzichtet werden. Zu diesen s. unter anderen die Monographien von Manfred Frank, Ernst Behler und Andreas Barth.

83 Eine Auswahl dieser Schlegel-Texte findet man in der Zusammenstellung von Hans-Egon Hass und Gustav-Adolf Mohrlüder. (Hass–Mohrlüder, 287–294.)

116)<sup>84</sup> Nach Schlegels Meinung ist es also das Wesen der romantischen Poesie, dass sie nicht vollendet, nicht abgeschlossen sei. Bernhard Heimrich sieht in dieser Eigenschaft, die er „Progression“ nennt, das kunstphilosophische Postulat der Romantik und erklärt sie mit der „endlosen Annäherung an das unbedingt Höchste“, mit der „Andeutung des Unendlichen im Endlichen“.<sup>85</sup> Schlegels Fragment geht weiter wie folgt: „Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“ Heimrich merkt an, dass die Reflexion, über die Schlegel hier spreche, das Mittel der Progression im Kunstwerk sei. Die Poesie, die sich ständig reflektiere und relativiere die, wie man im *Athenäumsfragment* 238<sup>86</sup> lese, zugleich Poesie und Poesie der Poesie sei, befinde sich immer im Werden.<sup>87</sup> Schlegel fordert also eine Dichtung, „die auch sich selbst zum Gegenstand hat“.<sup>88</sup>

Wir wollen jedoch an dieser Stelle unser Augenmerk darauf richten, wie Schlegel die Grundhaltung und das philosophische Prinzip des „Ur-Ironikers“, Sokrates, interpretiert. „Die sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung“ – heißt im *Lyceum-Fragment* 108. Dass eine Verstellung sowohl unwillkürlich als auch besonnen sei, ist ein offenkundiges Paradoxon – dieses kann im Licht eines anderen Fragments geklärt werden: „Ironie ist die Form des Paradoxen.“ (*Lyceum* 48)<sup>89</sup> Da für Ironie das Moment des Paradoxons konstitutiv ist, überrascht es nicht, dass die Definition der – sokratischen – Ironie ihrerseits paradox ist. Es sei hier etwa auf die Etymologie der Adjektive „unwillkürlich“ und „besonnen“ hingewiesen. Sie verweisen auf die Substantive „Willen“ und „Sinn“: Man kann also feststellen, dass Schlegel Ironie im Spannungsfeld von Unbewusstsein und Bewusstsein, von Absichtlichem und Unabsichtlichem interpretiert. Wie Andreas Barth bemerkt, lässt Besonnenheit sich in diesem Kontext als Selbstreflexion deuten; sie basiere auf der

---

84 KA 2, 182–183.

85 Heimrich, 52.; 55.

86 KA 2, 204.

87 Heimrich, 55–59.

88 Szondi, 152. Peter Szondi erklärt den Begriff der „Reflexion“ mit den Momenten von Selbstbewusstsein, Selbstbezogenheit und Selbstbespiegelung; er setzt die Begriffe „reflexiv“ und „kritisch“ synonym und erklärt diese mit Kants kritischer Philosophie.

89 Die Fortsetzung heißt: „Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.“

„Spannung zwischen dem Ernst der Aussage und der Unmöglichkeit ihrer Mitteilung.“<sup>90</sup> Es geht also um die Bedingungen und Grenzen menschlicher Äußerungen: „Sie [die Ironie] enthält und erregt ein Gefühl von dem unauf löslichem Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“ – liest man in *Lyceum* 108. Zwischen Schlegels Vorstellungen über das Ironische und das Fragmentarische besteht eine enge Verwandtschaft. Die romantische Poesie ist fragmentarisch, ist „im Werden“, da das Unendliche wegen der Grenzen menschlicher Mitteilungen – wegen der Sprache also – immer nur angedeutet werden kann.<sup>91</sup> Ironie wird in diesem Fragment (*Lyceum* 108) mittels weiterer antithetischer Begriffe bestimmt, von denen hier lediglich „Scherz“ und „Ernst“ erwähnt seien: „In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen und alles tief verstellt.“ Demzufolge umfasse Ironie „alles“, in ihr würden die verschiedenen Aspekte der Welt sichtbar, und sie lasse sich nicht auf das jeweilige Gegenteil von Scherz und Ernst reduzieren.<sup>92</sup>

Wie verhalten sich Ironie und Scherz, Ironie und Witz zueinander? In der siebzehnten Vorlesung der *Einführung in die frühromantische Ästhetik* beschäftigt sich Manfred Frank mit der Frage, welche Rolle die Schlegelsche Ironie in der als Darstellung des Undarstellbaren verstandenen Kunst spielt. Er nähert sich dieser Frage vom romantischen Zeitbegriff herkommend an: „»Die Zeit«, sagt Schlegel, ist die »in Unordnung gerathene (aus den Fugen gebrachte) Ewigkeit« (KA X, 550). Als Zeit also offenbart sich der Verlust des Seins (des ewigen Wesens) im endlichen Ich...“.<sup>93</sup> Die frühromantische Erfahrung von Zeitlichkeit steht mit den Vorstellungen über die Nicht-Erkennbarkeit des Absoluten in Zusammenhang.<sup>94</sup> Das ironische Schreibverfahren ist laut Frank mit stetem Bezug auf diese Problematik zu interpretieren. In seinen Ausführungen

---

90 Barth, 134.

91 Wie Szondi bemerkt, findet sich im Fragment der „subjektive Keim eines werdenden Objekts“. (Szondi, 154.) Das Subjekt der romantischen Ironie sehne sich nach Einheit und Unendlichkeit; durch Ironie halte es seine kritische Lage aus. (Ders., 156.)

92 Aus dem besagten Fragment erfährt man also nicht, was das Wesen der sokratischen Ironie ist – es war natürlich nicht das Ziel von Schlegel, dieses zu erklären. Nach Andreas Barth sind sowohl Schlegels altertumswissenschaftliche Studien vor 1797 als auch seine frühesten Bestimmungen zu der Ironie auf das Bemühen zurückzuführen, „kraft der Analyse antiker Begebenheiten zu einem vertieften Verständnis der Bedingungen gegenwärtiger Poesie zu gelangen“. (Barth, 125–126.)

93 Frank, 288.

94 Wie Andreas Barth feststellt, entspricht der Nicht-Erkennbarkeit des Absoluten die Unmöglichkeit, es darzustellen, die in der Kunst zum Ausdruck gebracht wird. (Barth, 111.)

zur Ironie spricht er über die Kombination von Allegorie und Witz. Unter Allegorie verstehe Schlegel das „Mehrsagen“ in allem poetischen Sagen, das heißt, die Fähigkeit der Poesie – und der Kunst –, über das in ihr Dargestellte hinaus auch anzudeuten, was zu sagen ihr nicht gelingt. Von dem Höchsten, Unendlichen, das sich weder ausdrücken noch darstellen lasse, habe man also keine andere als eine allegorische Ansicht. „Alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen“ – schreibt Schlegel in dem *Gespräch über die Poesie*.<sup>95</sup> Andreas Barth äußert in seiner Interpretation von Schlegels Allegorie-Begriff fein nuancierte, sehr treffende Bemerkungen. Er betont, dass sich in der Allegorie der Unterschied zwischen dem ideell Intendierten und reell Konkretisierten zeige, der auf die Inadäquanz von Form und Gehalt zurückzuführen sei. Was den Witz betrifft, so sehe Schlegel in ihm ein Vermögen des kombinatorischen Geistes, Ähnlichkeiten zwischen Gegenständen aufzufinden, die zunächst nichts miteinander gemein zu haben scheinen.<sup>96</sup> Es sei für den Witz konstitutiv, dass er nur ein „punktuell aufblitzendes Aufblitzen der Einheit von Einheit und Unendlichkeit im Endlichen“ sei.<sup>97</sup> (Kursivierung von mir – J. K.) Diese Einheit, die im Phänomen des Fragments erscheine, bedeute aber nicht Totalität, sondern ein Chaos von Individual-Positionen, das durch Inkohärenz, Zusammenhanglosigkeit geprägt sei<sup>98</sup> und durch das „das Bewußtsein sich am meisten als Bruchstück kundgibt“.<sup>99</sup> Sowohl Allegorie als auch Witz sind damit Teiglieder von Ironie.<sup>100</sup> Im Witz nehme der Geist „schärfste

---

95 Und: „Die Allegorie erweist sich aufgrund der in ihr substantiell vorgestellten Erfahrung der Inadäquanz von begrifflicher Form und ideeller Bedeutung als basales Konstitutionsglied der Kunst überhaupt, deren wesentliche Aufgabe ja gerade darin bestand, das Undarstellbare als undarstellbar darzustellen.“ (KA 2, 324.)

96 Barth, 113–114. Wichtig sind auch seine Erörterungen der Veränderung der Beziehung von Symbol und Allegorie, die er mit dem System der *Philosophie der Kunst* von Schelling deutet. Es heißt, im Fall des Schemas werde das Besondere vom Allgemeinen, im Fall der Allegorie das Allgemeine vom Besonderen bedeutet, während beim Symbol beide (das Besondere und das Allgemeine) absolut eins seien. Daraus zieht er die Folgerung: „Die Erfahrung des Allegorischen ist die Erfahrung der Diskontinuität von Zeichen und Bedeutung.“ (Barth, 115–120.) Diese Gedanken kommen auch bei Paul de Man vor (s. den Abschnitt *Die furchtbare Ironie?*).

97 Frank, 294–295. Vgl. dazu den Wortgebrauch von Schlegel: „Blitz“ (26; KA 2, 258.) und „Explosion“ (*Lyceum* 90; ebd., 158.) – beide zit.: Barth, 122.

98 Frank, 297.

99 „Diejenige Tätigkeit aber, wodurch das Bewußtsein sich am meisten als Bruchstück kundgibt, ist der Witz...“ (Kursivierung im Originaltext – J. K.) (KA 12, 440 ff. – zit.: Frank, 296.) An dieser Stelle bietet sich an, die Schlegelsche Bestimmung des *Humors* zu zitieren: „(...) Humor hat es mit Sein und Nichtsein zu tun, und sein eigentliches Wesen ist Reflexion. Daher seine Verwandtschaft mit der Elegie und allem, was transzendental ist; daher aber auch sein Hochmut und sein Hang zur Mystik des Witzes. (...)“ (*Athenäum* 305) Humor und Witz sind also für Schlegel verwandte Begriffe.

100 Manfred Frank sagt: „Die Ironie ist die Synthese von Witz und Allegorie...“ (Frank, 303.)

Richtung auf Einen Punkt“ (*Lyceum* 109),<sup>101</sup> während die Allegorie das fragmentarische menschliche Bewusstsein ins Unendliche öffne.<sup>102</sup> Durch Ironie werde das Nicht-Darstellbare mithin als nicht-darstellbar dargestellt und jede konkrete Darstellung als vorläufig erwiesen.<sup>103</sup> Das Moment der Vorläufigkeit ist in diesem Kontext verwandt mit dem, was Walter Benjamins mit dem Terminus „Zufälligkeit“ bezeichnet.<sup>104</sup> Ironie bestehe darin, dass man etwas sage, als sagte man es nicht – Ironie gehöre also zur Poesie, von der die Philosophie, die das Unendliche nicht darstellen könne, ergänzt werde.<sup>105</sup> Nach Schlegels Meinung ist Ironie also ein Darstellungsprinzip literarischer Texte, das auf der Wechselwirkung von Allegorie und Witz beruht.

Die Bedingungen von Darstellung und Mitteilung werden in weiteren Fragmenten nuanciert. „Sinn (für eine besondere Kunst, Wissenschaft, einen Menschen, u.s.w.) ist dividierter Geist; Selbstbeschränkung, also ein Resultat von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung.“ (*Lyceum* 28)<sup>106</sup> Die Idee von Selbstbeschränkung zieht sich wie ein roter Faden durch mehrere Fragmente. „Naiv<sup>107</sup> ist, was bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist, oder scheint. (...)“ (*Athenäum* 51)<sup>108</sup> Selbstschöpfung, Selbstvernichtung und Selbstbeschränkung sind nach Ernst Behler die drei Gestaltungskriterien und Darstellungsweisen ironischer Kunst. Behler setzt die Begriffe „Ironie“ und „Selbstbeschränkung“ implizit synonym<sup>109</sup> – eine Gleichsetzung, wie sie sich in mehreren

---

101 KA 2, 160. Parallelstellen s.: Frank, 302.

102 KA XII, 392–393. Parallelstellen s.: Frank, 303.

103 Barth, 123.

104 „Weil aber jede einzelne Reflexion in diesem Medium nur eine vereinzelte, eine zufällige sein kann, ist auch die Einheit des Werkes gegenüber der der Kunst nur eine relative; das Werk bleibt mit einem Moment der Zufälligkeit behaftet. Diese besondere Zufälligkeit als eine prinzipiell notwendige, d. h. unvermeidliche einzugestehen, sie durch die strenge Selbstbeschränkung der Reflexion zu bekennen, ist die genaue Funktion der Form.“ (Benjamin, 73.)

105 Vgl.: „...die Kunst die prinzipielle Undarstellbarkeit des Absoluten als solche zum Ausdruck bringt...“. (Barth, 111.) An einer anderen Stelle bemerkt Barth, die Leistung der Ironie sei „die ästhetische Erschließung eines philosophischen Problems“. (Ders., 159.) Dieser Gedanke basiert auf einer Auffassung der literarischen Form, die Walter Benjamin formuliert wie folgt: „Die Form ist also der gegenständliche Ausdruck der dem Werke eigenen Reflexion, welche sein Wesen bildet.“ (Benjamin, 73.)

106 KA 2, 149.

107 Mit dem Naiven werde ich mich später beschäftigen, wenn ich den Zusammenhang des Satirischen und des Ironischen erörtere.

108 KA 2, 172.

109 „...die Ironie nicht in der skeptischen Aufhebung der schöpferischen Kombinationen, sondern in einer vermittelnden Zwischenstellung zwischen Enthusiasmus und Skepsis“ bestehe. (Behler: *Die Theorie...*, 93.)



Arbeiten der Schlegel-Literatur findet. Barth erörtert die drei besagten Phänomene wie folgt: Die Selbstschöpfung erscheine zunächst als produktive Schaffenskraft des Dichters, als poetische Begeisterung und als „Enthusiasmus der dichterischen Gestaltung“. Auf die Selbstschöpfung werde von der rückwirkenden, limitierenden und korrigierenden Selbstvernichtung eine Antwort gegeben. Die dritte Darstellungsform, nämlich die rätselhafte Selbstbeschränkung stelle „die konkretisierte Synthese aus Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ dar.<sup>110</sup> Barth präzisiert diese Bestimmungen, indem er ihre Grundlegung bei Fichte in die Untersuchung miteinbezieht. Es sei hier also kurz zusammengefasst darauf verwiesen, wie Johann Gottlieb Fichte die kunstphilosophischen Postulate der Frühromantik in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* fundiert hat; seine Gedanken spielen auch in der Theorie Paul de Mans eine wichtige Rolle. Fichte spricht von einer Fähigkeit der Sprache, ein sprachliches, logisches Ich zu setzen: „Das Ich setzt ursprünglich schlechthin sein eignes Sein.“<sup>111</sup> Die Sprache, so Fichte, die das Ich setzt, setzt auch das Nicht-Ich: „Das Entgegengesetztsein überhaupt ist schlechthin durch das Ich gesetzt. Soll irgendein – A gesetzt werden, so muß ein A gesetzt sein.“<sup>112</sup> Die Unterschiede von – A und A bestimmt Fichte wie folgt: „Von allem, was dem Ich zukommt, muß, kraft der bloßen Gegensetzung, dem Nicht-Ich das Gegenteil zukommen.“<sup>113</sup> Wie ist es aber möglich, dass A und – A, Sein und Nicht-Sein sich zusammendenken, ohne dass sie sich vernichten? Als Lösung dieses Problems führt Fichte die Begriffe der Einschränkung und der Teilbarkeit ein: „Etwas *einschränken*, heißt: die Realität desselben durch Negation nicht *gänzlich*, sondern nur zum *Teil* aufheben.“<sup>114</sup> Die Teilbarkeit vereinigt das Ich und das Nicht-Ich und ermöglicht, dass A zum Teil – A ist und dass man von Merkmalen des Ichs spricht. Man kann sich über diese Merkmale entweder durch antithetisches oder synthetisches Verfahren sein Urteil bilden. Das antithetische, verneinende, „gewöhnlich analytische“ Verfahren forscht nach einem Moment, worin A und – A entgegengesetzt sind, während das synthetische, bejahende Prinzip zu bestimmen sucht, worin sie gleich sind. Die zwei Verfahren sind eng

---

110 Barth, 140. Barth geht übrigens in der Interpretation der Stelle viel weiter, indem er bemerkt, es gehe hier um „Anschluß der Ironie-Konzeption an die philosophische Selbstbegründungsproblematik des modernen Subjekts, das sich seines eigenen Selbst-Seins nicht bemächtigen kann“. (Ders., 144.)

111 Fichte, 18.

112 Fichte, 23.

113 Fichte, 24.

114 Fichte, 29.

miteinander verbunden: „Keine Antithesis ist möglich ohne eine Synthesis.“<sup>115</sup> Das heißt, dass das antithetische Urteil einen Beziehungsgrund, das synthetische Urteil einen Unterscheidungsgrund bedinge.<sup>116</sup> Weder Antithesis noch Synthesis sind ohne eine Thesis möglich.<sup>117</sup> Barth stellt fest, dass nicht nur die Nähe zu dem Modell Fichtes, sondern auch die Abweichung davon konstitutiv für Schlegels Theorie ist. Die Selbstschöpfung bei Schlegel entspreche der Thesis bei Fichte, die Selbstvernichtung der Antithesis, die Selbstbeschränkung der Synthesis bzw. der Schranke. Einen wichtigen Unterschied zwischen den beiden Konzepten sieht Barth darin, dass „Schlegel die vermeintlich unbedingte Setzung absoluten Für-sich-Seins vom thetischen Bewußtsein nicht abtrennbar hält“.<sup>118</sup> Deshalb „findet die konkretisierte Synthesis der Selbstbeschränkung nicht zu dem zurück, was der ersten Setzung in ungegenständlicher Form bereits zugrundelag, sondern transformiert die vorgängig indifferente Setzung in das potenziert-dialektische Beziehungsspiel fortwährender Wechselbestimmung.“ Und: „...verschließt sich ironischer Schau der Ruhepunkt dialektischer Bewegung, der Fichte noch als fraglos gilt.“<sup>119</sup>

Die Relation zwischen Ironie und dialektischer Bewegung ist einer der wichtigsten Aspekte in der Erforschung der romantischen Ironie. Der bedeutendste Beitrag zu dieser Frage ist der von Rüdiger Bubner. Bubner ist der Meinung, man könne nicht einfach sagen – wie es viele Interpreten tun (s. oben) –, Schlegel habe Fichtes System auf ästhetische Phänomene angewendet.<sup>120</sup> Er interpretiert unter anderen die Notiz III/76 der *Philosophischen Lehrjahre* aus 1797: „Ironie ist gleichsam die  $\epsilon\pi\iota\delta\epsilon\iota\chi\iota\varsigma$  der Unendlichkeit, der Universalität, vom Sinn fürs Weltall.“<sup>121</sup> Das sei – so Bubner – „die Form des steten Weiterverweisens auf das Ganze, das im Unendlichen liegt“.<sup>122</sup> Er deutet Fichtes – oben dargestellten – Gedankengang dergestalt, dass dort der Antithese und Synthese eine

---

115 Fichte, 33.

116 Fichte, 36.

117 „...ebensowenig sind beide möglich ohne Thesis: ohne ein Setzen schlechthin, durch welches ein A (das Ich) keinem andern gleich und keinem andern entgegengesetzt, sondern bloß schlechthin gesetzt wird.“ (Fichte, 35.)

118 „Absolut und Empirisch ist eine falsche Antithese. Dem Absoluten ist nichts entgegengesetzt als das Relative“ – führt Barth die Notiz II/905 der *Philosophischen Lehrjahre* aus 1797 als Argument an. (KA 18, 105.; zit.: Barth, 141.)

119 Barth, 140–142.

120 Bubner, 88–89.

121 KA 18, 128.

122 Bubner, 90.

Thesis, d. h. Selbstsetzung des Ich vorangehe. Dagegen verfüge Ironie über keine „solche Basis“, über keine primäre Setzung: „sondern schwingt sich tätig auf in eine bodenlose Schwebe“. Bei Schlegel fehle also ein vorangehender, absoluter Grundsatz – Ironie sei eine Erinnerung daran, dass das Ganze nicht verfügbar sei, man es gleichwohl immer als Aufgabe präsent halten solle.<sup>123</sup> Dann führt Bubner eine Stelle aus Hegels philosophiegeschichtlichen Vorlesungen an, in der die sokratische Ironie interpretiert wird: „Das Einfache in der sokratischen Ironie ist nur das, daß er das gelten ließ, was ihm geantwortet wurde, wie es unmittelbar vorgestellt, angenommen wird. (Alle Dialektik läßt das gelten, was gelten soll, als ob es gelte, läßt die innere Zerstörung selbst sich daran entwickeln – allgemeine Ironie der Welt).“<sup>124</sup> Aus diesem Gedanken zieht Bubner die Konsequenz, die romantische Ironie sei „eine literarische Erscheinungsform der Dialektik“ und habe als solche weniger mit der Philosophie Fichtes als mit der Hegels gemein.<sup>125</sup>

Schließlich sei hier noch der Essay *Über die Unverständlichkeit*<sup>126</sup> dargestellt, den Bohrer als eines der „originellsten, gleichzeitig theoretisch anspruchsvollen wie auch emphatischen Prosastücke des ausgehenden 18. Jahrhunderts“ charakterisiert hat.<sup>127</sup> Vor Paul de Mans Aufsatz *The Concept of Irony* wirft dieser Schlegel-Text die Frage nach dem Verhältnis zwischen Ironie und Verstehen am schärfsten auf.<sup>128</sup> Der Essay soll als Reaktion auf den Vorwurf der Unverständlichkeit entstanden sein, mit dem das Athenäum des Öfteren bedacht wurde. Schlegel eröffnet den Gedankengang mit drei ziemlich radikalen Äußerungen über Möglichkeit und Unmöglichkeit des Verstehens. „Was kann wohl von allem, was sich auf die Mitteilung der Ideen bezieht, anziehender sein, als die Frage, ob sie überhaupt möglich sei...“ – heißt die erste Anmerkung. Dem wird noch hinzugefügt, dass der Autor den Unverstand nicht leiden könne: Es geht also nicht darum, dass man etwas nicht zu verstehen vermag, sondern darum, dass Unverständlichkeit zum Wesen der Ideen gehöre. Das heißt, dass „die Worte sich selbst oft besser verstehen, als

---

123 Bubner, 92–93.

124 SA 18, 458.

125 Bubner, 94–95.

126 KA 2, 363–372.

127 Bohrer, *Sprachen...*, 12.

128 Es ist bezeichnend, dass de Man dieses Werk von Schlegel sehr geschätzt hat: „The main theoretical text on irony next to Kierkegaard, to which I will refer later but without reading it exhaustively, is a text by Friedrich Schlegel which happens to be called “Über die Unverständlichkeit” ...” (De Man, *The Concept...*, 166.)

diejenigen, von denen sie gebraucht werden“. Diese Aussage ist recht merkwürdig; sie impliziert nämlich, dass die Sprache ein autonomes Phänomen an und für sich ist und sich somit keinem äußeren Zentrum fügt. Das Verstehen ereignet sich durch Worte, in Worten – je intensiver man sich mit dem Verstehen beschäftigt, desto mehr wird das Verstehen von Nicht-Verstehen geprägt: „...man die reinste und gediegenste Unverständlichkeit gerade aus der Wissenschaft und aus der Kunst erhält, die ganz eigentlich aufs Verständigen und Verständlichmachen ausgehen, aus der Philosophie und Philologie“.<sup>129</sup> Was den äußeren Anlass des Essays – die Klagen gegen das Athenäum – betrifft, so stellt Schlegel fest: „Ein großer Teil von der Unverständlichkeit des Athenäums liegt unstreitig in der Ironie...“. Deshalb verspricht er, die Arten der Ironie aufzuzählen. Es fällt jedoch auf, dass Schlegel eine Definition der Ironie vermeidet und nur ziemlich unbedeutende Erklärungen kundgibt. Sehr treffend schreibt Eckhard Schumacher, Schlegels Text lege die Lesart nahe, dass sich Ironie „dem Zugriff von Intention und Repräsentation, von Bestimmung und Erklärung“ widersetze.<sup>130</sup> Er führt folgende Arten von Ironie an. 1) grobe Ironie;<sup>131</sup> 2) feine oder delikate Ironie; 3) extrafeine Ironie; 4) dramatische Ironie; 5) „Die doppelte Ironie, wenn zwei Linien von Ironie parallel nebeneinander laufen, ohne sich zu stören, eine fürs Parterre, die andre für die Logen, wobei noch kleine Funken in die Kulissen fahren können“; 6) die Ironie der Ironie. Ironie hat also in diesem „System“ sechs Hauptarten. Die Aufzählung ihrerseits ist ganz offensichtlich ironisch – wie kann nämlich zwischen „feiner“ und „extrafeiner“ Ironie differenziert werden? Der sechste Typus ist recht enigmatisch – Schlegel hält es für nötig,

---

129 In einem seiner berühmtesten Fragmente über Ironie schreibt Schlegel, die „echte“ Ironie sei in Philosophie und Poesie zu finden; von der rhetorischen Ironie unterscheidet er diese ziemlich scharf: „Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern; und sogar die Stoiker hielten die Urbanität für eine Tugend. Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo.“ (*Lyceum* 42; KA 2, 152.) Die dekonstruktivistische Interpretation dieses Fragments s. im Kapitel *Die furchtbare Ironie?*.

130 Schumacher, 223.

131 Schlegel systematisiert die Unterarten der Ironie nicht in der Weise, wie ich es im Folgenden tun werde – mit der schematischen Aufzählung soll nur größere Übersichtlichkeit erreicht werden.

diesen weiter zu erörtern. Zur „Ironie der Ironie“ gehören sechs Unterarten. 6/a) „wenn man ohne Ironie von der Ironie redet“; 6/b) „wenn man mit Ironie von einer Ironie redet, ohne zu merken, dass man sich zu eben der Zeit in einer anderen viel auffallenderen Ironie befindet“; 6/c) „wenn man nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann“; 6/d) „wenn die Ironie Manier wird, und so den Dichter gleichsam wieder ironiert“; 6/e) „wenn man Ironie zu einem überflüssigen Taschenbuche versprochen hat, ohne seinen Vorrat vorher zu überschlagen und nun wider Willen Ironie machen muß, wie ein Schauspieler, der Leibscherzen hat“; 6/f) „wenn die Ironie wild wird, und sich gar nicht mehr regieren lässt“. Ist dieser Essay ein ironischer Text, ein Text über die Ironie oder gar beides? – fragt Eckhard Schumacher.<sup>132</sup> Ich würde durchaus dafür plädieren, dass *Über die Unverständlichkeit* nicht nur von Ironie handelt, sondern selbst auch ironisch ist. Man sollte auch in Betracht ziehen, dass, wie Walter Benjamin bemerkt, der Begriff der Ironie von Schlegel nicht im strengen theoretischen Sinne verwendet werde.<sup>133</sup> Darüber hinaus spricht Schlegel von der Unvermeidbarkeit der Unverständlichkeit: „Und ist sie selbst, diese unendliche Welt, nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?“ Es ist merkwürdig, dass an einer anderen Stelle das Bild des Chaos in einem ähnlichen Kontext, doch nicht im Bezug auf Unverständlichkeit, sondern auf Ironie vorkommt: „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.“ (*Ideen* 69.)<sup>134</sup> Der Text ist also daran interessiert, die Unverständlichkeit der Ironie zu erhalten.<sup>135</sup> Gerade das wird in der berühmten ironischen Frage angedeutet:

*Welche Götter werden uns von allen diesen Ironien erretten können? das einzige wäre, wenn sich eine Ironie fände, welche die Eigenschaft hätte, alle jene großen und kleinen Ironien zu verschlucken und zu verschlingen, daß nichts mehr davon zu sehen wäre, und ich muß gestehen, daß ich eben dazu in der meinigen eine merkliche Disposition fühle. Aber auch das würde nur auf kurze Zeit helfen können. Ich fürchte, wenn ich anders, was das Schicksal in Winken zu sagen scheint, richtig verstehe, es würde bald eine neue Generation von kleinen Ironien entstehn: denn wahrlich die Gestirne deuten auf fantastisch.*

---

132 „Oder weder das eine noch das andere?“ (Schumacher, 218.)

133 Benjamin, 81.

134 KA 2, 263. Szondi vertritt die Meinung, diese ewige Agilität kennzeichne „den Menschen der Moderne“. (Szondi, 156.)

135 „In ihrer oszillierenden Bewegung verunsichert sie jeden Standpunkt und kann immer auch in das umschlagen, was nicht mehr differenziert verstanden werden kann – und doch das Verstehen affiziert und konstituiert: irres Schweifen, Rauschen, Noise.“ (Schumacher, 228.)

Wie bereits erwähnt, gelingt es nicht, die verschiedenen Elemente Schlegels Ironie-Auffassungen in *einem* Begriff zu vereinigen. Es ist gerade konstitutiv für den Ironie-Begriff, dass die Figur, die auf Diskontinuität von Zeichen und Bedeutung, auf die Unmöglichkeit einer vollständigen Mitteilung zurückzuführen ist, auch selbst immer im Werden ist und dem Verstehen ständig das Nicht-Verstehen gegenüberstellt.

## Ironie und Humor

Es ist ein merkwürdiger Widerspruch, dass man in der Literaturwissenschaft und in der Rhetorik die Begriffe „Ironie“ und „Humor“ in der Regel unterscheidet, sie in der Interpretation trotzdem oft parallel verwendet werden. Es ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel, dass literarische Werke bzw. Passagen von Texten gleichermaßen als humorvoll und ironisch charakterisiert werden, als ob die beiden Begriffe deckungsgleich wären. Jean Paul beschwert sich darüber in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804): „Selten wird ein witziges Buch gelobt, ohne zu sagen, es sei voll lauter Witz, Ironie und Laune oder gar Humor; als ob diese drei Grazien einander immer an den Händen hätten.“<sup>136</sup> Woran liegt es, dass die beiden Termini so eng miteinander verknüpft sind? Was sind ihre jeweiligen Besonderheiten, und worin stimmen sie miteinander überein?

In dem vorigen Kapitel wurde gezeigt, wie viele Auslegungen und Deutungen der Begriff der Ironie erfahren hat. Obwohl die Forschungsliteratur über den Humor ebenfalls sehr weitläufig ist, bereitet es schon große Schwierigkeiten, den Begriff „Humor“ zu definieren. Selbst die so verlässlichen Nachschlagewerke zeigen eine gewisse Unsicherheit, wie etwa das große deutsche – von Ritter begründete – philosophische Lexikon: „Das Wort, das heute in der Umgangssprache auf alles gemünzt wird, was mit dem Lachen in Beziehung steht...“<sup>137</sup> – liest man, dann folgt die Besprechung des Ursprungs des Humors, man erfährt jedoch nicht, *was* der Humor ist. Das neue rhetorische Lexikon schreibt: „Leitbegriff für den Bereich des Komischen...“<sup>138</sup> Nicht einmal diese Definition berührt die wesentliche Frage, in welche übergeordnete Kategorie sich der Humor einordnen lässt. Dies heißt natürlich nicht, dass man nicht wüsste, was der Terminus bedeutet – vielmehr besagt es, dass der Humor ein viel unbestimmter, dehnbarer Begriff ist als die Ironie, selbst wenn sein Bedeutungsfeld nicht so weit ist. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Theorie des Humors nicht in der Rhetorik oder einer anderen philologischen Wissenschaft entstand, weshalb seine Verortung in deren Systeme Probleme bereitet.<sup>139</sup> Der Ursprung des Substantivs *Humor* ist in der spätmittelalterlichen

---

136 Jean Paul, 144. Jean Paul erwähnt auch den Begriff des Witzes. Zu der Relation von Ironie und Humor in der frühromantischen Ästhetik s.: Frank, 287–306.; Barth, 112–125.

137 Preisendanz, 1232.

138 Schüttpelz, 86.

139 Dass der Begriff „Humor“ ursprünglich kein rhetorischer Terminus ist, bedeutet natürlich nicht,

Temperamentenlehre zu suchen, der zufolge die *humores* Körperflüssigkeiten sind, die den Charakter, das Temperament einer Person prägen. Dass der Humor etwas mit dem Körper zu tun habe, ist – wie sich noch erweisen wird – ein Leitmotiv der verschiedenen Theorien, die sein Wesen zu bestimmen suchen.

Jean Paul sieht im Humor „das umgekehrte Erhabene“. Er geht davon aus, dass die romantische Poesie durch die Unendlichkeit des Subjekts charakterisiert werde. Daraus resultiere die Frage, welche Rolle in der Romantik überhaupt das Komische spielen könne, das in der Kontrastierung des Endlichen mit dem Unendlichen bestehe und selbst keine Unendlichkeit gestatte. Der Gedankengang Jean Pauls basiert auf der romantischen Scheidung von Idealem und Endlichem. Der Autor plädiert dafür, dass der Humor das Endliche vernichte, indem er es mit dem Idealen kontrastiere. Es gehe hier nicht um die Vernichtung eines Einzelnen, da der Humor von der Totalität geprägt sei – dieses Moment unterscheidet den Humor von der Parodie und der Ironie. Der Humor erniedrige das Große, und, sagt Jean Paul, setze ihm – anders als die Parodie – das Kleine an die Seite, oder so dass beide vernichtet würden. Weiterhin erhöhe er das Kleine und setze ihm – anders als die Ironie – das Große an die Seite, so dass er beide vernichte. Vor der Unendlichkeit sei nämlich alles gleich und alles nichts. Laut Jean Paul sei der Humor schlechthin ein Welthumor.<sup>140</sup> Diese Tatsache habe ethische Resultate zur Folge: Der alles vernichtende Humor fahre in die Hölle, aber „seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt“.<sup>141</sup> Im Sinne der mystischen Theologie des Autors sei nämlich das Ziel jeder Poesie, eine Himmelfahrt zu sein; auch der Humor zeige den Weg auf das Absolute zu, wenn auch nur indirekt, indem er auf die Differenz zwischen der Wirklichkeit und den Ideen verweise, und erwecke so die Gier nach dem Transzendenten.<sup>142</sup> Diesen Gedanken wiederholt Paul de Man beinahe wörtlich, wenn er seine Weg-Metapher exponiert: „The

---

dass man das *Phänomen* „Humor“ in der Rhetorik nicht behandelt hätte. Cicero schreibt zum Beispiel in seinem Werk *De oratore*: „Et enim quom duo genera sint facetiarum, alterum aequabiliter in omni sermone fusum alterum peracutum et breve, illa a veteribus superior cavillatio, haec altera dicacitas nominata est.“ (2, 218) Synonym für *cavillatio* ist *perpetua festivitas* (2, 219). In dem Kommentar von Leeman, Pinkster und Rabbie findet man eine gründliche Erörterung der Ciceronischen (und erweitert: lateinischen) Terminologie des Lächerlichen. Ihnen zufolge bedeutet *dicacitas* 'scharfe Witzigkeit', *festivitas* 'Festlichkeit', in übertragener Bedeutung 'Humor'. Zur Terminologie s.: Leeman-Pinkster-Rabbie, 172–212., bes.: 183–188. Quintilian widmete ebenfalls einen langen Abschnitt dem Problem des Lachens (6, 3).

140 Jean Paul, 124–126.

141 Jean Paul, 129.

142 Hörhammer, 74.



irony is the radical negation, which, however, reveals as such, by the undoing of the work, the absolute toward which the work is under way."<sup>143</sup> Es ist merkwürdig, dass Jean Paul über Humor, de Man über Ironie spricht, sie jedoch beide dasselbe sagen.

Solche Parallelen findet man nicht nur in Texten, die von der Dekonstruktion bestimmt werden, sondern auch schon viel früher. „Ironia, ut infinita et absoluta negativitas, est levissima et maxime exigua subjectivitatis significatio“ – lautet die achte These der Sokrates-Dissertation von Kierkegaard.<sup>144</sup> Der Begriff der Negativität, mit dem hier die Ironie charakterisiert wird, wurde der Philosophie Hegels entnommen<sup>145</sup> und ist mit der Vernichtung im Denken Jean Pauls verwandt. Weiterhin besagt das Moment der Unendlichkeit („infinita“) bei Kierkegaard, dass sich die Negation nicht auf einen engen Kreis der Phänomene in der Welt beschränke: Dasselbe behauptet Jean Paul, jedoch nicht über die Ironie, sondern über den Humor. Es sei hier ein Zitat aus seiner *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule* angeführt: „Der Humor ist ein Geist, der das Ganze durchzieht und unsichtbar beseelt, der also nicht einzelne Glieder vordrängt, mithin nicht stellenweise mit den Fingern zu zeigen ist.“<sup>146</sup> Es ist kaum überraschend, dass man bei Schlegel einen ähnlichen Gedanken in Bezug auf Ironie findet.<sup>147</sup>

Man sieht also, dass wichtige Übereinstimmungen zwischen der Humor-Theorie Jean Pauls und den Ironie-Auffassungen anderer Autoren festzustellen sind. Bevor man jedoch vermutet, dass es hier lediglich um synonyme Begriffe gehe, sollte man in Betracht ziehen, was das wichtigste Charakteristikum des Humors im System der *Vorschule...* ist. In dem lateinischen Kierkegaard-Zitat liest man, Ironie sei „subjectivitatis significatio“. Nach Jean Pauls Meinung werde der Humor – wie die Romantik im Allgemeinen – von Subjektivität geprägt. Im Fall des Humors spiele das „Ich“ des Humoristen die erste Rolle.<sup>148</sup> Später schreibt er gerade, Humor sei lyrisch und subjektiv – Ironie sei objektiv.<sup>149</sup>

---

143 de Man, *Aesthetic...*, 183.

144 Kierkegaard, 9. Die Erörterung der These: ders., 257.

145 Behler, *Ironie und...*, 162–170.

146 Jean Paul, 469.

147 „...Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen [...] Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen...“ (*Lyceum* 42; KA 2, 152.)

148 Jean Paul, 132.

149 Als Synonym von Humor verwendet Jean Paul das Wort *Laune*. Zur Relation von deutscher *Laune* und englischem *humour*, und zu den Problemen der Übersetzung dieser s.: Schüttpelz, 92–93.

Über den Unterschied dieser verwandten Begriffe äußert er sich sehr weitsichtig: Ironie lege einem „ein fortgehendes Ansiehhalten oder Objektivieren“ auf, was desto schwieriger werde, je komischer der Gegenstand sei. Es hänge von dem Alter ab, ob man zur Ironie oder zum Humor neige: je älter man werde, desto kleiner die Rolle, die das Lyrische spiele, sodass man im Alter eher zur Ironie neige. Entsprechend würden „Männer von Verstand“ eher zur Ironie, Männer „von Phantasie“ eher zum Humor neigen.<sup>150</sup> In seinem späteren Werk, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, fügt Jean Paul wichtige Gedanken über die Objektivität der Ironie hinzu. Er gibt praktische Ratschläge dafür, wie man eine „reinere Ironie“ erlangen könne: Man solle nicht im eigenen Name sprechen, sondern die Ironie einer anderen Person in den Mund legen, damit die objektive Darstellung, das heißt eben gerade die Ironie nicht durch die Subjektivität gestört werde.<sup>151</sup> Dieser Gedanke basiert auf der Voraussetzung, dass der Autor und der Erzähler bzw. Sprecher eines Textes miteinander identisch sind; heute ist es allerdings offenkundig, dass der Dichter einen Erzähler zu gestalten vermag, dessen Gesichtspunkt nicht mit seinem eigenen gleich ist.

Gelungene Ironie wird also nach Jean Pauls Meinung nicht von Subjektivität gestört, die dem Humor eigen sei. Damit steht Georg Wilhelm Friedrich Hegels Konzeption des Humors in Einklang. Hegel, der wichtigste Kritiker und Gegner der romantischen Ironie,<sup>152</sup> zeigt große Offenheit für den romantischen Humor, dem er in seiner Ästhetik sogar ein Unterkapitel widmet, dessen Titel *Der subjektive Humor* ist.<sup>153</sup> Es lohnt sich, hier den einleitenden Satz anzuführen: „Im Humor ist es die Person des Künstlers, die sich selbst ihren partikulären wie ihren tieferen Seiten nach producirt, so daß es sich dabei wesentlich um den geistigen Werth dieser Persönlichkeit handelt.“ Hegel sieht einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Schreiben eines humorlosen und eines humorvollen Werkes. Wenn der Künstler ein Werk schaffe, das ohne Humor sei, bestehe seine Aufgabe darin, einen Inhalt seiner eigenen Natur gemäß, objektiv zu entfalten und auszugestalten. Demgegenüber schreibe sich mit dem Humor der Künstler selber in den Stoff ein, das heißt, seine Aufgabe sei, alles, was objektiv sei und was eine feste Gestalt in der Welt zu haben scheine, aufzulösen. Im Falle des Humors gehe es also

---

150 Jean Paul, 152–154.

151 Jean Paul, 472.

152 Behler, *Ironie*, 616–617.

153 Ich zitiere nach der ursprünglichen Rechtschreibung: Hegel, 226–228.

um die Person des Autors. Die Subjektivität der romantischen Kunst bedeutet Hegel zufolge, dass der Künstler sowohl über Inhalt als auch Form seines Werks verfüge. Ernst Behler hat gewiss Recht, wenn er bemerkt, Hegel akzeptiere für den Humor eben dieselbe Subjektivität, die er im Falle der Ironie abgewiesen habe.<sup>154</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Ironie und Humor in der romantischen Ästhetik zwei Termini sind, die nur schwer voneinander zu scheiden sind und denen von verschiedenen Autoren verschiedene Konzepte zugeschrieben werden. Novalis etwa ist der Meinung, die Schlegelsche Ironie sei nichts anderes als Humor. Ihm zufolge ist es von Vorteil, wenn eine „Idee“ über mehrere Namen verfüge.<sup>155</sup>

Ich meine, dass es wohl ebenfalls vorteilhaft ist, wenn die Interpreten unter mehreren Termini zu wählen wissen; weiterhin bin ich davon überzeugt, dass diese nicht dieselbe „Idee“, sondern zwei verschiedene bezeichnen. Thomas Mann, der nach der *communis opinio* der Literaturwissenschaft der größte Meister der Ironie war, hat am Ende seines Lebens in einem Radiogespräch sehr wichtige Bemerkungen über das Verhältnis von Humor und Ironie gemacht.<sup>156</sup> Er zeigt ganz treffend, dass man dazu neige, Ironie als ein höheres Prinzip zu betrachten, als ob diese den Humor an Würde und Geist überrage. „Ironie ist das Körnchen Salz, durch das das Aufgetischte überhaupt erst genießbar wird“ – führt Mann Goethes Meinung an, die er auf bemerkenswerte Weise kommentiert. Im Sinne dieser Äußerung, so Mann, stimme Ironie gleichsam „mit dem Prinzip des Künstlerischen“ überein. Mann führt diesen Gedanke fort und identifiziert so das Prinzip des Künstlerischen und die Ironie mit der künstlerischen Objektivität, mit dem Abstand, den Kunst zu ihrem Objekt einnehme: Diese Idee evoziert Jean Pauls Theorie, die Mann jedoch nicht erwähnt. Der Text Manns gleitet von der Interpretation des Bonmots von Goethe zu der Erörterung seines eigenen Standpunkts hinüber: die Ironie schwebe über den Dingen und lächele auf sie herab, sodass man sie dem Apollonischen gleichsetzen könne. „Objektivität ist Ironie“ – fasst Thomas Mann zusammen, bevor er anfängt, die Rezeption seiner eigenen Werke zu kommentieren. Er bringt seine Unzufriedenheit darüber zum Ausdruck, dass die Kritik seine Arbeit auf den Begriff der Ironie festlege, ohne den Humor dabei in Betracht zu ziehen. „Ironie, wie mir scheint, ist der Kunstgeist,

---

154 Behler, *Ironie und...*, 196.

155 Vgl. Behler, *Ironie und...*, 190.

156 Mann, 801–805.

der dem Leser oder Lauscher ein Lächeln, ein intellektuelles Lächeln möchte ich sagen, entlockt, während der Humor das heraufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung der Kunst persönlich höher schätze..." Den Begriff des Humors definiert Mann in der Tat nicht; jedoch viel interessanter scheint mir die Metaphorik, mit der er über den Humor spricht. Das wichtigste Bild in seiner Rede ist das Herz, im Adjektiv „heraufquellend“, später in der Form „herzlich“. Mann sagt, bei seinen öffentlichen Vorlesungen habe er sich am meisten dann gefreut, wenn sein Vorlesen „ein herzliches Lachen“ erzeugt habe. Dann kommentiert er einige Stellen seiner Werke – nicht sehr überzeugend. Zum Beispiel eine Stelle in den Josephs-Romanen: „da ist Humor, den man nicht mit Ironie verwechseln kann, es ist etwas wesentlich anderes“. Dieser Äußerung mangelt es ganz an Überzeugungskraft. Ähnlich interpretiert er eine Passage aus den *Memoiren des Hochstaplers Felix Krull*, die seiner Meinung nach nicht ironisch, sondern humorvoll sei. Mann argumentiert so: „Bei dieser Stelle ist immer im Auditorium herzlich gelacht worden..."

Man kann zwei Konsequenzen aus Manns Erörterungen ziehen. Zum einen, dass der Unterschied zwischen Humor und Ironie auch in ihrer Wirkung, in der Qualität des Lachens/Lächelns zu erfassen ist. Das Lachen kann als Antwort auf den humorvollen/ironischen Text<sup>157</sup> und damit als Interpretation aufgefasst werden. Zum anderen, dass im Text Thomas Manns – zwar nicht *expressis verbis*, doch auf der Ebene der Metaphern – das Wesen der Ironie und des Humors vor dem Horizont der Opposition von Geist und Herz gedeutet wird.<sup>158</sup>

---

157 Vgl. dazu: Stierle, 373–376.

158 Jean Paul ist der Meinung, der Humorist erwärme die Seele, der Persifleur sei kühl. (Jean Paul, 129.) Vgl. dazu: „Humour takes the human subject back or 'down' to its corporeal origins. It is in this aspect that humour is the opposite tendency of irony, which strives to think the power of thought, subjectivity and synthesis beyond and 'above' any of its specific terms.“ (Colebrook, 137.) Bettina Full bemerkt: „Als affektgeladene, plötzliche Reaktion des Körpers lässt sich das Lachen als Ausdruck solch innerer »Ungestalten« schwer begrifflich oder logisch fassen.“ (Full, 192.) Full erwähnt dazu folgende Aristoteles-Stelle: *Rhet.* 1415a.

## Das Ironische und das Satirische

Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, wie sich die Begriffe „Ironie“ und „Humor“ zueinander verhalten. An dieser Stelle soll nun kurz untersucht werden, worin zwei andere Begriffe, das „Ironische“ und das „Satirische“, miteinander übereinstimmen, und was ihre jeweiligen Besonderheiten sind. Das Adjektiv „ironisch“ ist auf „Ironie“, „satirisch“ auf „Satire“ zurückzuführen – es stehen hier also zwei ziemlich verschiedene Begriffe zur Debatte. Ironie ist nämlich in der Rhetorik eine Trope, während Satire eine Gattung ist. Warum hält man sie trotzdem oft für verwandt?

Das Substantiv „Satire“ hat in der Antike zwei verschiedene Gattungen bezeichnet. Laut Diomedes<sup>159</sup> bezeichnete dieser Ausdruck vormals eine Gattung, die verschiedene Formen enthält. Das ist der modernen Philologie zufolge die Menippeische Satire, ein Gattungsbegriff, der durch die Form bestimmt ist. Zu Diomedes' Zeiten galt die Satire in Rom als Gedicht, das lästere („maledicum“) und nach der Art der Alten Komödie („archaeae comoediae caractere“) geschrieben sei, mit dem Ziel, die menschlichen Schwächen zu geißeln. Zeitkritik und persönlicher Angriff sind beiden Gattungen gemeinsam. Solche haben Lucilius, Horaz und Persius geschrieben. Diese ureigene römische Gattung<sup>160</sup> wird nicht durch die Form, eher durch den Sinn und den Gehalt bestimmt. Uns interessiert diese zweite Gattung, weil sich das Lexem „satirisch“ auf diese zurückführen lässt. Wie Alastair Fowler feststellt, sind die Namen der literarischen Gattungen immer Substantive, während die den Gattungen entsprechenden „Töne“ („modes“) eher Adjektive sind. Nach Fowler involviert ein „Ton“ die nichtstrukturellen („nonstructural“) Züge einer bestimmten Gattung und kann diese Züge in andere Gattungen transportieren.<sup>161</sup> Da „Satire“ Substantiv und „satirisch“ Adjektiv ist, kann man vorläufig festhalten, dass „satirisch“ den der Gattung „Satire“ entsprechenden „Ton“ bezeichnet. Schon bei Hieronymus erscheint der adjektivische Gebrauch des Wortes, also

---

159 „Satira dicitur carmen apud Romanos nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum vitia archaeae comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. Et olim carmen quod ex variis poematibus constabat satira vocabatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius. Satira autem dicta sive a Satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur, quae velut a Satyris proferuntur et fiunt...” (Diomedes: *Ars grammatica* III. p. 485. [Keil])

160 Wie Quintilian schreibt: „satura quidem tota nostra est...” (*Inst. or.* 10, 1, 93)

161 Fowler, 106–107.

seine übertragene Bedeutung.<sup>162</sup> Um einen großen zeitlichen Sprung zu machen, sei hier erwähnt, dass Friedrich Schiller in seinem Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) die griechischen,<sup>163</sup> alten,<sup>164</sup> in und mit der Natur lebenden Dichter von den neuen unterscheidet, die bloß auf der Suche nach der Natur sind. Nach Schiller ist jener der naive, dieser der sentimentalische Dichter,<sup>165</sup> der immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit und mit seiner eigenen Idee zu tun hat. Wenn der Dichter die Wirklichkeit als einen Gegenstand der Abneigung ausführen will, wird seine Darstellung satirisch. Wenn er hingegen das Ideale als einen Gegenstand der Zuneigung ausführen will, wird seine Darstellung elegisch. Das Objekt des satirischen Dichters ist also die Entfernung Entfremdung von der Natur und der Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Idealen. Sein Werk kann entweder strafend-pathetisch oder scherzhaft sein.<sup>166</sup> Schiller spricht folglich von satirischer Darstellung, des Weiteren von satirischer Empfindungsweise, wobei er betont, dass diese nicht an bestimmte Poesiegattungen geknüpft sind.<sup>167</sup> Sein Konzept ist einerseits mit Kierkegaards Ironie-Theorie verwandt, der zufolge Ironie ein Verhältnis zur Wirklichkeit der Geschichte ist, und evoziert andererseits Schlegels Ironie-Begriff, der vom Unterschied zwischen dem ideell Intendierten und reell Konkretisierten spricht. Man kann feststellen, dass der Begriff des „Satirischen“ bei Schiller mit dem Begriff des „Ironischen“ sinnverwandt ist. Schlegel äußert sich übrigens auch über die Satire, die er für eine Art Transzendentalpoesie hält: „Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. [...]“ (*Athenäum* 238)<sup>168</sup> Es sei auch Jean Pauls *Vorschule...* erwähnt, in welcher der Unterschied von Satire und Humor ebenfalls thematisiert wird: „Das Reich der Satire stößet an das Reich des Komus [...] aber

---

162 „Quicquid dictum fuerit, in te dictum putas. In quodcumque vitium stili mei mucro contorquetur, te clamitas designari, conserta manu in ius vocas et satiricum scriptorem in prosa stulte arguis.“ (Hier.: *Ep.* 40, 2; CSEL 54)

163 Schiller, 710.

164 ebd., 718.

165 ebd., 716.

166 ebd., 720–722.

167 ebd., 728., 744–745.

168 KA 2, 204.

jedes trägt andere Einwohner und Früchte.“ Dieses Bonmot wird von dem Autor wie folgt entfaltet: Im Falle des Satirischen, dessen Gegenstand nicht die Torheit, sondern das Laster sei, setze die Bitterkeit dem Lachen Grenzen. Weil das Satirische moralisches Gewicht habe, fehle ihm die entlastende Kraft des Humors.<sup>169</sup> Die Beziehung des Lachens und der Satire wird im zwanzigsten Jahrhundert von Michail Bachtin nuanciert, der in seinem Buch über Rabelais einen wesentlichen Unterschied zwischen dem satirischen Lachen und dem des Volksfestes macht: Der Satiriker stelle sich außerhalb der verlachten Erscheinung, stelle sich ihr gegenüber. Sein Lachen sei negierend, es fehle ihm die Freude und Heiterkeit des positiven Lachens des Karnevals.<sup>170</sup>

Wie kann man entscheiden, ob ein Text ironisch oder satirisch ist? Northrop Frye spricht in seinem Buch *Anatomy of Criticism* davon, dass es bestimmte narrative Kategorien der Literatur gebe, deren Extension größer sei als die Gattungen. Diese Kategorien kennzeichnen die allgemeinen Charakteristika und die Stimmung von literarischen Fiktionen ohne Rücksicht auf die Gattungen. Frye nennt sie „generic plots“. Dabei handelt es sich um das Romantische, das Tragische, das Komische und das Ironische oder Satirische.<sup>171</sup> Das archetypische Thema der Ironie und Satire ist nach Frye, dass der Welt der Heldengeist und die wirksame Handlung fehlen.<sup>172</sup> Den Unterschied zwischen Satire und Ironie sieht Frye darin, dass Satire eine militante Ironie mit ziemlich klaren moralischen Implikationen sei. Wenn der Leser jedoch nicht sicher sei, welchen Standpunkt der Verfasser vertrete oder welcher sein eigener sein soll, handle es sich eher um Ironie.<sup>173</sup> Wenn wir Frye zustimmen, scheint es so, dass das Satirische anschaulicher ist als das Ironische: Die Meinung des Dichters und des Lesers ist klarer, die Interpretation also eindeutiger, aber auch abgegrenzter. Es bleibt dem Interpreten überlassen, ob man ein Werk oder eine Passage für satirisch oder für ironisch hält. Der Unterschied von Frye kann wohl auch deshalb zutreffend sein, weil er mit der Tradition beider Begriffe zusammenstimmt. Eine der dem Satirischen zugeschriebenen Eigenarten ist nämlich die enge Beziehung zu dem Realismus und der Realität, die durchaus zu verstehen ist, weil man das Satirische auf die Reflexion der Wirklichkeit

---

169 Jean Paul, 115–116.

170 Bachtin, 61., 89.

171 Frye, 162.

172 Frye, 192.

173 Frye, 223–224.

zurückführt. Wie Johann Gottfried Seume in seinen *Apokryphen* (1806/1807) schreibt: „Man darf die meisten Dinge nur sagen, wie sie sind, um eine treffliche Satire zu machen.“<sup>174</sup> Demgegenüber sind die Hauptzüge der Ironie Zweideutigkeit und Unentscheidbarkeit. Deshalb verwende ich in meiner Dissertation nicht das Adjektiv „satirisch“, sondern „ironisch“. Obwohl die beiden Begriffe in ihrer Geschichte einige Schnittflächen aufweisen, haben sie zwei – für meine Interpretationen konstitutive – Besonderheiten: Einerseits ist Ironie durch Unentscheidbarkeit, Offenheit der Textbedeutung geprägt, andererseits haftet ihr nicht das Moment der Reflexion von Wirklichkeit an.

---

174 Zit.: Krumme, 89.



## Kontingenz und Ironie: Richard Rortys Ironie-Theorie

In seinem Werk *Contingency, irony, and solidarity* (1989) hat Richard Rorty eine politisch-ethische Theorie der Ironie erarbeitet. Seine Ironie-Theorie gründet er auf den Begriff des „abschließenden Vokabulars“. Dieses setze man ein, um seine Handlungen, Überzeugungen und sein Leben zu rechtfertigen. Rorty nennt dieses „abschließend“ („final“), da man keine nichtzirkulären Argumente verwenden könne, wenn der Wert dieses Vokabulars angezweifelt werde. Anders gesagt, könne man, wenn die Geltung dieser abschließenden Wörter bedenklich werde, nur mehr zu zirkulären Argumenten greifen, da einem nur dieses Vokabular zur Verfügung stehe: „Über diese Wörter hinaus kann er mit Sprache nicht kommen“. Rorty unterscheidet zwei Teile dieses Vokabulars: Zum kleineren Teil bestehe es aus blassen, dehnbaren und allgegenwärtigen Begriffen wie „wahr“, „gut“, „richtig“ und „schön“ – größtenteils jedoch aus eher starren und engen Begriffen wie „Christus“, „England“, „die Revolution“, „kreativ“.<sup>175</sup>

Ironie lasse sich nach Rortys Meinung in Bezug auf dieses abschließende Vokabular interpretieren. Ein Ironiker sei immer von dem Kontrast zwischen dem abschließenden Vokabular, das er ererbt habe, und dem, das er für sich zu schaffen versuche, geprägt. „Ironiker brauchen etwas, woran sie zweifeln können, dem sie entfremdet sind.“<sup>176</sup> Ein „Ironiker“ könne man genannt werden – bemerkt Rorty –, wenn man drei Bedingungen erfülle: 1) wenn man radikale und unaufhörliche Zweifel an seinem Vokabular hege, da man von anderen Vokabularen beeindruckt sei; 2) wenn man erkenne, dass Argumente im Rahmen des eigenen Vokabulars diese Zweifel weder bestätigen noch ausräumen können; 3) wenn man nicht meine, dass sein Vokabular der Realität näher sei als andere oder Kontakt zu einer Macht außerhalb ihrer selbst habe. Die Lage des Ironikers, der der Kontingenz<sup>177</sup> und Hinfälligkeit seines Vokabulars bewusst sei,

---

<sup>175</sup> Rorty, 127. (Ich beziehe mich auf die deutsche Ausgabe.)

<sup>176</sup> Rorty, 150. Claire Colebrook erhebt den Einwand, dass die ironische Verwendung eines Vokabulars (eines Diskurses) nicht gleich bedeute, dass dieses Vokabular vernichtet werde. „To use a discourse ironically allows the continued articulation of that discourse and leaves that discourse in place.“ Die Interpretin argumentiert mit feministisch-ideologischer Auslegung postmoderner Werke. (Colebrook, 157.)

<sup>177</sup> Die Kontingenz (Eventualität, Zufälligkeit) bezieht sich in Rortys Theorie zuerst auf die Sprache, dann auf das Selbst, die Personalität, schließlich das Gemeinwesen, den liberalen Staat. In seinem Buch erarbeitet Rorty eine liberale philosophisch-politische Ideologie der Solidarität.

sei mit einem Ausdruck von Sartre als „metastabil“ zu bezeichnen. Das Gegenteil von Ironie sei der „common sense“, Parole derer, die alles Wichtige in ihrem Vokabular beschreiben möchten. Rorty sieht in einem Metaphysiker den Widerpart des Ironikers. Dieser meine – anders als der Metaphysiker –, nichts habe eine immanente Natur, eine reale Essenz.<sup>178</sup> Ihm geht es, wie Ernst Behler schreibt, darum, „das kognitive Element in der Philosophie abzubauen“.<sup>179</sup> Weiterhin habe der Ironiker eine Vorliebe für dialektische Argumente, während der Metaphysiker anfechtbare Meinungen zu stützen suche. Unter Dialektik versteht Rorty, dass verschiedene Vokabulare gegeneinander ausgespielt werden; nicht nur Sätze werden voneinander abgeleitet, sodass Inferenz teilweise durch Neubeschreibung ersetzt wird: Philosophische Fragen von je einem anderen Vokabular her annähert werden. In Hegels dialektischer Philosophie sieht er den Anfang einer ironischen Philosophie, die bei Nietzsche, Heidegger und Derrida weitergeführt werde: „Das sind die Philosophen, die ihre Leistungen durch ihre Beziehung zu ihren Vorgängern statt durch ihre Beziehung zur Wahrheit definieren.“ In Rortys Ironie-Auffassung spielt der Begriff der „Neubeschreibung“ eine wichtige Rolle, bezeichnet er doch das Moment, dass man sich der Wahrheit, den philosophischen Fragen von einem neuen Vokabular her nähert. Dem Begriff der „Dialektik“ zieht Rorty die „Literaturkritik“ („literary criticism“) vor, da er meint, nach Hegel sei die Philosophie eine „literarische Gattung“ geworden – bis auf die Phänomenologie und die analytische Philosophie.<sup>180</sup>

Rortys Ironie-Theorie spielt in meinen Ovid-Interpretationen eine nur geringe Rolle. Es scheint mir trotzdem sinnvoll, seine Ansichten kurz dargestellt zu haben: Es sei hier daran erinnert, dass, wie anhand der Schlegel-Interpretation von Rüdiger Bubner gezeigt wurde, das Moment der Dialektik auch in der romantischen Ironie eine Rolle gespielt hat. Der Begriff der „Neubeschreibung“ evoziert Kierkegaards Bild vom ironischen Subjekt. Das Motiv des Zweifels an der „Erbe“ ist auch in der

---

178 Rorty, 128–129.

179 Behler, *Ironie und...*, 317.

180 Rorty, 134–136. Der semantische Geltungsbereich des Terminus „Literaturkritik“ sei im zwanzigsten Jahrhundert erweitert worden: Ihr Gegenstand seien nicht mehr nur Gedichte und Romane, sondern unter anderen auch Philosophie und Theologie. „Kurz: Literaturkritik umfaßte alle Bücher, die mit gewisser Wahrscheinlichkeit als Kandidaten für ein abschließendes Vokabular in Frage kommen.“ „Literatur“ umfasst laut Rorty alle Bücher, die „moralische Relevanz“ haben. Das hänge mit akademisch-institutionellen Gründen zusammen, und zwar damit, dass sich „Intellektuelle“ an der Universität nicht nur mit Belletristik beschäftigen; statt den Terminus „Literaturkritik“ durch den Begriff „Kulturkritik“ zu setzen, habe man den Begriff der „Literatur“ ausgedehnt. (Rorty, 140–141.)

Forschungsliteratur zur Ironie der *Metamorphosen* vorhanden. Viel wichtiger als Rortys Philosophie ist für mich die Ironie-Theorie der Dekonstruktion, die er übrigens – sehr treffend – als „ein gängiges Schlagwort der Ironiker“ bezeichnet.<sup>181</sup>

---

181 Rorty, 152–153.

## Die furchtbare Ironie?

(de Man, Gadamer)

Im Jahr 1984, einige Wochen nach dem Tod von Paul de Man, schreibt Jacques Derrida in seinen *Mémoires* Folgendes: „Sie wissen, dass Paul die Ironie selbst war und dass es unter all den lebendigen Gedanken, die er uns hinterlassen hat, die er in uns leben lässt, auch einen enigmatischen Gedanke von der Ironie gibt, sogar nach dem Wort von Schlegel, das er manchmal zitierte, von einer «Ironie der Ironie». Im Kern dessen, was mich stets mit ihm verbunden hat, gibt es ja eben auch ein gewisses Jenseits der Ironie, das auf seine Ironie ein Licht von Zärtlichkeit, von Generosität, von heiterem Mitleid zurückwirft für alles, das er mit seiner unfehlbaren Wachsamkeit erleuchtete.“<sup>182</sup> Es ist bemerkenswert, dass Derrida beim Schreiben dieses Textes, dessen Gegenstand nicht Ironie ist, es für wichtig hält, sich über sein Verhältnis zur Ironie zu äußern. Die zitierte Bemerkung gehört nicht zu den wichtigsten Passagen von ihm und scheint ohnehin eine persönliche Äußerung, kein philosophischer Gedanke zu sein, indem der Autor über seine eigenen Gefühle, über Zärtlichkeit/Liebe („tendresse“) spricht. Ich kann hier nur ganz kurz andeuten, wie lebendig, wie poetisch die mit Metaphern durchwobene Sprache Derridas ist, der von den *lebendigen* Gedanken („pensées vivantes“) des *toten* Freundes redet. Diese periphere Stelle ist jedoch für uns von großer Bedeutung, denn sie wirft Licht auf ein wichtiges Problem des Phänomens der Ironie. Was passiert nämlich im Text von Jacques Derrida? Der französische Philosoph hält eine Gedenkrede auf seinen Freund, Paul de Man, und möchte nicht, vereinfacht gesagt, dass seine Worte ironisch verstanden werden, weshalb er einen Ort der Sprache bestimmt, besser gesagt, zu bestimmen gedenkt, wo es keine Ironie gibt, wo seine Worte vor Ironie gerettet werden können, wo er die Bedeutung seines Textes beherrschen kann. Derrida gibt der *intentio auctoris* Ausdruck und möchte seine *Mémoires* von in einem gewissen Sinn gemeinter Ironie unabhängig wissen. Aber warum muss er so handeln? Ist Ironie so gefährlich, dass eine Gedächtnisrede, das

---

182 „Vous savez que Paul était l'ironie même et que, parmi toutes les pensées vivantes qu'il nous laisse, qu'il laisse vivre en nous, il y a aussi une énigmatique pensée de l'ironie, et même, selon le mot de Schlegel qu'il lui était arrivé de citer, une «ironie de l'ironie». Au cœur de ce qui m'a toujours attaché à lui, il y a aussi, justement, un certain au-delà de l'ironie qui réfléchissait vers la sienne une lumière de tendresse, de générosité, de compassion souriante pour tout ce qu'il éclairait de son infaillible vigilance.“ (Derrida, 16.; die Deutsche Übersetzung enthält die zitierte Stelle nicht.)

Gedächtnis eines Freundes vor ihr zu schützen ist? Sie schien nicht immer so gefährlich zu sein. Um nur ein Beispiel zu erwähnen, Kierkegaard hat geschrieben: „Ebenso wie die Philosophie mit dem Zweifel, ebenso beginnt ein Leben, das menschenwürdig genannt werden kann, mit der Ironie.“<sup>183</sup> Kierkegaard spricht natürlich von einer anderen Ironie als Derrida, indem er in ihr ein Verhältnis zur Wirklichkeit der Geschichte sieht. Wenn man aber nicht nur die Hauptthesen seiner Dissertation erörtern möchte, muss man feststellen: Seine Sprache weiß davon, dass Ironie nicht ganz unschuldig und harmlos ist. Er schreibt nämlich, die Ironie sei ein Vampir: „Der Ironiker ist der Vampyr, welcher dem Liebenden das Blut ausgesaugt hat, und der ihm dabei Kühle zufächelt, ihn in Schlaf gelullt und mit unruhigen Träumen geplagt hat.“<sup>184</sup> Der dem Sarg entsteigende, die Grenzen von Leben und Tod überquerende, mit seinem Wesen die Ordnung der Welt störende Dracula sei also eine Verkörperung von Ironie. Zur vielfältigen Tradition der Ironie-Theorien gehört ein überwältigender Reichtum von Metaphern. Ironie wird unter anderen mit den Bildern der Maske,<sup>185</sup> des Hüllens,<sup>186</sup> des Zwielfichts,<sup>187</sup> des Schillerns,<sup>188</sup> der Schweben<sup>189</sup> bezeichnet. Weiterhin liege sie mit ihrem Netz auf der Lauer<sup>190</sup> und sei proteusartig.<sup>191</sup> Ja, so wie Menelaos im vierten Buch der Odyssee muss man mit der sich unaufhörlich verwandelnden, unbegreiflichen Proteus-Ironie kämpfen, um zu versuchen, aus Ägypten freizukommen. Ob wir eine Chance auf Heimkehr haben, ob die Sprache ein heimischer Ort sein kann, ob Derrida seinen Freund vor Ironie zu schützen vermag – die sind die Fragen, mit denen dieses Kapitel sich beschäftigt. Antworten werden zuallererst in den Texten des „Freundes von unfehlbarer Wachsamkeit“, Paul de Mans, gesucht, der als einer der bedeutendsten und originellsten Theoretiker der Ironie gilt. Im ersten Teil dieses Kapitels werden nun also die Ironie-Auffassungen de Mans erörtert. Ironie-Auffassungen – im Plural – habe ich geschrieben, weil der belgische Philologe, wie wir sehen werden,

---

183 Kierkegaard, 9.

184 Ebd., 54.

185 Ebd., 53.

186 „...Hüllerin und Hüterin des platonischen Geheimnisses“ (Friedländer, 163.)

187 Gadamer, *Platos...*, 203.

188 Kierkegaard, 130.

189 Gadamer, *Platos...*, 11.

190 „...liegt die *Ironie* stumm auf der Lauer und späht mit nie geschlossenem Auge, in unablässiger Bewegung, an jedem Fechtthieb teilnehmend, obwohl der Leser dies vielleicht nicht gewahr wird bis zu dem Augenblick, da sie ihr Netz über ihn wirft und ihn erhascht.“ (Kierkegaard, 91.; kursiv im Originaltext.)

191 Kierkegaard, 53.; Ribbeck, 400.

zwei ganz verschiedenartige Konzeptionen von Ironie ausgearbeitet hat. Für uns ist das spätere Werk, *The Concept of Irony*, deshalb wichtiger, weil de Man in diesem den Begriff der Ironie weitgehender umdeutet. Sein Text, der in stetem Bezug auf die Dekonstruktion zu interpretieren ist, enthält Erwägungen, die es erforderlich machen, in einem zweiten Schritt einen Aufsatz von Hans-Georg Gadamer, *Text und Interpretation*, zu deuten. Die Unterschiede der Meinungen de Mans und Gadamers über Ironie weisen darauf hin, wie aufregend es ist, Texte beider Autoren und beider „Schulen“, der hermeneutischen und der dekonstruktivistischen, nebeneinander zu halten.

## Ironie und Zeitlichkeit

Zuerst sei ein kurzer Blick auf de Mans ersten großen Ironie-Aufsatz, *Die Rhetorik der Zeitlichkeit (The Rhetoric of Temporality)*, geworfen. Diese Schrift aus dem Jahr 1969 führt zum Teil den Gedankengang fort, der im Keim schon in einem zwei Jahre früheren Vortrag de Mans, *Allegory and Irony in Baudelaire*, zu finden ist. *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*, in der sich de Man mit den Fragen des Symbols und der Allegorie beziehungsweise der Ironie in der romantischen Dichtung beschäftigt, beruht auf der These, sowohl die Allegorie als auch die Ironie seien von der Erfahrung der Zeitlichkeit, das heißt von der zeitlichen Natur, dem zeitlichen Sein der menschlichen Existenz bestimmt<sup>192</sup> und seien beide von einem mangelnden Zusammenhang zwischen Zeichen und Bedeutung geprägt<sup>193</sup>. Die Verbindung von Allegorie und Ironie hat eine Vorgeschichte in der rhetorischen Tradition: Quintilian hat Ironie für eine Unterart von Allegorie gehalten (*Inst. or.* 8, 6, 54).<sup>194</sup> Das Symbol und die Allegorie vergleichend, stellt de Man fest, dass im Falle des Symbols die Unterschiede zwischen einer Erfahrung und ihrer Darstellung zu

---

192 „Both are determined by an authentic experience of temporality...” (de Man, *The Rhetoric...*, 226.; Dt.: 125.)

193 Wie Andreas Barth bemerkt, galten Symbol und Allegorie in der romantischen Ästhetik vor 1800 für Synonyme; nach der Jahrhundertwende kann man dann eine Abwertung der Allegorie zugunsten des Symbols konstatieren. In Schellings *Philosophie der Kunst* (1802/1803) werden drei Phänomene unterschieden: im Falle des „Schemas“ wird das Besondere durch das Allgemeine bedeutet, im Falle der „Allegorie“ werde das Allgemeine durch das Besondere bedeutet, während im Falle von „Symbol“ das Allgemeine und das Besondere „absolut eins“ seien. In der Allegorie sei also das Besagte nicht präsent, und die Trope sei kein Bestandteil der Ganzheit, auf die sie mittelbar anspiele. (Barth, 115–118.)

194 Vgl. dazu auch Cornificius' Auffassung (im Kapitel *Zur rhetorischen Ironie*).

verschwinden scheinen,<sup>195</sup> das heißt Bild und Substanz zusammenfallen können, weil sie sich nicht ontologisch („in their being“), sondern nur in ihrer Ausdehnung („in their extension“) unterscheiden. Demgegenüber nehme das allegorische Zeichen, nämlich die romantische Naturallegorie, auf ein ihm vorausgehendes Zeichen Bezug. Die Allegorisierung der ewigen, zeitlich stabilen Natur enthülle das eigentliche zeitliche Schicksal des Menschen.<sup>196</sup> Wie in einem früheren Teil meiner Arbeit, *Friedrich Schlegels Theorie der Ironie*, gezeigt wurde, hat Ironie in der frühen Romantik große Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Nach de Mans Behauptung ist auch diese von Zeitlichkeit bestimmt. Seine Erörterung der Ironie geht von einem Aufsatz Charles Baudelaires, *Vom Wesen des Lachens (De l'Essence de rire)*, aus und ist nicht frei von interpretatorischer Willkür. Wenn er nämlich über das Wesen des Lachens spricht, geht Baudelaire nicht von Ironie aus; die zentralen, konstitutiven Begriffe, die er in seiner Schrift verwendet, sind Karikatur und Grotteske.<sup>197</sup> Die Wachsamkeit de Mans, um den Ausdruck von Derrida zu gebrauchen, erleuchtet aber die geheimen Orte des Textes. „Die Komik, die Gewalt des Gelächters liegt in dem Lachenden und keineswegs in dem, worüber er lacht. Der Mensch, der stürzt, lacht niemals über seinen eigenen Sturz, er wäre denn ein Philosoph, einer der sich durch Gewöhnung die Fähigkeit erworben hätte, sich alsbald zu verdoppeln und den Phänomenen seines Selbst als interessierter Betrachter beizuwohnen.“<sup>198</sup> De Man hebt hier das Moment der „Verdopplung“ heraus, die Fähigkeit, „zugleich man selber und ein anderer zu sein“,<sup>199</sup> und führt den Gedankengang

---

195 de Man, *The Rhetoric...*, 188.; Dt.: 84.

196 de Man, *The Rhetoric...*, 206–207.; Dt.: 103.

197 Neulich hat Bettina Full sich über Baudelaires Essay sehr weitsichtig geäußert. Sie bemerkt, dass dieser Text sich wegen seiner humoristischen Schreibweise nur schwer in die Formen diskursiver Sprache überführen lasse: Das inhaltlich Gesagte erscheine in ihm nicht unmittelbar, vielmehr in der Textkonstitution selbst. Die Interpretin formuliert pointiert: „Wollte man sich der Essenz des Lachens, der Karikatur, dem Komischen diskursiv nähern, um das Wahre herauszufiltern, so verschwänden sie in einem sprachlichen *ordo*, der dem Verstand mittels Denkmethode und Textform subsumiert, was diesem nicht entspricht.“ (Full, 192.) Es ist kennzeichnend für de Mans Methode, dass er eben einen Text von solchem Charakter und nicht einen eher theoretischen Aufsatz interpretiert: *mutatis mutandis* gilt Fulls Baudelaire-Diagnose auch für Paul de Mans *The Rhetoric of Temporality*.

198 „Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*.“ (Baudelaire, 532.; kursiv im Originaltext. Dt.: 292.)

199 „...lequel phénomène rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre.“ (Baudelaire, 543.) Dt.: „...ein Phänomen, welches in die Klasse aller künstlerischen Phänomene gehört, die im Menschen auf das Vorhandensein einer fortwährenden Zwieschlächtigkeit deuten, auf das

Baudelaires gleichsam fort, indem er von einer Sprache redet, die das Subjekt in ein empirisches Ich und in ein Ich unterteilt, „das in seinem Versuch zur Differenzierung und Selbstdefinition einem Zeichen ähnlich wird.“ Das Moment des Stürzens spielt in dieser Konzeption eine wichtige Rolle, indem es der ihre Zwiespältigkeit erkennenden Person hilft, über ihre mystifizierte Vorstellung von sich selbst zu lachen.<sup>200</sup> Baudelaire berichtet über eine englische Pantomime. Seine Beschreibung gilt zwar an der Oberfläche der Wirkung, der überwältigenden Kraft der Schauspielkunst, trotzdem bezieht de Man sie auf die Ironie, die er in diesem Kontext als einen Taumel, „ein sich bis zum Wahnsinn steigendes Schwindelgefühl“ beschreibt.<sup>201</sup>

„Die Ironie ist eine permanente Parekbase“<sup>202</sup> – lautet ein *locus classicus* der Geschichte der Ironie-Theorien. Die Interpretation dieses Fragments von Friedrich Schlegel setzt de Man in jene Konzeption ein, die er durch die mit der Auslegung des Baudelaire-Textes fundierte. Ihm zufolge ist diese Parekbase eine Äußerung des um sich selbst wissenden Erzählers, der sich des Unterschiedes zwischen seinem fiktiven und wirklichen Ich bewusst sei. Die Ironie sei „die Wiederkehr eines sich selbst in die Höhe schraubenden Bewußtseinsaktes“.<sup>203</sup> An diesem Punkt kehrt de Man zu der Grundfrage des Aufsatzes, zu der Zeitlichkeit zurück und zitiert einen grundlegenden Text von Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*. „Welche Götter werden uns von allen diesen Ironien erretten können? das einzige wäre, wenn sich eine Ironie fände, welche die Eigenschaft hätte, alle jene großen und kleinen Ironien zu verschlucken und zu verschlingen, daß nichts mehr davon zu sehen wäre, und ich muß gestehen, daß ich eben dazu in der meinigen eine merkliche Disposition fühle. Aber auch das würde nur auf

---

Vermögen, zugleich man selber und ein anderer zu sein.“ (304.)

200 de Man, *The Rhetoric...*, 213.; Dt.: 111.

201 de Man, *The Rhetoric...*, 215.; Dt.: 113.

202 Schlegel: *Philosophische Fragmente* 668 (KA 18, 85.) Bernhard Heimrich widmet in seiner Monographie über romantische Fiktionsironie (1968 – noch vor de Mans Aufsatz) dem Begriff der „Parekbase“ in Schlegels Ironie-Terminologie einen wichtigen Exkurs. (Heimrich, 59–65.) Er bemerkt, dass für bestimmte romantische Komödien und manche epischen Dichtungen der Romantik ein Reflexions-Moment im Sinne der Parekbase charakteristisch sei. Die bis dahin geführte Diskussion referiert er ausführlich: Bei der Interpretation des Terminus sei die bislang wichtigste Frage gewesen, inwiefern die „Parekbase“ in der Theorie dieser Kunstform entspreche. Er plädiert dafür, das besagte Fragment nicht von der Seite der Buffo-Tradition, sondern von der des Ironie-Begriffs her aufzuschließen; er deutet die Aussage im Sinn der dialektischen Konzeption der romantischen Ironie – s. dazu Rüdiger Bubners Ansicht über die dialektische Bedeutung romantischer Ironie in einem früheren Kapitel meiner Arbeit, *Friedrich Schlegels Theorie der Ironie –: These und Antithese seien Momente der „endlichen Erscheinung“ und der „unendlichen Idee“*.

203 De Man, *The Rhetoric...*, 218–220; Dt.: 116–118.



kurze Zeit helfen können. Ich fürchte, wenn ich anders, was das Schicksal in Winken zu sagen scheint, richtig verstehe, es würde bald eine neue Generation von kleinen Ironien entstehen: denn wahrlich die Gestirne deuten auf fantastisch.“<sup>204</sup> Diese Schlegel-Stelle spricht offensichtlich von der Unmöglichkeit des Aufhaltens, des Aufhebens von Ironie und stellt sie als unzerstörbar, sogar als unendlich dar. Es ist einigermaßen überraschend, dass de Man neben die Permanenz von Ironie eine andere Eigenschaft, die Plötzlichkeit, stellt. Diesen Gedanken gründet er auf die schon erwähnte Baudelaire-Passage, auf die Beschreibung der Pantomime, wo das Wort „alsbald“ zwar vorkommt, aber nicht als ein Merkmal von Ironie, sondern im Rahmen des Berichtes von einer Theatervorstellung. De Man überträgt die Erfahrung des Zuschauers auf das Gebiet seiner theoretischen Darlegungen. So wird die baudelaire'sche Ironie ein „Augenblicksprozeß, der schnell, plötzlich, in einem Nu geschieht“, und so wird Ironie, anders als die Allegorie, von einer synchronen Struktur geprägt.<sup>205</sup> Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass nach de Mans erster Ironie-Konzeption Ironie auf die Verdopplung, auf die Zwiespältigkeit des Ichs zurückzuführen ist. Diese Ironie-Auffassung beruht keineswegs auf einer rekonstruktivistischen Interpretation theoretischer Texte. Man hat gesehen, wie frei de Man mit Texten umgeht. Sein Gedankengang ist von einem ständigen logischen Gleiten bestimmt.<sup>206</sup> Es gilt hier Jonathan Cullers Bemerkung: Man vermag de Mans Texte zu verstehen, wenn man einen Überblick über ihren Inhalt hat, keine allzu große logische Stringenz von den Begriffen fordert und sich über die verwirrenden Bemerkungen bzw. die diskrepanten Äußerungen hinwegsetzt<sup>207</sup>: Wie könnte man von Ironie auch anders sprechen, über die ihr größter Theoretiker, Kierkegaard, einmal bemerkt hat: „sie ist und ist nicht...“<sup>208</sup>

## Ironie und Textmaschine

---

204 Schlegel, *Über die Unverständlichkeit* (KA 2, 369–370.)

205 de Man, *The Rhetoric...*, 225.; Dt.: 124.

206 Etwa vereinfachend interpretiert Peter V. Zima: „Eine Theorie, die den Anspruch erhebt, die Texte so darzustellen, wie sie in Wahrheit sind, nämlich aporetisch, führt dem Leser immer wieder vor Augen, daß es die Wahrheit nicht gibt.“ (Zima, 126.)

207 Culler, *Reading...*, 106.

208 Kierkegaard, 214.

Ironie ist und ist nicht. Etwas Ähnliches sagt auch Paul de Man, wenn er in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1977, *The Concept of Irony*, die eben besprochenen Thesen mit einer großzügigen Geste einklammert. De Man deutet die Geschichte der Ironie-Theorien, genauer: die Rezeption des Romans von Friedrich Schlegel, *Lucinde*, und er ist der Ansicht, dass in der Forschung drei Wege des Entschärfens („defuse“) von Ironie nachzuweisen sind. Erstens reduzieren einige Ironie auf ein Kunstmittel, ein ästhetisches Spiel, mit dessen Hilfe ein Autor Abstand von seinem Werk hält. Zweitens wird, wie in *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* von de Man selbst, Ironie zu einer Dialektik des Ichs als reflexiver Struktur eingeschränkt. Der dritte Weg ist der, dass man wie Hegel und Kierkegaard die Ironie in die Dialektik der Geschichte einsetzt.<sup>209</sup> Man darf nicht unberücksichtigt lassen, was für eine Rhetorik de Man gebraucht. Er spricht nämlich vom Entschärfen, was die Assoziation von Geschossen, von einer Gefahr erweckt. Paul de Man entschließt sich also zu einem radikalen Schritt, indem er der gefährlichen Ironie ins Auge schaut. Seine Erörterung ist wirklich radikal und selbst nicht frei von einiger Ironie, Selbstironie. Sogar der Titel ist ironisch gemeint, da es sich schon im zweiten Satz herausstellt, dass de Man zufolge Ironie gar kein Begriff ist. („It' s an ironic title, because irony is not a concept...“)<sup>210</sup> Damit wird natürlich nicht nur das eigene Werk, sondern auch der große Grundtext über den Begriff der Ironie, die Dissertation von Kierkegaard, ironisiert. Obendrein stellt de Man am Ende des ersten Absatzes fest, man werde Ironie nie verstehen, sodass sein Vortrag nicht weiterzuführen sei und jeder nach Hause gehen könne.<sup>211</sup> „...a pattern of words that *turns* away from direct statement...“ („ein Muster von Worten, das sich von der direkten Aussage abwendet“). Northrop Fries Ironiedefinition wird von de Man kommentiert, umgeschrieben und konterkarieren, indem ihr hinzugefügt wird, dass das Abwenden im Fall der Ironie ein bisschen mehr, eine radikalere Negation („a little more, a more radical negation“) bedeute als in den anderen Tropen.<sup>212</sup> Von dieser – übrigens nicht bewiesenen – Behauptung ist das „Mythologisieren“ der Ironie nicht weit entfernt: „Irony seems to be the trope of tropes...“ („Die Ironie scheint die Trope der Tropen zu sein...“). De Man bringt das berühmte-berühmte sokratische Nichtwissen ins Spiel, wenn er nach der Angabe dieser Quasi-

---

209 de Man, *The Concept...*, 169–170.

210 Ebd., 163.

211 Ebd., 164.

212 Ebd., 165.

Definition sofort behauptet, man könne nicht wissen, was eine Trope ist. Das ist offenbar übertrieben, da man ganz klare Begriffsbestimmungen von Trope zur Verfügung hat. Diese gleichzeitige semantische Erweiterung und Entleerung der Ironie macht es aber möglich, eine echt subversive Konzeption zu erschaffen.

Bei der Grundlegung dieser Konzeption wird das Werk von Johann Gottlieb Fichte, die *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, gebraucht und, wie wir sehen werden, missbraucht.<sup>213</sup> „Das Ich setzt ursprünglich schlechthin sein eignes Sein.“<sup>214</sup> Die von Fichte geschilderte Fähigkeit der Sprache, ein sprachliches, logisches Ich zu setzen, hält de Man für Katachrese, „false usage“. Ich meine, nicht die Fähigkeit der Sprache, sondern die de Mansche Interpretation dieser Fähigkeit ist eine Katachrese, falscher Gebrauch. Dies soll hier freilich nicht als Verdikt von meiner Seite, sondern als bloßer Hinweis auf den rhetorisch-logischen Charakter des Textes von de Man verstanden werden. Aber kehren wir zurück zu Fichtes *Grundlage*: Die Sprache, so Fichte, die das Ich setzt, setzt auch das Nicht-Ich: „Das Entgegengesetztsein überhaupt ist schlechthin durch das Ich gesetzt. Soll irgendein – A gesetzt werden, so muß ein A gesetzt sein.“<sup>215</sup> Die Unterschiede von – A und A bestimmt Fichte wie folgt: „Von allem, was dem Ich zukommt, muß, kraft der bloßen Gegensetzung, dem Nicht-Ich das Gegenteil zukommen.“<sup>216</sup> Wie ist es aber möglich, dass A und – A, Sein und Nicht-Sein sich zusammendenken, ohne daß sie sich vernichten? Als Lösung dieses Problems führt Fichte die Begriffe der Einschränkung und der Teilbarkeit ein: „Etwas *einschränken*, heißt: die Realität desselben durch Negation nicht *gänzlich*, sondern nur zum *Teil* aufheben.“<sup>217</sup> Die Teilbarkeit vereinigt das Ich und das Nicht-Ich und ermöglicht, dass A zum Teil – A ist und dass man von Merkmalen des Ichs spricht. Man kann sich über diese Merkmale entweder durch antithetisches oder synthetisches Verfahren sein Urteil bilden. Das antithetische, verneinende, „gewöhnlich analytische“ Verfahren forscht nach einem Moment, worin A und – A entgegengesetzt sind, während das synthetische, bejahende Prinzip zu bestimmen sucht, worin sie gleich sind. Die zwei Verfahren sind eng

---

213 Im Grunde genommen wird hier die Darstellung von Fichtes System wiederholt, die auch im Schlegel-Kapitel meiner Arbeit zu finden ist.

214 Fichte, 18.

215 Fichte, 23.

216 Fichte, 24.

217 Fichte, 29.

miteinander verbunden: „Keine Antithesis ist möglich ohne eine Synthesis.“<sup>218</sup> Das heißt, dass das antithetische Urteil einen Beziehungsgrund, das synthetische Urteil einen Unterscheidungsgrund bedinge.<sup>219</sup> Weder Antithesis noch Synthesis sind ohne eine Thesis möglich.<sup>220</sup> Fichtes System deutet Paul de Man als eine Struktur, in der die isolierten Merkmale zwischen den Seienden zirkulieren und ausgetauscht („exchange“) werden. Es ist überraschend, dass diese Struktur nach de Man nichts anderes ist als die Struktur von Metaphern, von Tropen,<sup>221</sup> indem sie auf der Ersetzung („substitution“) von Merkmalen beruht. Das System ist also tropologisch, aber auch performativ, weil es sich auf die Kraft einer Katachrese, des Setzens gründet. Die Sprache de Mans wird in diesem Punkt mythologisch: „Zuerst gibt es ein Performatives, den Akt des Setzens, die ursprüngliche Katachrese, die dann ein System von Tropen wird; es findet eine Art Anamorphosis von Tropen statt, in der alle tropologischen Systeme als Resultat dieser ursprünglichen Akte des Setzens ins Leben gerufen werden.“<sup>222</sup> Aber warum beschäftigt sich de Man so eingehend mit dem Text von Fichte? Was geht Fichte die Ironie an? Sein System hält de Man für eine Tropologie, sogar, implizit, für eine Sprachtheorie, in deren Licht er das 42. *Lyceums-Fragment* von Friedrich Schlegel interpretieren möchte. In diesem Fragment nennt Schlegel die Ironie eine transzendente Buffonerie.<sup>223</sup> Diese Buffonerie, der Akt des „aus der Rolle Fallens“ ergibt nach de Man das Zerschneiden der narrativen Illusion („disruption of narrative illusion“) und heißt in der Rhetorik Parabase, Unterbrechen

---

218 Fichte, 33.

219 Fichte, 36.

220 „...ebensowenig sind beide möglich ohne Thesis: ohne ein Setzen schlechthin, durch welches ein A (das Ich) keinem andern gleich und keinem andern entgegengesetzt, sondern bloß schlechthin gesetzt wird.“ (Fichte, 35.)

221 „There is a very specific structure here, by means of which the properties which are isolated in the entities circulate between those several elements, and that the circulation of those properties becomes itself the basis of any act of judgment. Now this structure (and this may not be convincing, I don't know, but I'll just announce it as a statement), this particular structure which is here being described – the isolation and the circulation of properties, the way in which properties can be exchanged between entities when they are being compared with each other in an act of judgment – is the structure of metaphor, the structure of tropes. This very movement which is being described here is the circulation of properties, the circulation of tropes, within a system of knowledge. This is the epistemology of tropes.“ (de Man, *The Concept...*, 174.)

222 „There is first a performative, the act of positing, the original catachresis, which then moves to a system of tropes; a kind of anamorphosis of tropes takes place, in which all the tropological systems are engendered, as a result of this original act of positing.“ (de Man, *The Concept...* 176.)

223 „(...) Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. (...)“ (Schlegel: *Lyceum* 42; KA 2, 152.)

eines Diskurses durch Wechseln des rhetorischen Registers, ist weiterhin auch mit dem Anakoluth verwandt.<sup>224</sup> Der Buffo, die Ironie ist also eine Art Parabase, Anakoluth, Unterbrechen der narrativen Linie („the narrative line“) oder der Linie des Systems von Fichte. In diesem Punkt interpretiert de Man wiederum das schon zitierte Schlegel-Fragment: „Die Ironie ist eine permanente Parekbase.“ Die Behauptung dieses Fragments ist offenbar paradox,<sup>225</sup> aber eben diese paradoxe Definition ruft die subversive Kraft der de Manschen Theorie hervor. Mit seinem schon dargestellten logischen Gleiten bezieht nämlich de Man Schlegels Fragment auf die Struktur von Fichtes Wissenschaftslehre und behauptet, Ironie sei die permanente Parabase der Allegorie von Tropen.<sup>226</sup> Ironie unterbreche also das System der Tropen und mache so den Text zu einem freien Spiel der Zeichen, das auch mit der Metapher der Textmaschine, mit der Zweiheit von unversöhnlicher Determiniertheit und unbedingter Willkür zu kennzeichnen sei.<sup>227</sup> Die Ironie zerstöre („undoing“) das Werk<sup>228</sup> und offenbare trotzdem – wieder ein Paradoxon – das Absolute, in dessen Richtung es auf dem Weg sei.<sup>229</sup> Es lässt sich feststellen, dass de Man in diesem Aufsatz eine echt radikale Interpretation der Ironie bietet. Der Ausgangspunkt, Ironie sei kein Begriff, wird am Ende des Textes verstehbar, indem die Ironie de Mans eben die Sprache der Begriffe, die Sprache der Zeichen und Bedeutungen, die Sprache des Verstehens zerstört.<sup>230</sup> Das logisch-sprachliche Gleiten, die Un-Struktur

---

224 de Man, *The Concept...*, 178.

225 „A permanent parabasis, like a metaphor with no literal meaning, is irrational.“ (Miller, *Reading...*, 37.)

226 „...if Schlegel said irony is permanent parabasis, we would say that irony is the permanent parabasis of the allegory of tropes.“ (de Man, *The Concept...*, 179.) In *Allegories of Reading* (1979) definiert de Man Parabase wie folgt: „a sudden revelation of the discontinuity between two rhetorical codes“ (de Man, *Allegories...*, 300. S. dazu die Lycaon-Interpretation in meiner Arbeit.)

227 de Man, *The Concept...*, 181.

228 Diesbezüglich spricht J. Hillis Miller über das performative Moment von Ironie. (Miller, *Paul de Man...*, 190.)

229 „The irony is the radical negation, which, however, reveals as such, by the undoing of the work, the absolute toward which the work is under way.“ (de Man, *The Concept...*, 183.) Vgl. dazu Jean Pauls Humor-Theorie (Kapitel *Ironie und Humor* in meiner Arbeit).

230 J. Hillis Miller hat gewiss Recht, wenn er bemerkt, dass die alles suspendierende Parekbase auch die Suspendierung der Unlesbarkeit erregt: „If irony is permanent parabasis, a suspension of knowledge all along the narrative line, it disables that structure of deconstruction followed by the allegory of its unreadability. Irony keeps us from knowing anything. It even keeps us from knowing for sure that we do not know.“ (Miller, *Reading...*, 44. Zu Millers narratologischer Deutung der Theorie de Mans s. die Adonis-Interpretation in meiner Arbeit.) Von einer anderen Richtung her nähert sich Moon-gyoo Choi dieser Frage an: Ironie als „Resultat von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (s. im Schlegel-Kapitel meiner Arbeit) sei nicht nur als ein Gegensatz der Episteme, sondern als eine Zusammensetzung von Episteme und Anti-Episteme zu betrachten. (Choi, 195.)

des Aufsatzes, der häufige, die Lektüre erschwerende Mangel an Zusammenhang lassen sich lesen im Licht der Fähigkeit der Literatur – der Sprache –, sich selbst zu zerstören. Die von de Man gezeigte Unbeherrschtheit des Textes, der Textmaschine, die Diskontinuität von Zeichen und Bedeutung, die Dezentrierung von Sprache, bei der die Ironie ironischerweise eine zentrale Rolle spielt; die unendliche Unsicherheit des Lesens sind in gewisser Hinsicht befreiend, in anderer Hinsicht aber auch bedrückend.

## Interpretation

Von einer anderen Richtung her nähert sich Hans-Georg Gadamer der Frage nach dem Wesen der Ironie an, wenn er in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1983, *Text und Interpretation*, auf die Herausforderungen der Dekonstruktion antwortet. Wenn wir im Fall de Mans von einer Mythologisierung und Vergrößerung der Ironie sprechen können, ist bei der Interpretation von Gadamers Arbeit nicht einfach vom Entschärfen, um de Mans Ausdruck zu gebrauchen, sondern hyperbolisch vom Verbergen der Ironie zu reden. Der 83 Jahre alte Gadamer verfasst in diesem Aufsatz eine kleine philosophische Autobiographie und überblickt die Entwicklung seiner Denkweise. Als einer der entscheidenden Punkte seiner Hermeneutik sei das Bemühen zu erwähnen, „die Grenze nicht zu vergessen, die in aller hermeneutischen Erfahrung von Sinn impliziert ist.“<sup>231</sup> Ein weiteres Charakteristikum seiner Philosophie sei das dialogische Prinzip.<sup>232</sup> Gerade im Zeichen dieses Prinzips nähert er sich dem Begriff des Textes an, indem er fragt: „Wie steht Text zur Sprache? Was kann von Sprache in Text hinüber?“ Er stellt fest, dass sich der Begriff des Textes als ein zentraler Begriff der Sprachlichkeit nur aus dem Begriff der Interpretation konstituiere,<sup>233</sup> weshalb er ihn als den Ort der Kommunikation, des Gesprächs, darstellt und behauptet, dass er auf Verständigung gerichtet ist. Der Quasi-Prototyp des Textes sei die Urkunde, die verstanden sein will, das heißt der fixierte Text soll die Kundgabe so fixieren, dass sie eindeutig verstanden wird. Die Aufgabe des Lesenden liege darin, „den fixierten Text wieder sprechen zu lassen“. Wesentlich ist, dass

---

231 Gadamer, *Text...*, 334.

232 Gadamer, *Text...*, 336.

233 Gadamer, *Text...*, 340.

die Kunde nicht ist, was der Schreibende ursprünglich gesagt hat, „sondern was er hat sagen wollen, wenn ich sein ursprünglicher Gesprächspartner gewesen wäre“.<sup>234</sup> Betrachten wir jedoch, welche Stelle der Ironie in diesem System zukommt. Gadamer unterscheidet drei Formen „des kommunikativen sprachlichen Verhaltens“, die der Finalität des Textes nicht unterworfen werden können und die der Textierung Widerstand entgegensetzen. Diese sind Antitexte, Pseudotexte und Prätexte. Uns interessieren die Antitexte, „die sich der Textierung widersetzen, weil in ihnen die Vollzugssituation des Miteinandersprechens dominant ist“. Dazu gehören der Scherz und die Ironie. Dem kommunikativen Text-Modell passt sich die Ironie ein, wenn der Sprechende sich wegen der klaren gesellschaftlichen Voraussetzung sicher sein kann, dass das Gemeinte verstanden wird. Wenn aber die Verständigungsbedingungen nicht klar sind, stellt uns der Gebrauch der Ironie vor eine schwierige hermeneutische Aufgabe. „Nicht mit Unrecht hat man gesagt, etwas als ironisch auffassen ist oft nichts anderes als eine Verzweiflungstat des Interpretieren.“<sup>235</sup> Mag die Fortsetzung des Vortrags von Gadamer auch noch so spannend sein, so müssen wir doch an diesem Punkt stehen bleiben und den Begriff „Antitext“ interpretieren. Es ist zwar klar, was dieses Wort in Gadamers „Vokabular“, nach der Intention des Autors, bedeutet, aber man kann die Frage stellen: Was kann es überdies noch bedeuten? Wenn wir das Morphem „Anti“ wörtlich nehmen, müssen wir sagen: Antitext ist ein Gegenteil, ein Text, der gegen den Text wirkt. Unter „Text“ sollte man nun den Text-Begriff dieser Gadamer-Schrift verstehen, also einen Text, der eindeutig verstanden werden soll. Der Antitext, die Ironie richtet sich gegen diese beruhigende Verständlichkeit. Es ist nicht unberücksichtigt zu lassen, was oben schon erwähnt wurde, dass sich nämlich die Aufgabe der Interpretation immer dann stellt, wenn das richtige Verständnis der „Kunde“ nicht eindeutig ist.<sup>236</sup> Im Fall der Ironie scheint aber die Interpretation nicht wirksam genug zu sein. Deshalb muss Ironie in dem System von Gadamer quasi in Quarantäne liegen. An diesem Punkt soll einiges über die Entstehungsumstände von *Text und Interpretation* mitgeteilt werden. Das Werk wurde im Jahr 1981 aus Anlass des Treffens der größten Vertreter der Hermeneutik und der Dekonstruktion, Hans-Georg Gadamers und Jacques Derridas, in Paris

---

234 Gadamer, *Text...*, 344–345.

235 Gadamer, *Text...*, 347–348.

236 Gadamer, *Text...*, 345.

vorgetragen.<sup>237</sup> Deshalb lässt es sich vor dem Hintergrund des seltsamen Dialogs oder Un-Dialogs zwischen beiden „Schulen“ erklären. Um die Darstellung von Gadamer's Ironie-Auffassung mit einer weiteren Nuance zu versehen, soll hier eine Stelle einer späteren Gadamer-Schrift, *Dekonstruktion und Hermeneutik*, angeführt werden: „Die Universalität der hermeneutischen Erfahrung geht mit der tatsächlichen Begrenztheit aller menschlichen Erfahrung und mit den Grenzen, die unserer sprachlichen Kommunikation und Möglichkeit der Artikulation gesetzt sind, bestens zusammen. So beruht das Leben des Gesprächs, wie schon Humboldt gezeigt hat, auf schwankenden Wortbedeutungen, und alle Verständigung darauf, daß in allem Verstehen auch Mißverstehen ist und daß man »übereinkommt«, wie in jedem Vertragsabschluß, indem beide Teile Zugeständnisse machen, um einen gerechten »Tausch« zuwege zu bringen.“<sup>238</sup> Gadamer rechnet also mit den Grenzen der Kommunikation und mit dem Missverstehen. Wenn man seine Ironie-Auffassung besser verstehen möchte, könnte man sagen: Ironie ist ein extremer Punkt, wo sich die Schwankungen von Bedeutungen scharf zeigen.

Auf ironische Weise könnte man somit konstatieren, dass es keinen großen Unterschied zwischen den Ironie-Konzeptionen von Paul de Man und Hans-Georg Gadamer gibt, da beide von jener Wirkung der Ironie sprechen, die die Bedeutungen und die Interpretation unsicher macht. Der entscheidende Unterschied beider Richtungen liegt vielmehr in ihrer interpretatorischen Grundhaltung. Die dekonstruktivistische Lesemethode von de Man lässt die zerstörend wiederaufbauende Kraft der Ironie los, die nicht aufzuhalten ist,<sup>239</sup> während sie von der gadamerischen Hermeneutik, die auf den „guten Willen, einander zu verstehen“,<sup>240</sup> vertraut, unter der Fuchtel gehalten wird. Von einer möglichen Übereinstimmung beider Tendenzen würde ich nicht sprechen.<sup>241</sup> Stattdessen sei hier auf ein Wort von Gadamer's Schüler, Jean Grondin, verwiesen: „Nie läßt sich ein Wort oder ein Zeichen als die letztthinnige Präsenz des Sinnes hinnehmen. Es ist eben Hinweis, *différance*, wenn man will, oder Differierung auf ein Anderes, das nur mitgesagt werden kann. Von der Unerfüllbarkeit dieses Verlangens, vom Aushalten der

---

237 Vgl. dazu die Erklärung von Fred R. Dallmayr.

238 Gadamer, *Dekonstruktion...*, 140.

239 „So irony doesn't stop. You are always yourself described. The critic finds himself in his own attempted analysis.“ (Moynihan, 584.)

240 Gadamer, *Text...*, 343.

241 Ein merkwürdiger Vergleichsversuch beider Lesarten: Müller, 110–112.



différance zwischen Wort und Gemeintem, lebt die Sprache.“<sup>242</sup> Grondin spricht also von „der Unerfüllbarkeit dieses Verlangens“. Man könnte resümieren, dass Gadammers Hermeneutik eher von Verlangen, de Mans Dekonstruktion eher von Unerfüllbarkeit geprägt ist.<sup>243</sup> Dass für den einen die Kohärenz des Textes, für den anderen die „Zergliederung der Bedeutung“ das Entscheidende ist,<sup>244</sup> zeigt wohl gerade ihre Auffassung von Ironie.

---

242 Grondin, 188.

243 Aus diesem Unterschied sollte man keineswegs solche Konsequenzen zu ziehen wie G. B. Madison, der über Derridas und Gadammers Zwiegespräch, über ihr Verhältnis zur Ironie Folgendes bemerkt: „Thus, the significant difference between Gadamer and Derrida, as this encounter succeeds in showing after all, is the difference between humanism and anti-humanism.“ (Madison, 198.)

244 „Die Dekonstruktion als Öffnung der ironischen, allegorischen Dimension der rhetorischen Sprache ist ein Widerstand gegen die Totalisierung des Textes, gegen die einheitliche Sinn-Stiftung.“ (Choi, 190.)

## Die Codes des Textes

### (Lycaon)

Es ist *communis opinio* der Ovid-Philologie, dass die Lycaon-Erzählung für die gesamten *Metamorphosen* paradigmatisch sei.<sup>245</sup> Sie ist nämlich die erste Verwandlungsgeschichte, in der sich ein Mensch verwandelt, die erste, in der Bestrafung eine zentrale Rolle spielt, und die erste, die von einem inneren Erzähler geprägt ist. Der Lycaon-Episode kann also in mehreren Hinsichten paradigmatische Bedeutung für das gesamte Epos zugeschrieben werden. Im Weiteren interpretiere ich diese Partie des Werkes in diesem Sinne denn auch als Muster-Erzählung, nämlich als Muster für die Ironisierung des Textes. Zuerst muss ich aber noch einmal die scharfe ironische Polemik von Thomas A. Szlezák gegen die Übertreibungen der ironischen Lesemethode zitieren: „Wer möchte denn nicht zu den *χαριέστεροι* gehören, zu den Feinsinnigen, die den armen Ironielosen lächelnd anzudeuten wissen, wie es sich mit Platons Wahrheit wirklich verhält.“<sup>246</sup> Nun ist im Falle dieser Episode des ovidischen Werkes indes kaum von einer esoterischen Tendenz der ironischen Textauslegung – im Sinne der Kritik von Szlezák – zu sprechen. Die Ironie ist in dieser Passage so offensichtlich, dass sie sich auf paradoxe Weise schon wieder aufzuheben scheint. Das wichtigste Problem der Interpretation ist daher die Frage, inwiefern man von einem „sich Entschärfen“ der Ironie sprechen kann, um den Ausdruck von Paul de Man einmal umgestaltet zu gebrauchen. Ist eine eindeutige Doppelbödigkeit noch Doppelbödigkeit? Natürlich ist sie es; aber viel weniger spannend als eine enthüllte Mehrdeutigkeit. Im Übrigen hat diese Partie eine nicht ganz einhellige Rezeption erfahren, gerade was die Beurteilung der ironischen Züge der Erzählung betrifft: Im Gegenteil ist der meistdiskutierte Aspekt der Lycaon-Erzählung gerade das Spannungsfeld von Ernst und Unernst, Erhaben-Lobendem und Spöttischem, Nicht-Ironischem und Ironischem.

Der zu erforschenden Geschichte geht die Erzählung der vier Weltalter (89–150) und des Gigantenkampfes (151–162) voraus. Das Ergebnis des Götterkampfes und die

---

245 Es mag hier genug sein, von den vielen die vielleicht schönste Formulierung von Viktor Pöschl zu zitieren: „...Ovidius hoc narrationis initio declarat, qua mente ea, quae sequuntur, debeamus percipere.“ (Pöschl, 304)

246 Szlezák (1985), 369.

Bestrafung Lycaons ergeben einen merkwürdigen Kontrast. In der vorigen Geschichte liest man, dass sich das Blut der von Iuppiter bestrafte Giganten in Menschen verwandelt. Im Falle Lycaons ist die Verwandlung wieder Iuppiter zu verdanken, aber dieses Mal ist die Richtung der Metamorphose umgekehrt, sofern sie nun den Menschen zu einem niedrigeren Wesen werden lässt. Diese Art der Variation können wir brillant nennen. Die Trennung und die Verbindung der zwei genannten Episoden sind höchst subtil. Die Gigantomachie wird durch Anrede des Lesers sehr betont beendet: „scires e sanguine natos“ (162). Der nächste Vers stärkt aber nicht die Selbstständigkeit der Abschnitte, sondern gerade Kohärenz und Einheit des Werkes sowohl grammatisch – nämlich durch die relative Satzverbindung: „Quae pater ut summa vidit Saturnius arce“.

Der Rahmen der Lycaon-Geschichte ist die berühmte Götterversammlung, die mit einer Ekphrasis vom Sitz der Götter beginnt. Der wichtigste Punkt dieser Ekphrasis ist ihr Ende, an dem der Erzähler die Schilderung des Ortes von dem *concilium deorum* unterbricht, um in seiner eigenen Person zu sprechen und um den Himmel mit dem zeitgenössischen Rom zu parallelisieren: „hic locus est, quem, si verbis audacia detur, / haud timeam magni dixisse Palatia caeli“ (175–176). Diese Stelle lässt sich als Schlüssel für die gesamte Episode verstehen. Die Parallelisierung hat nämlich zur Folge, dass man den Text auf zwei verschiedenen Ebenen lesen kann, das heißt, der Text bietet zwei unterschiedliche Codes, die seine Bedeutung, besser gesagt: Bedeutungen öffnen. Beinahe genau von demselben Aspekt spricht Paul de Man in seinem früher ausgelegten Aufsatz, *The Concept of Irony*, nämlich dort, wo er den einen Grundtext seiner späteren Ironieauffassung, Schlegels *Lucinde*, deutet. Das Kapitel des Schlegelschen Romans mit dem Titel *Eine Reflexion* benutzt eine philosophische Sprache, ist aber auch auf den sexuellen Bereich zu beziehen.<sup>247</sup> An und für sich wäre das natürlich nichts Neues. De Man geht jedoch weiter. Er ist der Meinung, dass der doppelte Code kein bloßer Scherz sei; die zwei Codes unterbrechen einander so radikal, dass dadurch die Annahmen über

---

247, „...which reads like a philosophical treatise or argument (using philosophical language which can be identified as that of Fichte), but it doesn't take a very perverse mind, only a slightly perverse one, to see that what is actually being described is not a philosophical argument at all but is—well, how shall I put it?—a reflection on the very physical questions involved in sexual intercourse. Discourse which seems to be purely philosophical can be read in a double code...“ (de Man, *The Concept...*, 168) Vgl. dazu die Parekbase-Definition de Mans: „a sudden revelation of the discontinuity between two rhetorical codes“. (de Man, *Allegories...*, 300.)

das Wesen des Textes ins Wanken geraten.<sup>248</sup> Es taucht die Frage auf, was mit den zwei Codes im Text Ovids passiert. Stören sie einander, wie de Man bezüglich *Lucinde* schreibt? Oder lassen sich im Gegenteil ihre Bedeutungen in Übereinstimmung bringen? Gibt es weiterhin nur zwei Codes bei Ovid, oder könnte man von mehreren sprechen? Ich bin der Meinung, mindestens drei Ebenen der Textdeutung – oder drei Codes – sind in dieser Partie nachzuweisen. Die oben zitierten zwei Verse zeigen dies sehr klar. Wendungen wie „Hic locus“, „magni... caeli“ beziehen sich auf den Himmel, auf den Sitz der Götter (Code „Götter“). „Palatia“ betrifft das geographisch und politisch-historisch-soziologisch (freilich auch kulturell) verstandene Rom (Code „Rom“). Zwischen den beiden Ebenen wirkt der autoreflexive Erzähler, der als eine dritte Ebene zu deuten ist: „si verbis audacia detur“, „haud timeam“ (Code „Erzähler“). Die mehrfache Codierung der Erzählung wird von dem Erzähler in den zwei zitierten Versen explizit gemacht, das heißt, die Codes werden von dem Text selbst entziffert. Es wird deutlich gemacht, dass das Vervielfachen der Textbedeutung der *intentio auctoris* entspricht, was die schon erwähnte Frage aufwirft: Ist es angebracht, von Ironie zu sprechen, wenn der Zusammenhang beider Codes/Ebenen so klar ist? Oder ist dieser Zusammenhang nicht so logisch und durchsichtig, wie er auf den ersten Blick zu sein scheint?

Dadurch, dass er als eine Interpretationsmöglichkeit der Lycaon-Erzählung die das zeitgenössische Rom betreffende Lesart vorschlägt, generiert der Text selbst Kontextualität, in der er sich neu verortet – was zur Folge hat, dass die Episode auch vor einem textexternen Fluchtpunkt zu lesen ist. Die Textbedeutung wird von diesem externen Bedeutungskomplex „Rom“ eröffnet und in Bewegung gebracht. Wenn ich also über den römischen Kontext der Erzählung spreche, meine ich überhaupt nicht, dass man den eigenen Gesichtspunkt aufgeben soll, um den Text vor dem Horizont der Römer zu lesen, was ohnehin unmöglich ist. In der Rezeptionsgeschichte der Episode gab es Versuche, die darauf zielten, zu erraten, wie sie von den Römern, vor allem von Repräsentanten der römischen Macht, gelesen wurde. Vor zwanzig Jahren hat Dietmar Müller Folgendes geschrieben: „[er interpretiert den Text] ...mit dem Versuch, nachzuempfinden, welchen Eindruck diese Partie auf die kritischen Augen des Augustus

---

248 „They interrupt, they disrupt, each other in such a fundamental way that this very possibility of disruption represents a threat to all assumptions one has about what a text should be.“ (Ebd, 169)

gemacht haben könnte.“<sup>249</sup> Die Lesemethode Müllers ist ein typisches Beispiel dafür, welche Konsequenzen es haben kann, wenn man die verschiedenen Aspekte der Interpretation verwechselt. Der in den Versen 200–205 angesprochene Augustus ist nämlich kein Interpret der *Metamorphosen*. Wir Leser interpretieren das Zeichen „Augustus“ und die Welt, die „er“ in den Text mitbringt. Weiterhin interpretieren wir die Geste Ovids, mit der er den Princeps anredet, anders gesagt: lesen wir das Werk, dessen impliziter, fiktiver und idealer Leser Augustus ist. Bevor ich die Augustus-Apostrophe erkläre, kehre ich zu der ersten Stelle zurück, die die Szene der Götterversammlung und die römische Politik parallelisiert. Schon vor der Ekphrasis des *concilium deorum* stoßen wir auf eine Formulierung, die zu massiven Kontroversen unter den Philologen geführt hat: „...ingemit et facto nondum vulgata recenti / foeda Lycaoniae referens conviviamensae / ingentes animo et dignas Iove concipit iras...“ (164–166).<sup>250</sup> Iuppiter wird von einem würdigen Zorn erfüllt. Wie ist aber das Attribut „dignas“ zu deuten? Der Name Lycaon – zwar in Adjektivform – kommt in den gesamten *Metamorphosen* das erste Mal an dieser Stelle vor. Die Wendung „nondum vulgata“ gilt nicht nur für die Götter, sondern auch für den Leser des Epos, der erst im Begriff ist, die Erzählung zu lesen. Deshalb soll an dieser Stelle die Interpretation von Ernst A. Schmidt erwogen werden, der der Meinung ist, die Stelle suggeriere dem Leser, dass der Zorn gerecht sei.<sup>251</sup> Es taucht jedoch die Frage auf, ob Attribute an und für sich genug seien, den Leser davon zu überzeugen, dass der Gott im Recht ist? Nicht nur die Gerechtigkeit einer Handlung ist an ihren Attributen zu prüfen, sondern auch umgekehrt: Die Gerechtigkeit und Wahrheit der Attribute können und sollen an den Handlungen geprüft werden. Anders gesagt: Nicht nur der Ausdruck „dignas Iove“ charakterisiert die Tat Iuppiters, sondern auch diese Tat spricht davon, was ein Iuppiters würdiger Zorn überhaupt bedeutet. Deshalb komme ich auf Schmidts Deutung am Ende meiner Interpretation noch kurz zu sprechen. Eine spannende Erklärung des Verses findet man bei Viktor Pöschl, der nachweist, dass Zorn und Würdigkeit nach den Stoikern einander ausschließen. Gegenüber Schmidt vertritt

---

249 Müller, 275.

250 Subtile Bemerkungen findet man im Kommentar von Barchiesi, der den Vers mit zwei *Aeneis*-Stellen (1, 11; 1, 255) als Prätexten vergleicht (ad loc.).

251 „Die Verwandlung des Lycaon und die Sintflut werden von Ovid so erzählt, daß der Leser den Eindruck gerechter Strafe erhält, einer Strafe aus gerechtem Zorn.“ (Schmidt, 119.) Schmidt gründet seine Lesart auf folgende Verse: 181, 210, 241–243.

Pöschl die entgegengesetzte Position und stellt fest: „Ironia manifesta est.“<sup>252</sup> Obwohl ich die Schlussfolgerung dieses Gedankenganges teile, verstehe ich nicht, warum man hier stoische Lehren ins Spiel bringen soll. *Iuppiters Würdigkeit* („dignitas“) ist ohnehin nicht synonym mit *Iuppiters würdig* („dignas Iove“). Man sollte auch die Lesart von Brooks Otis in Erwägung ziehen. Er unterscheidet die Formulierung über den Zorn<sup>253</sup>, die er für erhaben und episch hält, von der Fortsetzung, d. h., von dem Textzusammenhang der ganzen Ekphrasis.

Der wichtigste Prätext der Darstellung der Götterversammlung ist eine Passage in Vergils *Aeneis*; bei einer vergleichenden Lektüre wird indes evident, dass Ovid etwas wesentlich Neues gelingt. Die gehobene Beschreibung des Vergil verzichtet in ihrer Kohärenz auf mehrdeutige oder gar subversive Momente:

*Panditur interea domus omnipotentis Olympi  
conciliumque vocat divum pater atque hominum rex  
sideream in sedem, terras unde arduus omnis  
castraque Dardanidum aspectat populosque Latinos.  
considunt tectis bipatentibus, incipit ipse: (10, 1–5)*

Am Anfang von Vergils Beschreibung steht das Verb „panditur“, das der Szene Majestät verleiht und das auch religiöse, kultische Bedeutungen impliziert.<sup>254</sup> Der Ort des *concilium deorum* ist in der *Aeneis* der Tradition gemäß der Olymp, während es Ovid in der Nähe der Milchstraße lokalisiert, was für seine Zeit sehr untypisch ist und viel später, erst bei Martianus Capella wieder vorkommt.<sup>255</sup> Schon dieser Unterschied weist darauf hin, dass in den *Metamorphosen* etwas Merkwürdiges passiert. „...conciliumque vocat; tenuit mora nulla vocatos“: liest man bei Ovid (167). Die Anspielung auf den zweiten Vers der Vergilschen Szene ist evident. Der epische (Homerische, Ennianische) Ausdruck, „divum pater atque hominum rex“, mit dem archaischen Genitiv<sup>256</sup> bleibt bei Ovid weg, was den dystopischen Charakter der Bemerkung über die eiligen Götter noch verstärkt. Die bedeutungsvollste ovidische Erneuerung besteht aber darin, dass er die klar gegliederte Ordnung der Welt, d. h. die Dualität der menschlichen und göttlichen Bereiche zerrüttet.

---

252 Pöschl, 303.

253 „...here is a proper epic rage; here is a god whose wrath befits his august power.“ (Otis, 97)

254 „...the verb suggests both the physical opening of the hall of heaven and the revelation of its mysteries...“ (Harrison ad loc.)

255 Bömer ad loc.

256 Harrison ad loc.

Bei Vergil ist das Verb des Sehens „*aspectat*“, das die Trennung beider Sphären viel stärker bezeichnet als das neutralere „*vidit*“. Vergils Iuppiter beruft den Rat einfach „*sideream in sedem*“, während Ovid den Schauplatz detaillierter beschreibt. Diese Beschreibung enthält Elemente, die auf den menschlichen, genauer: den römischen Raum anzuspielen scheinen. „*hac iter est superis ad magni tecta Tonantis / regalemque domum: dextra laevaue deorum / atria nobilium valvis celebrantur apertis, / plebs habitat diversa locis...*“ (170–173) Diese Verse sind nicht als bloße Anthropomorphisierung zu deuten. Sie lassen sich zwar als Hinweis auf den Rangunterschied zwischen den Göttern innerhalb der epischen Tradition interpretieren,<sup>257</sup> das Wort *atria* ruft aber die *atria Romana*, das Wort *plebs* die *plebs Romana* hervor.<sup>258</sup> Schon an diesem Punkt zeigen sich jedoch die Einseitigkeiten, denen sich die Rezeption der Lycaon-Erzählung bisweilen schuldig gemacht hat. Müller versteht den Ausdruck *regalemque domum* meiner Ansicht nach zu direkt, indem er ihn in einem engen politischen Kontext liest, besser gesagt, ihn von Augustus lesen lässt.<sup>259</sup> Die zwei Codes des Textes bieten die allegorische Lesemethode, die, wenn man sie auf alle Aspekte und Elemente der Erzählung ausdehnt, dazu führen kann, dass sie die Textbedeutung nicht öffnet, sondern gar radikal einengt. Wenn man den Text weiter liest, wird klar, dass sich in ihm ein großes Potenzial von Bewegungen und Verschiebungen seines Sinnes verbirgt. „*hac parte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates*“ (173–174). Man beachte, wie das Zusammenspiel des wörtlichen und des übertragenen Sinns von *penates* eine Spannung erregen erregt. Wir können ohne weiteres bei der übertragenen Bedeutung bleiben, also ‚Heimat‘, ‚Wohnung‘. Selbst die Götter müssen natürlich irgendwo wohnen. Aber die wörtliche Bedeutung bringt die Frage mit sich, wie die Götter Hausgötter, Schutzgottheiten haben können. Treffend

---

257 Hans Herter, Gegner der ironischen Lesemethode der Partie, vergleicht die Passage mit dem Anfang des zwanzigsten Buches der *Ilias* (Herter, 118).

258 „*atria*: è un altro importante segno di romanizzazione“ (Barchiesi ad loc.) Vgl. auch Anderson ad loc. Bemerkenswert, wie Bömer die Stelle vor einer subversiven Lesart zu retten versucht. *Plebs* sind nach ihm „Fauni Satyrique Laresque“, die anderswo wohnen. Er führt die Lesemethode, die er ablehnt, auf den modernen Horizont zurück: „Erst eine so völlig profanierte Zeit wie die unsere... kann nicht mehr verstehen, daß diese Art des Umgangs mit den Göttern noch religiöser Natur sein kann.“ (ad *nobilium*) Die Bedeutung des Werkes tut sich doch vor *uns*, im Akte des Lesens auf, und die Interpretation zielt nicht darauf, zu erraten, wie die zeitgenössischen Leser den Text hätten lesen können. Michael von Albrecht kommentiert die Stelle wie folgt: „eine Prägung, die Ovid offenbar selbst so sehr Spaß gemacht hat, daß er sie I 595 nochmals aufgreift“. (Albrecht, *Ovids Humor...*, 411.)

259 „Die Alliteration in *magni tecta tonantis* (170) klingt weniger feierlich als lächerlich; der Ausdruck *regalemque domum* (171) »Haus des Königs« dürfte Augustus wenig gefallen haben; der Princeps, der den republikanischen Schein stets zu wahren suchte, erscheint hier als *rex*.“ (Müller, 278).

schreibt Ernst Doblhofer: „Hier gleicht der Götterkult der Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt.“<sup>260</sup> Der Erzähler wendet also in dem innerhalb des göttlichen Bereichs der Erzählung ein anthropomorphes Moment (*penates*) an, das sich in der Welt der Götter nur schwierig interpretieren lässt. Durch dieses Verfahren wird das harmonische Verhältnis beider Ebenen, beider Codes zerstört.

An diesem Punkt, also nach der Steigerung der Spannung der Textbedeutung, fällt der Erzähler aus der Rolle und erhebt selbst die Stimme (ich zitiere es noch einmal): „*hic locus est, quem, si verbis audacia detur, / haud timeam magni dixisse Palatia caeli*“ (175–176). Mit diesen zwei Versen tritt der Autor als Interpret seines Werkes auf. Durch die Erwähnung seiner Furcht weist er sowohl zurück, auf die Schilderung der Milchstrasse, als auch nach vorn, auf die ganze Episode und insbesondere auf die direkte Fortsetzung, auf die Konstituierung der Versammlung (177–181). Durch diese Partie stellt er seinen Text als einen solchen dar, dessen Erzählen in ihm Furcht erregen kann. Diese Furcht lässt sich wohl im Kontext der öffentlichen Diskurse deuten: der *timor auctoris* muss sich auf die Wirkung und Rezeption des Werkes beziehen.<sup>261</sup> Mit der Erwähnung der Kühnheit und Furcht regt die Stimme Ovids die Frage der Macht und der Kunst an, und schreibt *sich selbst* in die Erzählung ein. Der von sich und von seiner eigenen Aufgabe sprechende Dichter macht einerseits die Parallelisierung explizit, andererseits tut er so, als ob er sie mit dem Gebrauch der Konjunktivform (*detur, timeam*) aufheben würde. Das tut er natürlich nicht; es verhält sich vielmehr umgekehrt: In den folgenden Versen schieben die drei Ebenen (Codes) unerkennbar ineinander. „*terrificam capitis concussit terque quaterque / caesariem, cum qua terram, mare, sidera movit*“ (179–180). Der Bezug des Wortes *terrificam* auf das vorangehende *timeam* ist offensichtlich; sie bezeichnen zwei Aspekte desselben Sachverhalts: das Furchthaben und das Furchterregen. Es ist merkwürdig, dass der Erzähler, der, wenn auch nur in einem spielerischen Kontext, seine Furcht doch immerhin manifestiert, drei Verse später darüber spricht, dass einem Iupiters Haar Angst einflößen kann. Das Moment der Furcht lässt sich nach zwei Codes, nach dem Code „Götter“ und nach dem Code „Erzähler“, deuten, anders gesagt,

---

260 Doblhofer, 71.

261 Müller hält die Stelle für ironisch: „Eine so zur Schau getragene und geschraubt ausgedrückte Ängstlichkeit wirkt ironisch.“ (Müller, ebd.) Bömers Lesung ist konsequent: nach ihm ist *haud timeam* eine bloße Formel, und *timere* bedeutet in diesem Kontext 'sich scheuen'. Die Partie sei „massive Schmeichelei, kaum eine Frontstellung [...] gegenüber Augustus...“. (Bömer ad loc.)



wiederholt sich auf zwei Ebenen des Textes, die einander durchkreuzen. Das Bild Iuppiters, der die Locken seines schreckenerregenden Haars drei-, viermal schüttelt, ist eine spannende Umschreibung der klassischen Homer-Stelle über den nickenden Zeus. ἦ, καὶ κυανέησιν ἐπ’ ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων, / ἀμβρόσια δ’ ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος / κρατὸς ἀπ’ ἀθανάτοιο μέγαν δ’ ἐλέλιξεν Ὀλυμπον (Il. 1, 528–530). Bei Homer schüttelt also Iuppiter sein Haar nicht, sondern nickt feierlich.<sup>262</sup> Ovids Text ist als Dekonstruktion dieser Erhabenheit zu deuten.<sup>263</sup> Frederick Ahls spannende Interpretation setzt eine radikale, grenzenlose Unsicherheit der Textbedeutung voraus. Er schreibt den Text folgenderweise nach: „TERrificam capitis concussit TERque quaTERque / CAESARIem, cum qua TERram, mare, sidera movit“. Ahl zeigt so die mehrfache Wiederholung der ersten Silbe des Wortes *terrificam*, *TER*. Weiterhin weist er nach, dass in diesen Versen, wenn auch zergliedert, überdies der Infinitiv *quaterere* vorkommt, der hinsichtlich seines Sinnes das Prädikat *concussit* vervielfältigt.<sup>264</sup> Diesem zweiten Gedanken kann ich nicht beipflichten. Obzwar ich die Diskontinuität von Zeichen und Bedeutung, wie früher gezeigt wurde, für eine der wichtigsten Bedingungen der Sinnkonstitution des Textes halte, würde ich mit Ahls Lektüre doch sehr vorsichtig umgehen. Der Ausgangspunkt des Lesens ist immer der Text, das heißt ein Netz von Zeichen, deren Integrität ich nicht gerne verletzen würde und die ich nicht in einzelne Buchstaben zu zergliedern wagte. Im Rahmen der Interpretation sind zweifelsohne auch die Phoneme zu berücksichtigen; trotzdem soll man nicht außer Acht lassen, dass die kleinsten bedeutungstragenden Einheiten der Sprache und demzufolge auch die kleinsten Elemente der Interpretation die Morpheme sind, deren integrative Struktur wir dem den Sinn destruierenden – keineswegs dekonstruierenden – Zufall nicht überantworten sollten.<sup>265</sup>

Trotzdem ist es zu erwägen, mit Ahl im Wort *CAESARIem* hervorzuheben. In der *Ilias* heißt das Haar „ἀμβρόσια χαῖται“, in den *Metamorphosen* ist auch die Wortwahl

---

262 Das Verb *concussit* lässt sich vielleicht auf Catull zurückführen, bei dem es sich indirekt auf Iuppiter, direkt auf den Sternenhimmel bezieht. „...annuit invicto caelestum numine rector, / quo motu tellus atque horrida contremuerunt / aequora concussitque micantia sidera mundus.“ (64, 204–206)

263 Vgl. Anderson, 94.; Anderson ad loc.; Barchiesi ad loc.

264 Ahl, 76.

265 Ein extremes Beispiel bei Ahl ist die Interpretation des Wortes *Cyllene* (217), in dem der Interpret die Silbe *CYL* entdeckt, die umgekehrt gelesen *LYC*, also Anfang des griechischen λύκος ist. „Whichever way you look, the wolf is already hiding there.“ (Ahl, 70)

merkwürdig, indem der Erzähler über die *caesaries* des Gottes spricht. Dieses Wort nennt Bömer: „hochpoetisches Wort“. Nach Barchiesi entspricht es dem *Pathos* der Situation.<sup>266</sup> Diese Interpretation bedarf einer wichtigen Modifizierung. Die Wortwahl entspricht nämlich zweifelsohne der Situation, aber meiner Meinung nach nicht ihrem Pathos, sondern ihrem zwischen dem Pathos und dem „Antipathos“ schwankenden Charakter. *Caesaries* könnten wir mit ‚Locke‘ oder ‚Haar‘ übersetzen. Das Wort *caesaries* enthält jedoch ein weiteres Wort: *Caesar*. Das Wortspiel ist umso merkwürdiger, als die Beziehung beider Wörter für die antiken Leser selbstverständlich war – jedenfalls selbstverständlicher als für uns. Festus schreibt: „Caesar, quod est cognomen Iuliorum a caesarie dictus est, quia scilicet cum caesarie natus est“. Das Spiel der Zeichen zielt auf den Namen Caesar, und durch diesen auf die durch ihn bezeichnete Person, die der Willkür der Buchstaben ausgeliefert wird. Die Phonemreihe *c-a-e-s-a-r* wird aus ihrer erhabenen Rolle ausgehoben expediert, die ihr durch die sinnstiftende Kraft der römischen Welt gegeben ist. Der Erzähler macht aus einem der wichtigsten Eigennamen des kulturell-politischen Kontextes der *Metamorphosen* ein geschütteltes Haar. Das den Namen enthaltende Wort steht obendrein an exponierter Stelle, am Anfang eines Verses, und hat dieselbe metrische Position wie ein Vers früher sein Attribut *terrificam*. Dieser Parallelismus akzentuiert die Verbundenheit und die Einheit der Furcht und des Haars/Caesars. Es lohnt sich, an diesem Punkt einen anderen bedeutungsvollen Abschnitt der *Metamorphosen* zu zitieren: Caesars Apotheose. Er hat sich in einen neuen Stern, in einen geschweiften Kometen verwandelt:

*Caesar in urbe sua deus est; quem Marte togaque  
praecipuum non bella magis finita triumphis  
resque domi gestae properataque gloria rerum  
in sidus vertere novum stellamque comantem,  
quam sua progenies. (15, 746–750)*

Den Ausdruck „stellamque comantem“ können wir natürlich als Kometen interpretieren. Das ergibt jedoch eine geschmeidigere, viel einfachere Lesart als die wörtliche Bedeutung des Wortes *comans*: ‚behaart‘. Wenn man an der ersten Bedeutung festhält, kann man den Text so erklären, dass sich Caesar, der „mit Haar geboren ist“, in einen Stern verwandelt,

<sup>266</sup> „*Caesaries* «chioma» è parola elevata e poetica, che corrisponde bene al *pathos* della situazione.“ (Barchiesi ad loc.)

der seinerseits behaart ist. Kehren wir zurück zu der Beschreibung der Götterversammlung. Das Wort *caesaries* erhöht die Spannung des Textes, indem es die Ordnung der drei Ebenen der Erzählung zerstört. Iuppiter, die Hauptfigur der Ebene/des Codes „Götter“ hat ein Pendant in der Ebene/nach dem Code „Rom“: Augustus:

*...sic, cum manus impia saevit  
sanguine Caesareo Romanum extinguere nomen,  
attonitum tanto subitae terrore ruinae  
humanum genus est totusque perhorruit orbis,  
nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum est,  
quam fuit illa Iovi. (200–205)<sup>267</sup>*

Die Parallelisierung von *princeps* und Göttervater wird gestört, da Caesar Octavianus nicht nur als menschliches Nachbild von Iuppiter in der Ebene „Rom“ auftritt, sondern – durch die subversive Wortwahl – auch als Locken des Gottes. Durch seinen Namen – oder durch den Namen seines „Vaters“ – tritt er also in die andere Ebene ein, und lässt sich nach dem Code „Götter“ als „Haar“ auslegen. *Caesaries* enthält *Caesar* in derselben Weise wie der Code „Götter“ den Code „Rom“. Der Erzähler stößt den über das Verhältnis der Ebenen abgeschlossenen Vertrag um, da sich, metaphorisch gesprochen, die Parallelen überschneiden, und die Codes einander verschlingen. Dass man einundzwanzig Verse nach der Erwähnung der *caesaries terrifica* schon von *sanguine Caesareo* liest, ist besonders merkwürdig. Diese räumliche Nähe beider Wörter verstärkt in dem Bewusstsein des Lesers ihre Assoziation. Die zweite, explizite Erwähnung Caesars wird von der ersten, impliziten quasi unterminiert. Die sechs Buchstaben, *c-a-e-s-a-r*, lassen sich sowohl als Teil des Wortes *Haar*, als auch als Hinweis auf eines der wichtigsten Momente der römischen Geschichte lesen.

Bevor wir die ironische Lesung weiterführen, lohnt es sich zu erwähnen, dass die Bewertung der mit der römischen Welt in Parallele gebrachten Götterversammlung und der Parallelisierung des Augustus mit Iuppiter in der Philologie stark schwankt. Im Jahre 1919 sah Richard Heinze im *concilium deorum* noch eine mit aller Würde ausgemalte Szene, in der „insbesondere Iuppiter, der zürnende Rächer, eine nach des Dichters

---

<sup>267</sup> Siegfried Mendners Idee, es gehe in Versen 204–206 um eine spätere Interpolation eines Rezensors, der die Partie auf ein Attentat gegen Augustus bezogen hat, wird von Michael von Albrecht einleuchtend bestritten. (Albrecht, *Die Parenthese...* 118. Anm. 102.)

Begriffen höchst majestätische Rolle spielt.<sup>268</sup> Dessen ungeachtet fand Heinze auch „komische“ Momente im Text.<sup>269</sup> Sechszwanzig Jahre später las Hermann Fränkel die Passage eindeutig als Lobpreisung des Augustus.<sup>270</sup> Am Anfang der Achtziger hielt der entschiedene Gegner der ironischen Lesemethode der Partie, Hans Herter, die Äußerung des Erzählers über die *Palatia* und die Augustus-Apostrophe (nach ihm: „Huldigung“), die er in seiner anti-ironischen Lesung nicht zu verrechnen vermochte, für einen Kunstfehler.<sup>271</sup> Die Anrede des *princeps* versetzt den Leser wirklich in Verlegenheit. Aus dieser hilft uns aber die Rede des Iuppiter heraus, die eine Schlüsselstellung in der Episode einnimmt. Der Gott erzählt, dass er in menschlicher Gestalt die Erde durchstrich, weil er neugierig war, ob die Gerüchte über die Sündhaftigkeit der Menschen wahr seien. In Arkadien<sup>272</sup> hat Lycaon, der Tyrann, ihn nicht geehrt, wollte ihn sogar töten, und bot ihm eine Geisel als Mahl an. Deshalb hat Iuppiter ihn in einen Wolf verwandelt und sein Haus durch einen Blitz zerstört. Das Hauptmerkmal dieser Rede sehe ich darin, dass sie voll von Widersprüchen ist, von denen sie dekonstruiert wird. Schon in ihren ersten Versen sind grundlegende Kontradiktionen zu verzeichnen. Iuppiter geht nämlich von der Gegenüberstellung des früheren Gigantenkampfes und der jetzigen Zustände aus. Der Kampf richtete sich gegen hundert Giganten („centum quisque parabat / inicere anguipedum captivo bracchia caelo“ – 183–184), trotzdem spricht der Gott davon, dass die damalige Gefahr aus *einem* „Körper“ und aus einem einzigen Ursprung drohte („illud ab uno / corpore et ex una pendeat origine bellum“ – 185–186). Man würde erwarten, dass nach dieser Feststellung der Gott darüber redet, dass jetzt die Not aus mehreren Richtungen droht. Stattdessen spricht er davon, dass er die gesamte Menschheit vernichten müsse (187–188). Diese Vernichtung lässt sich natürlich als die Folge dessen interpretieren, dass alle Menschen sündig sind, was aber Iuppiter gar nicht behauptet. Er

---

268 Heinze, 11.

269 Ebd., 12.

270 „Likening Augustus to Juppiter, Ovid thus pays his homage to the ruler of the Empire within the first chapter of his epic and after a fashion makes up for the lack of a formal preface.“ (Fränkel, 75.)  
Über die Eindeutigkeit und Einstimmigkeit der Lycaon-Erzählung: „...it leaves us cold because it is merely grim and unflavoured by feeling or humor.“ (Ebd., 209., Anm. 8.)

271 Herter, 111.

272 Schön schreibt Charles Segal: „...subversion of the gentler Arcadia of the *Eclogues*“, und: „anti-Arcadia“. (Segal, 402., mit der Interpretation der Vergil-Reminiszenz, „pineta“ [217; *Ecl.* 10, 14–15])  
Es ist übrigens merkwürdig, dass der Ort des ersten Werkes der augusteischen Literatur, der *Eklogen* Vergils, Arkadien ist, das am Anfang des letzten großen Werkes der Epoche radikal umgeschrieben wird.

überspringt einen wichtigen logischen Schritt, worüber unsere Interpretation nicht wortlos hinweggehen darf. In jeder Rede gibt es natürlich Auslassungen, da die rhetorischen Strukturen nicht nur aus expliziten, sondern auch aus impliziten Momenten bestehen, die von den Zuhörern ergänzt werden können. Dass Iuppiter die Menschheit auszurotten vorhat, impliziert, dass die Menschen eine Strafe verdient haben. Trotzdem dürfen wir nicht darüber hinwegsehen, dass der Gott der Aufzählung der Sünden völlig ausweicht. Er sollte über viele Bedrohungen seitens der Sterblichen sprechen, spricht aber tatsächlich von einer einzigen Untat. Bald werden wir sehen, dass auch diese eine sehr problematisch ist. Die zweite bedeutungsvolle Auslassung der Rede befindet sich in Vers 190, wo Iuppiter sagt, er habe zuvor alles versucht: „*cuncta prius temptata*“. Was dieses „*cuncta*“ bedeutet, bleibt ungenannt. An diesem Punkt schöpft man schon Verdacht, dass sich die Glaubwürdigkeit der Worte des Gottes mit einem Fragezeichen versehen lässt. Dass sich Iuppiter auf die angeblich bedrohte Situation der Halbgötter beruft (192–195), hielt schon Heinze für „ungewollt komisch“.<sup>273</sup> Wie Anderson konstatiert, waren die *semidei* von der Menschheit gar nicht bedroht.<sup>274</sup> Ansonsten könnte man fragen, woher diese überraschende Besorgnis des Hauptgottes stammt. Den nächsten logischen Bruch findet man am Ende des ersten Teiles der Rede. Iuppiter nennt die Hauptfigur der Episode „*notus feritate Lycaon*“ (198), obwohl man früher gelesen hat, dass die Tat Lycaons noch nicht bekannt war („*nondum vulgata*“ – 164), und es sich bis zu diesem Punkt nicht herausstellte, worin die Wildheit Lycaons besteht. Die Reaktion der Götter ist nicht weniger merkwürdig. Sie verlangen das Leben des Mannes, der solches gewagt hat: „*ausum / talia deprecant*“ (199–200). Obwohl wir wissen, dass Lycaon dem Gott nachzustellen versucht hat („*mihi [...] / struxerit insidias*“ – 197–198), könnten wir, wenn wir das Wort *talia* lesen, gleichwohl fragen: *qualia*? Warum steht hier ein Plural, wenn es um eine einzige Tat geht? Die Götter scheinen Iupiters Spiel mitzumachen. Damit der Leser nicht vergisst, dass die Götterwelt eine Parallele zu Rom ist, drückt der Erzähler das Murren der Himmlischen mit einer *Aeneis*-Reminiszenz aus: „*Confremuere omnes...*“ (199) Nach diesem Ausdruck folgt die schon zitierte Stelle mit der Gleichsetzung von

<sup>273</sup> Heinze, 12.

<sup>274</sup> „There was and is no convincing danger to the semigods from human beings.“ (Anderson, 96.) Anders Herter, der zwar anerkennt, dass des Gottes Äußerung „ungewollt komisch“ ist, aber meint, der Akzent liege auf dem Wort „ungewollt“. (Herter, 119.) Der Gedanke, dass der Text komisch ist, aber ungewollt – indem es Ovid nicht so wollte –, impliziert, dass die angenommene *intentio auctoris* – nach Herter – wichtiger als die *intentio operis* ist.

Iuppiter und Augustus („sic, cum manus in pia saevit...“). Der Anfang des zweiten Teils der Rede zeigt auch ebenfalls eine nicht minder sonderbare Logik. „Ille quidem poenas (curam hanc dimittite) solvit; / quod tamen admissum, quae sit vindicta, docebo.“ (209–210) Die Logik der Sünde und Bestrafung kehrt sich in diesem Satz um. Lycaon hat schon seine Buße bezahlt; doch (*tamen*) wird der Gott erklären, was er begangen hat. (Der Gebrauch des Futurs ist hier nicht ohne Bedeutung. Die Begründung der Strafe eilt nicht so sehr.) Die Rede handelt von Lycaon, richtet sich aber gegen die Menschheit. Der Bogen zwischen der schon vergangenen Strafe des Lycaon und der verlangten Strafe der Menschheit am Ende der Rede (242–243) ist deshalb beachtenswert, weil zwischen beiden Endpunkten kein einziges Wort über die Sündhaftigkeit der Menschen zu lesen ist. „Longa mora est, quantum noxae sit ubique repertum, / enumerare...“ (214–215): Hier spielt der Erzähler mit der Erzählung und mit deren inneren Erzähler, der dem wichtigsten Teil seiner Rede ausweicht. Er spricht sogar von einer frommen Menschheit, da die Menge zu beten begonnen hat, als ihr ein Gott genaht ist (220–221). Woher sie wussten, dass eine Gottheit angekommen ist, ist nicht ganz klar, da man sieben Verse früher gelesen hat: „deus humana lustris sub imagine terras“ (213).<sup>275</sup> Die wichtigste Frage ist jedoch, wie Lycaon die Möglichkeit hatte, dem Gott eine Geisel als Mahl anzubieten, nachdem er Iuppiter zu töten versucht hatte. Hat der Gott nicht nach dem Attentat gegen ihn noch auf die zweite Sünde gewartet, ohne den König zu bestrafen?<sup>276</sup> Ob der Gott der Wahrheit treu ist, scheint sehr fraglich zu sein. Er sollte über viele Frevler sprechen, redet aber nur von einem, und redet nicht sehr überzeugend. Es ist merkwürdig, dass Ovid nicht der Mythosvariante folgt, in der die Söhne Lycaons einen Frevel begehen.<sup>277</sup> So ist es noch widersprüchlicher, wenn der Hauptgott sagt, die Menschen hätten sich zur Untat verschworen („in facinus iurasse putes“ – 242). An diesem Punkt versteht man, was die *irae Iovis dignae* bedeuten. Das erste Moment der ersten Verwandlung, das der Erzähler erwähnt, ist die Verlust der Fähigkeit zur Sprache, zur Argumentation: „exululat frustra loqui conatur“ (233). Nach seiner Metamorphose ist Lycaon nicht mehr in der

---

275 Vgl. O’Hara, 116.

276 Erregend und fein kommentieren dieses Problem Anderson (96.), Wheeler (172., 178.) und O’Hara (117.), die mit der Unglaubwürdigkeit des Gottes rechnen. Schön erfasst das Wesen der Iuppiter-Rede Gianpiero Rosati: „...truth constructed by power“. (Rosati, 274)

277 Wie bei Apollodor (3, 98–99) und Hyginus (176). Zu den Mythosvarianten und der religionswissenschaftlichen Interpretation des Lycaon-Mythos siehe: Forbes Irving, 90–95.

Lage, seine eigene Lesart der Episode zu erzählen.<sup>278</sup> Die Iuppiter-Rede ist daher auch für eine ironische Erklärung für die Natur der Erzählungen zu halten, und so lässt sie sich nach allen drei Codes des Textes interpretieren.

Iuppiters Aussage über die Verschwörung der Menschheit ist als Zeichen der Paranoia des Gottes interpretierbar,<sup>279</sup> und lässt sich auch durch den Ausdruck „Verdinglichung des Mythos“<sup>280</sup> umschreiben. Mit diesem Begriff und mit seinen Verwandten wie auch mit der Romanisierung und mit der Instrumentalisierung,<sup>281</sup> die den Textsinn vereinfachen, und die das Lesen zur Suche nach einer verborgenen Bedeutung machen, würde ich jedoch sehr sorgfältig umgehen. Ich meine, man kann den Text viel komplexer lesen, wenn man ihn nach verschiedenen Codes liest, und versucht, diese Ebenen, diese Codes in ihrem Aufeinanderwirken zu interpretieren.

---

278 Feldherr, 171. Schöne Deutungen der ontologischen Aspekte der Verwandlung Lycaons: Barkan, 25–26., Solodow, 175.

279 Segal, 405.

280 Buchheit verwendet diesen Ausdruck für die Parallelisierung der Götterwelt und Rom (Buchheit, 107).

281 Ulrich Schmitzer sieht in der Lycaon-Erzählung ein „mythologisches Muster aktueller Konflikte im Herrscherhaus“. Er liest die Szene als einen politischen Text. Um die Übertreibungen dieser Lesemethode zu zeigen, sei hier ein charakteristischer Gedankengang von ihm angeführt: „...von den zahlreichen in der Antike bekannten Attentaten und Verschwörungen gegen Augustus nur solche in Frage kommen, die vor dem Senat behandelt wurden.“ Deshalb müsse in der Lycaon-Geschichte die Affäre um Iulia maior und Iullus Antonius gespiegelt werden. (Schmitzer, 78–79) Gerlinde Bretzigheimer kritisiert Schmitzers Methode überzeugend. Sie konstatiert, in der Iulia-Affäre herrsche unter Fachleuten Uneinigkeit. Des weiter finde im *concilium deorum* keine Verhandlung über Lycaon statt. (Bretzigheimer, 166.)

## ViderE/ViderI

### (Actaeon)

Auf den ersten Blick scheint es vielleicht überraschend zu sein, dass ich im Zusammenhang mit der Actaeon-Erzählung, einer der eher tragischen Episoden der *Metamorphosen*, von Ironie spreche. Wenn man aber die Rezeptionsgeschichte dieser Szene erforscht, schaut man einer Vielfalt von Begriffen ins Auge, mit derer Hilfe die Interpreten versucht haben, den Charakter der Episode zu beschreiben. Vor vierzig Jahren verwendete Brooks Otis drei verschiedene Attribute: humorvoll, grotesk, Disneyisch.<sup>282</sup> Die Assoziation von Actaeon mit Walt Disneys Zeichenfilmen ist außergewöhnlich oberflächlich. Er ist doch kein Mickey Mouse, über den die unschuldigen Kinder lachen. Wenn ich von Ironie spreche, denke ich durchaus nicht an herzaufquellendes Lachen, meistens nicht einmal an Lächeln. Vielmehr wird mit diesem Begriff auf die ironischen Bewegungen, Schwankungen des Textes verwiesen. ὀππόταν οὐκ ἐθέλων περ ἴδη χαρίεντα λοετρὰ / δαίμονος (wenn er einmal unwillkürlich das liebreizende Bad der Göttin gesehen hat). Den klassischen Bericht über das Schicksal von Actaeon findet man bei Kallimachos (*hymn.* 5, 113–114). Teiresias erblickt absichtslos (οὐκ ἐθέλων) die nackt badende Pallas, weshalb er geblendet wird. Seine klagende Mutter tröstet Athene, die von einer ähnlichen zukünftigen Situation, das heißt von der Actaeon-Geschichte, erzählt. Die Kurzfassung des Hymnus *Auf das Bad der Pallas* formuliert die Tat, besser gesagt, das Geschehnis um unseren Helden, mit einem einzigen Verb: ἴδη. Im Weiteren interpretiere ich die Actaeon-Erzählung Ovids als Ausdehnen und zugleich Aufheben, mit einem Wort, Umschreiben dieses Verbs.

Es ist beachtenswert, wie Kallimachos das Moment des Sehens behandelt. Er fügt ihm einen erotischen und einen religiösen Aspekt hinzu. Der Text sagt zuerst, dass Teiresias das gesehen hat, was man nicht sehen darf (εἶδε τὰ μὴ θεμιτά, 78), das heißt, von der Beschreibung des Aktes des Erblickens erfährt man nicht detailliert, was das Objekt des Sehens war. Stattdessen spricht der Hymnussänger davon, dass es sich um die Verletzung des Heiligen handelt. Zwanzig Verse später erklärt Pallas, dass nach den Gesetzen des Kronos ein Sterblicher teuer bezahlen soll, wenn er eine Gottheit ohne ihren

---

282 Otis, 261.



Willen erblickt.<sup>283</sup> Dieser moralisch-religiösen Interpretation steht die Erotisierung des Textes gegenüber. Es wird nämlich der Gefährtin der Göttin, der Mutter des Teiresias in den Mund gelegt, welche Körperteile Athenes der unschuldige Junge gesehen hat: εἶδες Ἀθαναίας στήθεα καὶ λαγόνας (88). Kallimachos zeigt also zwei Auslegungsmöglichkeiten des Blicks von Teiresias, der in dem Hymnus für die Präfiguration des Actaeon zu halten ist. Wenn wir in der Rezeptionsgeschichte der Actaeon-Erzählung mehr als sieben Jahrhunderte weitergehen, also noch über Ovid hinaus, stoßen wir auf die *Dionysiaka* des Nonnos, in deren erotisierter Szene Actaeon die Göttin nicht nur erblickt, sondern intensiv anstarrt, währenddessen er von einer Nymphe erblickt wird.<sup>284</sup> Der Nonnos-Text, zwar weitaus nicht so fein ausgearbeitet wie die *Metamorphosen*, lässt den Zusammenhang zwischen dem Erblicken und Erblicktwerden Actaeons erscheinen.

Die Sage kennt mehrere Ursachen für den Zorn der Artemis. Hyginus schreibt, Actaeon wollte die erblickte Göttin vergewaltigen. (180) Andere Quellen behaupten, er wünschte Semele bzw. Artemis zu heiraten, oder prahlte damit, dass er ein besserer Jäger als Diana sei.<sup>285</sup> Bei Ovid liest man von diesen Motiven nichts; in den *Metamorphosen* sind Sehen, Versehen, Nicht-Sehen, Gesehen Werden zentrale Elemente. „dum spatium victor victi considerat hostis, / vox subito audita est (neque erat cognoscere promptum, / unde, sed audita est): ‘quid, Agenore nate, peremptum / serpentem spectas? et tu spectabere serpens.’“ (3, 95–98) Am Anfang des dritten Buches seines Gedichtes erzählt Ovid die Geschichte von Cadmus. Nachdem der Gründer Thebens, der Großvater Actaeons den Drachen getötet hatte, hörte er die Stimme der kündenden Gottheit, die seine und Harmonias Verwandlung in Drachen (4, 563–603) voraussagte. Der Erzähler sagt nicht, Cadmus wird Drache *werden*: die göttliche Stimme spricht davon, dass er als Drache *gesehen werden* wird, was in dieser Stelle eine ziemlich inadäquate Umschreibung zu sein scheint. Die missbilligende Bemerkung („quid... serpentem spectas“) birgt Vorwurf und Warnung: du siehst (*spectas*) – du wirst gesehen werden (*spectabere*). Diese Stelle können

283 οὐ γὰρ Ἀθαναία γλυκερὸν πέλει ὄμματα παίδων / ἀρπάζειν Κρόνιοι δ' ὧδε λέγοντι νόμοι / ὅς κε τιν' ἀθανάτων, ὅκα μὴ θεὸς αὐτὸς ἔληται, / ἀθρήση, μισθῶ τοῦτον ἰδεῖν μέγαν. (99–102)

284 εὔτε τανυπρέμοιο καθήμενος ὑψόθι φηγοῦ / λουομένης ἐνόησεν ὅλον δέμας Ἰοχεαίρης. / Θηητῆρ δ' ἀκόρητος ἀθηήτιο θεαίνης / ἄγνὸν ἀνυμφεύτιο δέμας διεμέτρεε κούρης / ἀχιφανῆς. Καὶ τὸν μὲν, ἀνείμονος εἶδος ἀνάσσης / ὄμματι λαθριδίῳ δεδοκημένον, ὄμματι λοξῷ / Νηιάς ἀκρήδεμος ἀπόπροθεν ἔδρακε Νύμφη (5, 303–309)

285 Anführen der Stellen: Bömer, 487.

wir als einen inneren Prätext der Actaeon-Erzählung lesen. Im Vers 131, der den Übergang zur Actaeon-Geschichte (131–137) eröffnet, kommt das Verb *videri* im Sinne 'scheinen' vor: „*poteras iam, Cadme, videri / exilio felix*“ (du hättest, Cadmus, durch deine Verbannung glücklich scheinen können). Es stellt sich rasch heraus, dass dieser Infinitiv einen falschen Schein bezeichnet: „...*sed scilicet ultima semper / exspectanda dies homini est, dicitque beatus / ante obitum nemo supremaque funera debet.*“ (135–137) Die Paraphrase der Herodot-Stelle (1, 32), laut der niemand vor dem Tod glücklich zu nennen sei, ist nicht nur deshalb wichtig, weil sie das Schicksal des Actaeon vorausahnen lässt. Sie weist nicht bloß nach vorn, auf die Tragödie, sondern auch zurück, auf das Wort *videri*. Dieses Verb hat in diesem Kontext natürlich nichts mit dem Sehen zu tun. Trotzdem, oder eben deshalb ist es nicht außer Acht zu lassen, dass dem Grundwort der Actaeon-Szene in ihren einleitenden Versen die Bedeutung von Anschein anhaftet.

„*Mons erat infectus variarum caede ferarum, / iamque dies medius rerum contraxerat umbras / et sol ex aequo meta distabat utraque...*“ (143–145) Viele Interpreten haben schon gezeigt, in wie engem Zusammenhang diese Inszenierung mit dem Hauptmotiv der Episode, mit der Enthüllung, steht.<sup>286</sup> Das Sonnenlicht macht möglich, dass man klar sieht. Diese Behauptung gilt aber nicht für die ganze Episode. In seiner kleinen Rede repetiert Actaeon die Worte des Erzählers: „...*nunc Phoebus utraque / distat idem terra finditque vaporibus arva*“. (151–152) Man könnte sagen, dass diese Worte die obige Schilderung stärken. Aber die Medaille, wie so oft, hat eine Kehrseite. Actaeons Rede unterbricht nämlich nicht allein die Jagd, sondern bereitet auch der Klarheit des Mittags ein Ende. Nach dem Neueinsatz „*Mons erat...*“ folgt eine deutliche Parallele: „*Vallis erat...*“ Mit der zweiten Beschreibung der Landschaft fängt der Erzähler die Episode gleichsam aufs Neue an. Räumlich bildet das Tal zum Berg einen Gegensatz. Es verdient hier hervorgehoben zu werden, dass das Tal mit Kiefern und Zypressen dicht bewachsen ist („*Vallis erat piceis et acuta densa cupressu...*“). Ovid spricht *expressis verbis* von Dichtigkeit, aber die dicht nebeneinander stehenden Bäume müssen auch Waldesdunkel ergeben. Obendrein, die Grotte Dianas steht im hintersten Winkel des Tals („*cuius in extremo est antrum nemorale recessu*“). Schicht um Schicht wird also der Raum

---

286 Z. B.: „Die Mediizität der Tagzeit erscheint im räumlichen Bild der aequidistantem Sonne. Die Zeit läßt in der räumlichen Bewegung die Dinge selbst, schattenlos, erscheinen. Es ist ein Tag der Entscheidung, der Enthüllung.“ (Schwindt, 8.)

dunkler, was ganz gewiss eine Verschlimmerung der Sichtverhältnisse mit sich bringt. Der Endpunkt dieses Vorgangs ist der Augenblick, als Acteon die Grotte betritt, die durch ihre tiefe und innere Lage mit dem hohen, sonnigen, gut sehbaren Berg kontrastiert. Die Dunkelheit ist als kohärentes Element der Textbedeutung zu lesen. Die Hauptgestalt nähert sich dem Geheimnis, das man nicht erblicken darf. Actaeon sollte Diana nicht sehen, weshalb der Dichter zum Ort der Szene eine dunkle Höhle macht. Dem Motiv der Dichte und der Dunkelheit steht die Betonung von Durchsichtigkeit der Quelle scharf gegenüber: „fons sonat a dextra tenui perlucidus unda“ (161). Es lohnt sich, auf die Grotte einen Blick zu werfen. „...arte laboratum nulla: simulaverat artem / ingenio natura suo; nam pumice vivo / et levibus tofis nativum duxerat arcum.“ (158–160)<sup>287</sup> Die Natur täuscht also ein Kunstwerk vor. Dieser Satz ist einerseits als Lob der Schönheit des Naturwerks zu lesen, andererseits kann man auch das Moment der Vortäuschung hervorheben. Weiterhin, der *arcus natus* ist nicht bloß ein gewachsenes Gewölbe, sondern auch eine schöne Anspielung auf den Bogen, die Waffe der Diana. Fünf Zeilen später lesen wir, dass die Göttin nach ihrem Eintritt in die Höhle ihren entspannten Bogen einer Nymphe übergab,<sup>288</sup> weshalb sie waffenlos zu sein scheint. Das Ganze ihres heiligen Ortes, der ohnehin ein Ort der Täuschung ist, trägt ihren Bogen wie ein Aushängeschild – mindestens im Raum der Sprache. Actaeon ist natürlich nicht in der Lage, diesen Bogen sehen zu können, da er das Gewölbe *sieht*, und nicht das Wort *arcum liest*.

Es ist ein kleines Kunststück, wie Ovid Actaeons Eintritt in den Raum des Heiligen durch die zwei Ekphrasen verzögert. Lassen wir ihn endlich einmal die Grotte betreten!

*qui simul intravit rorantia fontibus antra,  
sicut erant, viso nudae sua pectora nymphae  
percussere viro subitisque ululatibus omne  
inplevere nemus circumfusaeque Dianam  
corporibus texere suis; tamen altior illis  
ipsa dea est colloque tenuis supereminet omnes.* (177–182)

287 Die Forschung hat schon nachgewiesen, dass die Grotte Parallelen in der Realität, dass heißt, in der römischen Gartenkultur hat. Vgl. Cancik, 118; Anderson ad loc. Interessante poetologische Interpretation der Stelle: Spahlinger, 282–287.

288 „quo postquam subiit, nympharum tradidit uni / armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos...“ (165–166) Peter Kuhlmann hält die Szene mit der badenden Göttin und ihren Nymphen für humorvoll: „So erhält die von der Jagd erschöpfte Diana in ganz ungöttlicher Weise von ihren dienstbaren Nymphen eine Art Wellness-Programm, wie es wohl für die Damen der römischen Oberschicht typisch war. Gerade der Detailreichtum der Passage erzeugt hier beim Rezipienten den humoristischen Eindruck.“ (Kuhlmann, 329.)

Wie oben erwähnt, sehe ich in Ovids Actaeon-Erzählung die Umschreibung des Kallimacheischen Prädikats, ἰδῆ. Was passiert in dieser Passage? Was passiert nicht? In den verlässlichen Nachschlagewerken gilt es ausgemacht, dass in der meistverbreiteten Mythosvariante Artemis von Actaeon erblickt wird.<sup>289</sup> Wir wissen es also wohl, was *in der Höhle* geschehen soll. Es bedeutet aber nicht, dass wir auch wissen würden, was *in dem Text* geschieht. Die Hauptfigur der Episode tritt in die Grotte ein und wird von den Nymphen erblickt. Die Worte Ovids sprechen also nicht davon, dass er irgendjemanden oder irgendetwas erblicken würde. Die Genialität des Ovidischen Erzählens hat schon in den vorigen Versen dafür vorgesorgt, dass sich auch der Blick des Lesers auf ihn konzentriert. Nach der langen Beschreibung der Stätte, der Göttin und ihrer Nymphen (155–173) erscheint Actaeon auf der Bühne mit einem betonten Schnitt und starken Aufschlag („ecce“, 174) schon drei Verse früher. Der Leser sieht *ihn*, die Nymphen sehen *ihn*, obwohl er in dieser Situation die nackte Diana erblicken „müsste“.<sup>290</sup> Ihre Gefährtinnen stellen sich vor die Göttin, weshalb sie beinahe unsichtbar bleibt. „colloque tenus supereminet omnes“, d. h., sie überragt alle um Haupteslänge. Diese deplaziert scheinende Bemerkung impliziert so banale Gedanken, wie z. B., dass eine nackte Frau, wenn sich nur ihr Hals und Kopf zeigt, im Auge ihres Betrachters fast genauso gekleidet ist wie eine gekleidete Frau. (Vorausgesetzt natürlich, dass sich der Blickende nicht dessen bewusst ist, dass sie nackt ist.) Aber wurde Diana von den Nymphen wirklich geschützt? Die Namen der Nymphen stehen mit Wasser in Verbindung. *Crocale* bedeutet 'Meerkiesel'; *Nephele* 'Wolke', 'Nebel'; *Hyale* 'Kristall', 'heller, durchsichtiger Stein'; *Ranis* 'Tau- oder Regentropfen'; *Psecas* 'Tröpfchen'; *Phiale* 'Schale', 'Trinkschale'.<sup>291</sup> Als sie Diana umringen, bewegen sie sich ähnlich wie Wasser: „circumfusae“.<sup>292</sup> Wenn wir die

289 „Als er auf dem Kithairon jagte, wurde er von Artemis in einen Hirsch verwandelt und von seinen eignen Hunden zerrissen, nach der gangbarsten Sage, weil er die Göttin im gargaphischen Thale, in der Quelle Parthenios im Bade gesehen“ – lautet z. B. die korrekte Abfassung des großen Lexikons von Roscher.

290 Dass die Göttin nackt ist, hat der Erzähler in der höchst erotischen Partie, vor dem Eintritt des Actaeon geschildert: „altera depositae subiecit brachia pallae; / vincla duae pedibus demunt...“ (167–168)

291 Bömer ad loc.; Anderson ad loc. Vgl. die Interpretation von Albrechts: „In dieser Namenreihe vergegenwärtigt Ovid das Naturphänomen »Wasser« in einer sinnvollen Abfolge der Aspekte im Spannungsfeld zwischen Formlosigkeit und Form, Trübe und Klarheit.“ (von Albrecht, 71.)

292 „proprie, de rebus liquidis“ (Bömer ad loc.) Erwägenswerte Ausdeutung von Anderson: „The simple verb might ironically recall *fundunt* of 172 and point to the confusion caused by Actaeon.“ (ad loc.)

metaphorische Lesart ins Spiel bringen, wozu uns der Text beinahe aufruft, könnten wir sagen, dass Artemis von durchsichtigen, wasserartigen Körpern bedeckt wird. Fortsetzend den vorigen Gedanken: ein Körper, der von Wasser verhüllt wird, ist genauso unverhüllt, wie ein unverhüllter Körper. War also die Göttin trotz der Bemühungen ihrer Gefährtinnen sichtbar?

An diesem Punkt sollten wir kurz stehen bleiben und danach fragen, wie es sich deuten lässt, dass der Blick Actaeons von dem Text ausgespart wird. Auf diese Frage, die mit der Erklärung der ganzen Episode in engem Zusammenhang steht, kann man mindestens vier verschiedene Antworten geben. Die erste lautet so, dass sich der blickende Actaeon und die erblickte Diana im Akt des Erblickens ineinander schieben.<sup>293</sup> (Die spannende Idee des Ineinander-Schiebens, ja was noch mehr ist, der Identifikation beider Gestalten spielt eine wichtige Rolle auch in der psychoanalytischen Lesart der Geschichte.<sup>294</sup>) Die zweite Interpretationsmöglichkeit betrifft den ethischen Aspekt der Szene. Demgemäß handelte es sich um die Entlastung Actaeons und darum, dass der Autor den Mythos ent-moralisiert.<sup>295</sup> Dafür sprechen mehrere Passagen. Schon vor der ersten Ekphrasis lesen wir davon, Actaeons Schicksal lasse sich nicht auf eine Verfehlung, sondern auf Fortuna und Irrtum zurückführen: „at bene si quaeras, fortunae crimen in illo, / non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?“ (141–142) Vor seinem Eintritt lesen wir Folgendes: „...per nemus ignotum non certis passibus errans / pervenit in lucum: sic illum fata ferebant.“ (175–176) Die Betonung von Actaeons Unschuld entspricht der Behandlung der verschiedenen Mythosvarianten, d. h. der Wahl, dass sich der Dichter eben der mildesten Variation anschließt.<sup>296</sup> Die Frage, ob dieses Verfahren im

---

293 „Der plötzliche Einbruch des schweifenden Jägers ist eingefangen in der Konzentrationsperspektive eines Blicks, der vernichtend auf den Blickenden zurückfällt. Das ist die Sensation der Erzählung, daß der Blick, von dem sie handelt, ausgespart ist und nur in seiner Rückwendung auf den Blickenden bzw. in seiner Brechung am Erblickten erscheint: Betrachter und Betrachtetes schieben sich so ineinander, daß der definitive Zeitpunkt der Kontiguität nicht erkennbar wird. Ein Schleier liegt über dem Moment der Empfindung.“ (Schwindt, ebd.)

294 Vgl. dazu Tardin Cardoso, bes. 53–56.

295 Cancik, 125–126.

296 Es sei hier auch auf den Essay (oder Essayroman) von Pierre Klossowski, *Le bain de Diane* (1956) hingewiesen! Obwohl Klossowski kein Philologe ist, gehört seine oft meditative, den Ovidischen Text frei, kreativ und fruchtbringend behandelnde Interpretation zu den spannendsten und originellsten Lektüren der Actaeon-Sage. Nach Klossowskis Deutung (oder Erzählung) wollte Diana sich selbst betrachten, weshalb sie den Körper, in dem sie sich erscheinen wollte, der Vorstellungskraft Actaeons entlehnte. Deshalb hat sie ihn gejagt, besser gesagt, lag sie in der Grotte auf der Lauer, und wartete auf ihn. „Elle est aux aguets, et elle-même devient l’objet de ceux qui ont pris l’habitude de guetter. [...] Certes Diane invisible considérant Actéon en train de se l’imaginer,

Hinblick auf Ovids Relegation zu deuten ist, hat natürlich die Phantasie der Philologen erweckt.<sup>297</sup> Dieses Problem ist an dieser Stelle nicht zu besprechen. Es sei genug zu erwähnen, dass die Exildichtung Ovids Anlass zu solchen Gedanken gibt.<sup>298</sup> Die Wirksamkeit der moralisierenden Deutung über das Entmoralisieren der Sage scheint mir jedenfalls für die Interpretation des ausgesparten Blicks fraglich zu sein. Religiös-moralisch gesehen wird nämlich durch die Betonung von *fortuna* und *fatum* ohnehin alle Schuld von Actaeon genommen. Die dritte Möglichkeit ist eine narratologische Auslegung. In jeder Erzählung gibt es natürlich leere Stellen, Auslassungen, da die Narrative nicht nur aus expliziten, sondern auch aus impliziten Momenten besteht, die von den Lesern aus dem Kontext ergänzt werden können. Der Erzähler braucht also nicht auszusagen, Actaeon habe die Göttin erblickt, weil die Fortsetzung „eindeutig“ macht, was in der Höhle passierte, und weil die Sage ohnehin jedem Leser bekannt ist.

Diese Erklärung wirft eine wichtige Frage auf. Was lesen wir: Zeichen oder Bedeutungen? Es ist ein *locus communis* der Hermeneutik, dass der Textsinn von Teil und Ganzem konstruiert wird. Hans-Georg Gadamer schreibt: „Wer einen Text verstehen will, vollzieht immer ein Entwerfen. Er wirft sich einen Sinn des Ganzen voraus, sobald sich ein erster Sinn im Text zeigt. Ein solcher zeigt sich wiederum nur, weil man den Text schon mit gewissen Erwartungen auf einen bestimmten Sinn hin liest. Im Ausarbeiten eines solchen Vorentwurfs, der freilich beständig von dem her revidiert wird, was sich bei weiterem Eindringen in den Sinn ergibt, besteht das Verstehen dessen, was dasteht.“<sup>299</sup> Man sollte aber darauf achten, dass die Zirkularität des Verstehens nicht einer missverstandenen Hierarchie dient. Das Konstruieren der Bedeutung des Ganzen soll nicht dazu führen, dass die einzelnen Zeichen, Passagen der Textbedeutung unterworfen

---

songe à son propre corps; mais ce corps dans lequel elle va se manifester à elle-même, c'est à l'imagination d'Actéon qu'elle l'emprunte. Diane pouvait choisir une autre forme visible: biche, ourse, ou pour autant qu'elle tenait à manifester son propre principe une forme qui eût terrifié Actéon et l'eût maintenu à distance. Mais tout au contraire..." (Klossowski, 43–44.) Spannende Interpretation findet man bei John Heath, der meint, Diana verhalte sich als *Leserin* der vorigen Erzählungen, und bestrafte Actaeon, weil sie ihre leserischen Erfahrungen bei ihrer eigenen Situation anwende. (Heath, 85.)

297 Vgl. Bömer, 487. Die logische Folge dieser Fragestellung ist, dass man mit dem Gedanken spielt, ob sich eine Parallele zwischen der Göttin und der Römischen Macht ziehen lässt. (Otis, 133.; von Albrecht, 75.)

298 Vgl. in erster Linie: *cur aliquid vidi? cur noxia lumina feci? / cur imprudenti cognita culpa mihi? / inscius Actaeon vidit sine veste Dianam: / praeda fuit canibus non minus ille suis. / scilicet in superis etiam fortuna luenda est, / nec veniam laeso numine casus habet.* (*Trist.* 2, 103–108)

299 Gadamer, *Wahrheit...*, 271.

werden. Die Actaeon-Erzählung des Ovid handelt davon, dass der unschuldige Held die Göttin erblickt, weshalb er in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden getötet wird. Die Tatsache, dass in dem Text eben der das Sujet so tief bestimmende Blick ausgespart ist, sollte man dieser kristallklaren Zusammenfassung nicht unterwerfen. Ich würde natürlich nicht behaupten, nicht einmal suggerieren, dass Actaeon die Göttin nicht erblickt hat. Der wichtigste Punkt der Episode ist aber meiner Meinung nach das Schweigen über den Blick. „nunc tibi me posito visam velamine narres, / si poteris narrare, licet.“ (192–193)<sup>300</sup> Die ironischen,<sup>301</sup> sarkastischen<sup>302</sup> Worte der Göttin gelten nicht nur Actaeon, sondern auch der Erzählung. Dieser Satz ist als ein Signal zu lesen, das an das Schweigen des Textes erinnert, und daran, dass die narrative Linie,<sup>303</sup> die Ordnung des Erzählens unterbrochen ist. Der Text sagt an einigen Stellen etwas Anderes, als er zu meinen scheint. Dieses Phänomen ist mit dem Begriff der Ironie zu beschreiben. Durch das Herausheben dieses Moments möchte ich nicht erreichen, dass die Einheit des Texts zerstört wird. Vielmehr würde ich – als vierte Interpretationsmöglichkeit – von einem Eröffnen von Bedeutungen sprechen. In der Actaeon-Erzählung geht es ums Sehen. Gerade das geprüfte Problem wirft Licht darauf, wie spannend und tief bei Ovid die Problematisierung des Blicks ist. In der in Frage stehenden Stelle sehe ich einen Bruch, um den herum die Bewegungen des Textsinns sichtbar werden.

Ich habe schon den Zusammenhang zwischen *spectas* und *spectaberis*, die Bedeutungen von *videri*, die Verdunkelung des Raumes, das Moment der Vortäuschung im Falle der Grotte, und den Paradoxon der Erblickenszene berührt. Kehren wir wieder in die Höhle zurück! Nachdem wir erfahren haben, dass Diana alle Nymphen um Haupteslänge überragt, lesen wir von ihr einen schönen Vergleich: „qui color infectis adversi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, / is fuit in vultu visae sine veste Dianae“ (183–185). Erst in diesem Punkt, also nach dem wahrscheinlichen Geschehen des Aktes des Erblickens spricht der Erzähler davon, dass die Göttin gesehen

---

300 Spannende Deutung dieser Stelle: Schwindt, 19. Christoph Leidl interpretiert diese Passage im Licht des Vers 197 („velat maculoso vellere corpus“): „Der Rückbezug wird durch die v-Alliteration zusammen mit der etymologischen Identität (velamen – velare) mit aller Deutlichkeit gesichert. Kann man also Diana auch so verstehen: «Jetzt magst du, wenn du die Verhüllung abgelegt hast, erzählen»? Ein Rollentausch hat stattgefunden: Die Verhüllte ist enthüllt, doch der Sehende verhüllt.“ (Leidl, 31.)

301 Von Albrecht, 78.

302 Otis, 135.; Theodorakopoulos, 154.

303 Vgl. de Man, 178.

wurde. Der Text birgt aber eine temporale Täuschung: Diana wird erst jetzt wirklich gesehen, indem man erst jetzt etwas von ihrem Körper erfährt. Actaeon bleibt aber aus diesem Erlebnis größtenteils ausgespart, weil er, wie oben erwähnt, den Text nicht liest, das heißt, den Vergleich, die Textualisierung der Schönheit nicht genießen kann. Wir Leser wir machen uns mit dem Gesicht der Göttin mittelbar, durch das Bild der Wolken und der Aurora vertraut. Jetzt ist man berechtigt, im Nachhall des Wortes *viso* auch Diana „gesehen“, *visa*, zu nennen. Sowohl die Göttin als auch der sterbliche Held werden also auf irgendeine Art *gesehen*. Actaeon wird zuerst als Mensch, danach als Hirsch erblickt, im letzteren Falle von sich selbst. „ut vero vultus et cornua vidit in unda, / 'me miserum!' dicturus erat: vox nulla secuta est; / ingemuit: vox illa fuit, lacrimaeque per ora / non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.“ (200–203) Der Blick Actaeons konzentriert sich nicht auf Diana, sondern auf sich selbst, besser gesagt, auf seine eigene Gestalt, auf seine neue Form. Es ist das Moment des Entlarvens, aber Actaeon enthüllt nicht das Heilige; er muss sich mit sich selbst konfrontieren. Und er konfrontiert sich mit einer Täuschung. Sein Körper, seine Stimme haben ihn verlassen. Der neue Körper, die neue Stimme als Zeichen seines Seins versagen. Er scheint Hirsch zu sein, obwohl sein Wesen, seine *mens* menschlich bleibt. Damit deutlicher wird, worum es geht, sind die Hunde in Kauf genommen. „dum dubitat, videre canes“ (206) Die Hunde, die für ihn nicht weniger gefährlich als die Nymphen sind, erblicken ihn. Nachdem Actaeon einmal erblickt worden ist, wird er in einen Hirsch verwandelt. Nachdem er das zweite Mal erblickt worden ist, wird er getötet. Der Ausdruck „videre canes“ ist nicht nur deshalb wichtig, weil er zwischen den Hunden, den Gefährten des Actaeon und den Nymphen, den Gefährtinnen der Diana, eine Parallele zieht, sondern auch weil er das Wesen des Sehens betrifft. Die Hunde sehen ein falsches Bild, und ihre „Interpretation“ (das Zerfleischen ihres Herrn) beruht auf dieser falschen Imagination.

*...et velut absentem certatim Actaeona clamant  
(ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur  
nec capere oblatae segnem spectacula praedae.  
vellet abesse quidem, sed adest, velletque videre,  
non etiam sentire canum fera facta suorum.  
undique circumstant mersisque in corpore rostris  
dilacerant falsi dominum sub imagine cervi... (244–250)*



Die Imago lässt sich nicht als Präsenz des Sinnes, des Seins hinnehmen. Obwohl Actaeon da ist, präsent ist, scheint er fern zu sein.<sup>304</sup> Die Tat der Hunde weist auf die Schwankungen zwischen Zeichen (Körper, Stimme) und Bedeutung (Actaeons menschliches Wesen) hin. Das Sehen ist Sehen im Dunkel, in einer Grotte, in dem hintersten Winkel eines dicht bewachsenen Tals. Das Sehen ist gleich Anschein und Täuschung. Oder doch nicht? Der Text bietet noch eine Deutung des Wortes *videre*. Diana, die man nicht sehen soll, muss am Ende der Erzählung das *videri* erleiden. „Rumor in ambiguo est: aliis violentior aequo / visa dea est...“ (253–254) Hier geht es wieder nicht so sehr um Sehen, als um Scheinen. In diesem übertragenen Sinne wird Diana *gesehen*. Erst jetzt wird sie wirklich enthüllt. Actaeon erblickt also nicht (nur) Artemis, und sie wird nicht (nur) von ihm gesehen. Die Göttin ist nicht einmal in diesem Punkt eindeutiges Objekt des Sehens. Die Fortsetzung des zitierten Satzes lautet nämlich: „alii laudant dignamque severa / virginitate vocant; pars invenit utraque causas.“ Dianas Tat wird nicht nur von den Göttern (und Menschen?) beurteilt. Der Text selber verrät auch etwas über sie. „nec nisi finita per plurima vulnera vita / ira pharetratae fertur satiata Dianae.“ (251–252) Die Göttin wird an dieser Stelle *pharetrata* genannt, obwohl sie am Anfang der Erzählung noch *succincta* (156) war. Das Wechseln ihres Attributes könnte man auch eine Enthüllung nennen.<sup>305</sup> Das Wort *satiata* hat auch eine Parallele am Anfang der Episode. „vosque, canes satiatae sanguine erili“ (140) – spricht der Erzähler die Hunde des Actaeon an. Diese Wiederholungen erregen eine ironische Spannung im Text.

Die Ironie der Episode ist auch mit dem Begriff dramatischer Ironie<sup>306</sup> zu ergreifen, die sich darauf zurückführen lässt, dass die Leser (oder Zuschauer) mehr als die Gestalten (Darsteller) wissen. Manchmal handelt es sich nicht um den Unterschied des Wissens dieser zwei Teilnehmer des Werks, sondern um den Wandel vom Wissen des Lesers. Als der Erzähler in den einleitenden Versen Cadmus anspricht und ihm über seine Enkelkinder spricht, nennt er diese „pignora cara“ (134). Es ist ironisch, dass der Erzähler

304 Schön schreibt Philip Hardie über den Zusammenhang von Präsenz und Metamorphose: „It is not just that from his companions' point of view Actaeon 'is not there', but that the narrator's comment in line 247 'he is there' begs a question: the metamorphosed Actaeon both is and is not the person that he was before. The product of every metamorphosis is an absent presence.“ (Hardie, 169)

305 Anderson schreibt über diesen Wortgebrauch Folgendes: „standard epithet of Diana the huntress; but ironically the last time we saw her she was not wearing her quiver or anything else to lend her dignity.“ (ad loc.) Christoph Leidl sieht in diesem Attribut, dass die Ordnung wiederhergestellt sei. (Leidl, 29.)

306 Zum Begriff: Nünlist, 81–86.

die Enkel Unterpand, Garantie der Zukunft der Familie nennt, indem es sich später herausstellt, dass diese Kinder früh sterben, weshalb sie keine sichere Zukunft ihrer Familie gewährleisten können. In diesem Punkt wissen wir es vielleicht nicht (doch, wir wissen es, wir haben nämlich Vorkenntnisse), der angesprochene Cadmus weiß es sicher nicht.<sup>307</sup> „fortunamque dies habuit satis“ (149) – sagt Actaeon seinen Jäger-Gefährten, als er sie dazu auffordert, die gegenwärtigen Geschäfte einzustellen und eine Pause zu machen. Er weiß nicht, dass er sterben wird, das heißt, ihm bringt der übrige Teil des Tages keine gute *fortuna*. Und er weiß auch nicht, dass der Erzähler acht Verse weiter oben darüber gesprochen hat, dass sein Schicksal dem *fortunae crimen* zu verdanken ist.<sup>308</sup> Gleichermassen kann er nicht wissen, dass sie am nächsten Tag nicht weiterjagen werden, wie er seinen Freunden verspricht. (149–151).<sup>309</sup> Wenn wir lesen, dass Actaeon das Geweih des lang lebenden Hirsches bekommt (194), wissen wir noch nicht, dass er in einigen Minuten sterben wird. (Doch, weil wir Vorkenntnisse haben.) Rasch stellt sich heraus, dass im Falle des Attributes „lebendig“ „contrarium ei, quod dicitur, intellegendum est.“ (Quint.: *Inst. or.* 9, 2, 44) Die Formulierung ist hier von großer Bedeutung. „dat sparso capiti vivacis cornua cervi“, schreibt Ovid, die siebte Ekloge Vergils zitierend, wo das Geweih als Opfer für Diana vorkommt.<sup>310</sup> Diese Anspielung bringt in den Text eine neue Bedeutung, die die Interpretation von Actaeons Schicksal (um)deutet, indem sie impliziert, dass auch er ein Opfer der Göttin ist. Die eigentümlich „tragische Ironie“ finden wir in der Szene, wo Actaeon von seinen eigenen Hunden zerfleischt wird, die seine Gefährten antreiben, während sie ihn suchen.<sup>311</sup>

Der berühmte Hundekatalog (206–224)<sup>312</sup> enthält Elemente, die den tragischen Charakter der Erzählung zerrütten.<sup>313</sup> Der Leser erfährt z. B., dass einer der Hunde später losgerannt war, aber auf Schleichwegen Vorsprung gewonnen hat: „tardius exierat, sed per compendia montis / anticipata via est“ (234–235). Dieses scheinbar überflüssige Detail – und ähnliche Details – unterbrechen die Linearität der Erzählung und bilden eine

---

307 Vgl. Anderson ad loc.

308 Vgl. von Albrecht, 70.; Anderson: „...but fortune now has a crime to inflict on him. Its day has just begun.“ (ad loc.)

309 Cancik, 114.

310 „Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, parvus / et ramosa Micon vivacis cornua cervi.“ (7, 29–30)

311 Vgl. Cancik, 130; Heath, 71–75.; von Albrecht, 73.; Gildenhard–Zissos, 173.

312 Zu dem Zusammenhang des Ovideischen Kataloges mit seinen Quellen: Cameron, 266–267.

313 Christiane Reitz sieht schön, dass der Katalog wie ein Fremdkörper anmutet. (Reitz, 365.)

alternative, aus kleinen, meistens interesselosen Einzelheiten bestehende Narrative. Wir erfahren unter anderem, dass der Hund mit Name Hylaeus kürzlich von einem Eber verletzt wurde und dass die Hündin namens Nape von einem Wolf gezeugt ist. Die Szene ist voll von parodistischen Ausdrücken, die meistens die Heldenepik evozieren: „Spartana gente Melampus“, „et pedibus Pterelas et naribus utilis Agre“, „et nigram medio frontem distinctus ab albo / Harpalos“, um nur einige Beispiele zu erwähnen. Das parodistisch behandelte epische Register wird mit einer bukolischen Reminiszenz gemischt. „Pamphagos et Dorceus et Oribasos, Arcades omnes“, führt der Erzähler an, noch einmal die siebte Ekloge anklingen lassend.<sup>314</sup> Ovid weiß seinen Text brillant zu kippen. Die Bemerkung, „Arcades omnes“, kann man natürlich als einfachen Hinweis auf die Herkunft der Hunde lesen; wenn man aber darauf achtet, dass diese zwei Worte einen anderen Text in die Welt der *Metamorphosen* einführen, gewinnen sie eine andere Bedeutung und sind als Zeichen des Unterschiedes zwischen der bukolischen Welt und der Welt der *Metamorphosen* zu interpretieren.<sup>315</sup> Der Schluss des Kataloges, diese spannende metatextuelle Äußerung („quosque referre mora est“)<sup>316</sup> ist wieder ein scharfer Wechsel, der sichtbar macht, wie merkwürdig sich dieser Katalog in der Episode ausnimmt. Freilich teile ich Galinskys Hinsicht nicht, wonach es dem Erzähler an Mitgefühl fehlen lasse.<sup>317</sup> Eben der Bruch des Textes, die Mischung der Register, das Häufen der Hundennamen zeigen, wie tragisch das Schicksal des Actaeon ist. Die Hunde werden nämlich ausführlich, mit ihren Attributen genannt, sie haben Namen, durch die sie identifiziert werden können. Demgegenüber wird der Name „Actaeon“ in den ganzen *Metamorphosen* erst jetzt ausgesprochen, besser gesagt, er würde ausgesprochen werden, von Actaeon selber, der nicht mehr sprechen kann.<sup>318</sup> „Actaeon ego sum“ (230), liest man im Text, aber einen Vers später stellt sich heraus, dass diese Worte nur im Inneren der Gestalt erklingen können: „verba animo desunt“. Hat das etwas mit Walt Disney zu tun? Ich würde sagen, nein. Wenn ich von Ironie der *Metamorphosen* Ovids spreche, muss ich

---

314 „Forte sub arguta consererat ilice Daphnis, / compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum, / Thyrsis ovis, Corydon distantes lacte capellas, / ambo florentes aetatibus, Arcades ambo, / et cantare pares et respondere parati.“ (7, 1–5)

315 Schön schreiben die Verfasser des neuen großen *Metamorphosen*kommentars: „Forse Ovidio vuole evocare per contrasto la tranquilla vita pastorale dell’Arcadia di Virgilio...“ (Barchiesi-Rosati ad loc.)

316 „...Ovid impudently smiles...“ (Anderson ad loc.)

317 „Instead of sympathizing with Actaeon, Ovid dazzles the reader with a bravura catalog of dogs...“ (Galinsky, 133.)

318 Vgl. Solodow, 189–190., 214.

bemerken: „he is not very happy“. Es geht hier nicht um Humor, nicht um das Lächeln des Autors, nicht um geheime (politische) Bedeutung(en). Vielmehr um das Problematisieren von Kohärenz des Textsinnes, um die Eröffnung von Bedeutungen, um einen freien Raum der Zeichen, in dem Jagen und Gejagtwerden, Sehen und Gesehenwerden, *videre* und *videri* sich ineinander schieben können und dieses Ineinanderschieben verhüllt und wieder enthüllt werden kann.

# Illusion und Ironie (Narcissus, Echo)

## Einleitende Überlegung

„In eo vero genere, quo contraria ostenduntur, εἰρωνεία est: inlusionem vocant.“ (Quint. 8, 6, 54) In Quintilians klassischer Schematisierung werden zwei Begriffe, Ironie und Illusion, nebeneinander gestellt. Genauer gesagt, als Übersetzung des griechischen εἰρωνεία wird das lateinische Substantiv *inlusio* angegeben. Dieses lässt sich auf das Verb *in-ludo* zurückführen und bedeutete zu Quintilians Zeit noch nicht 'Illusion'. In der *Institutio oratoria* und in einem anderen Werk der römischen rhetorischen Literatur, in Ciceros *De oratore*<sup>319</sup>, gelten *inlusio* und εἰρωνεία nicht als verschiedene Prinzipien, sondern als Übersetzungen voneinander. Quintilian spricht also nicht davon, dass Ironie und Illusion etwas miteinander zu tun hätten; vom Standpunkt unserer Zeit scheint er trotzdem – freilich unabsichtlich – auf die Verwandtschaft beider Begriffe zu verweisen und damit einen Anlass zu bieten, über ihr Verhältnis nachzudenken. Man hat gezeigt, dass der Ironie in der antiken Rhetorik eine oszillierende Wirkung attestiert wurde, die auch in den modernen Illusions-Theorien eine bedeutende Rolle spielt.<sup>320</sup> Wie schon gezeigt wurde, wird im Falle der Ironie etwas anderes gesagt als gemeint oder gar das Gemeinte in sein Gegenteil verkehrt. In diesem Moment verbindet sich die Ironie mit der Illusion, die man ihrerseits als eine „durch ein Kunstwerk betriebene Täuschung, Darstellung als Realität aufzufassen“,<sup>321</sup> definieren kann. Der Täuschungscharakter – das Moment des „als ob“ – ist also beiden Begriffen gemeinsam.

Viel interessanter mutet diese Feststellung an, wenn man in Betracht zieht, dass Paul de Man – wie in einem früheren Kapitel, *Die furchtbare Ironie?*, gezeigt wurde – in seinem Spätwerk, *The Concept of Irony*, von der Interpretation des 42. *Lyceum*-Fragments

---

319 „...et extenuatio et huic adiuncta inlusio a praeceptis Caesaris non abhorrens...“ (Cic. *De or.* 3, 202; zitiert bei Quintilian: *Inst. or.* 9, 1, 28)

320 Schmenner, 217.

321 Formulierung von Schmenner; Ebd., 214.

Friedrich Schlegels<sup>322</sup> ausgehend, die Ironie als das Zerschneiden der narrativen Illusion („disruption of narrative illusion“) bestimmt.<sup>323</sup> Als eindeutig lässt sich das inquirierte Verhältnis also auf keinen Fall charakterisieren, und zwar deshalb, weil die Begriffe schon an und für sich auf mehrere Weise interpretierbar sind. Das Substantiv *Ironie* – im Sinne von *inclusio* – bezeichnet sowohl das Verbergen der radikalen Diskontinuität von Zeichen und Bedeutung, auf die jede Textualität basiert, als auch das Unterbrechen der Illusion der Fiktion als Konsequenz dieser Diskontinuität. Als Trope der Unentscheidbarkeit, als Trope der Tropen – oder, wie de Man sagt, die permanente *parabasis* der Allegorie der Tropen<sup>324</sup> – lässt sich die Ironie *zwischen* einer Illusion und deren Zerstörung, im „Ort“ des Oszillierens „lokalisieren“.

„imagine vocis“

Die Figur der Illusion spielt eine zentrale Rolle in der Geschichte von Narcissus und Echo, in der grundsätzliche Fragen bezüglich der Wahrnehmung, der Kunst, der Fiktionalität und der Ontologie (usw.) aufgeworfen werden. Diese kleine Aufzählung soll auf die hohe Komplexität dieser Episode der *Metamorphosen* verweisen. In der Erzählung, deren Mannigfaltigkeit sich aus der Verbindung ihrer Protagonisten ergibt, verdichtet sich ein reiches Bedeutungspotenzial, das eine besonders reiche Rezeption zur Folge hat, nicht nur in der philologischen Forschung, sondern auch in allen Bereichen der Kunst, von der Antike bis zur Gegenwart.<sup>325</sup> Die Figur des Narziss wird unter anderen „als Konfiguration des Dichters, als Prototyp des Philosophen, als Parabel für Intertextualität“<sup>326</sup> interpretiert. Diese Pluralität von Sinn kann mit der recht merkwürdigen und komplexen Vorstellung von Erkennen und Verkennen der Realität und Fiktionalität im Text Ovids erklärt werden. Der Episode wurden in den letzten 25 Jahren so wichtige Arbeiten gewidmet wie die von Gianpiero Rosati (1983), von Philip Hardie (1988, überarbeitet 2002) oder von Ingo Gildenhard und Andrew Zissos (2000), um hier nur die bedeutendsten zu erwähnen.

---

322 Vgl. dazu: Heimrich, 59–65. Resümiert im de Man-Kapitel meiner Schrift.

323 de Man, *The Concept...*, 178.

324 Ebd., 179.

325 S. neulich den von Almut-Barbara Renger herausgegebenen Band.

326 Vogt-Spira, 28.

Es entstand überdies die Interpretation von John Brenkman (1976), die der Verfasser eines der bedeutsamsten Werke über Dekonstruktion, Jonathan Culler, als eine klassische dekonstruktivistische Lektüre charakterisiert und detailliert dargestellt hat.<sup>327</sup> Es gilt hier die versteckte Regel der Hermeneutik, laut der – vereinfacht gesagt – die spektakulären Werke recht häufig auch spektakuläre Interpretationen nach sich ziehen. Trotz – oder eben wegen – der reichen Rezeption scheint es ertragreich zu sein, der Episode eine eigene Analyse zu widmen und die Verbindung von Illusion und Ironie näher zu betrachten.

Die Geschichte von Narcissus ist in den Rahmen der thebanischen Erzählung eingebettet und schließt sich der kurzen Geschichte von Tiresias an. Tiresias, der Seher aus Theben, der zwei Geschlechtsumwandlungen erlebt hatte, entschied einen Streit zwischen Iuppiter und Iuno, ob Frauen oder Männer eine größere Lust in der Liebe empfinden, zugunsten Iupiters. Die wütende Iuno raubte ihm das Augenlicht, wofür der Göttervater ihm die Sehergabe verlieh: „...pro lumine adempto / scire futura dedit poenamque levavit honore.“ (3, 337–338) Es ist merkwürdig, dass dem Seher das Vermögen des physischen Sehens genommen und ihm statt dessen das Wissen um die Zukunft gegeben wird. Weiterhin sind die Orakelsprüche von Tiresias unfehlbar: „inreprehensa dabat populo responsa petenti“ (340). Die Wahrnehmung des Sehers also, der nicht sieht, ist von Eindeutigkeit geprägt. Dadurch bildet er einen Kontrapunkt zu Narcissus, bei dem es – wie man sehen wird – gerade umgekehrt ist, indem er sieht, aber nicht weiß.<sup>328</sup> Die Nymphe Liriope, Mutter des Narcissus befragte den Seher über ihren Sohn: „de quo consultus, an esset / tempora maturae visurus longa senectae, / fatidicus vates ‘si se non noverit’ inquit.“ (346–348) Wenn er sich nicht selbst kennen lernt: diese Bedingung ist recht seltsam. Die Philologie hat diese Passage auf zweierlei Weise, nämlich in Bezug auf zwei mögliche Prätexte, gedeutet. Man hat gewiss Recht, wenn man sagt, dass sich diese Stelle als subversive Paraphrase des Orakels aus Delphi, γνῶθι σεαυτόν (θνητὸν ὄντα), auffassen lässt.<sup>329</sup> Die Inversion betrifft einen wesentlichen Zug der

---

327 Culler, 284–290.

328 Anders: „Der blinde Weise erkennt das Geschick des törichten Sehenden, Narcissus.“ (Schmidt, 114.)

329 „il responso di tono oracolare è una paradossale inversione del più famoso precetto dell’oracolo di Apollo a Delfi...“ (Barchiesi–Rosati, ad loc.) Zu der Rezeptionsgeschichte des Spruches des delphischen Orakels s. Cancik, *Spiegel...*, 106. Anm. 15.

antiken Anthropologie, und zwar die Forderung der Selbsterkenntnis,<sup>330</sup> die in der Geschichte von Narziss recht schön problematisiert wird. Dazu gehört, dass der Seher auch die Worte von Iokaste an Oedipus evoziert: ὦ δύσποτμ', εἴθε μήποτε γνοίης ὅς εἰ. (Soph.: *O. t.* 1068) Durch diese intertextuelle Verbindung verknüpft sich die Erzählung über Narcissus nicht nur mit einem Grundtext der Antike, in dem die Selbstkenntnis und die Selbstbestimmung vielleicht am spektakulärsten thematisiert werden, sondern auch mit einem Architext,<sup>331</sup> und zwar mit der Gattung des Dramas.<sup>332</sup> Von einer anderen Richtung her nähert sich Irene Frings dieser Frage an. Ihrer Meinung nach gehe es hier um einen Verweis auf die Ratschläge der *Ars amatoria*, dass man nämlich seine eigenen körperlichen Vorzüge erkennen solle, um leichter Kontakt zu anderen Menschen aufnehmen zu können.<sup>333</sup> Dieser Lektüre kann ich nur zu einem kleinen Teil zustimmen. Es ist zwar offensichtlich, dass sowohl der Text der *Metamorphosen* als auch der *Ars amatoria* auf das delphische Orakel als Hypotext hinweist; die Verbindung zwischen den beiden ovidischen Stellen selbst scheint mir jedoch lockerer zu sein. Man darf unter anderen nicht außer Acht lassen, dass in den *Metamorphosen* nicht nur der erste Teil des Spruches (γνώθι σεαυτόν), sondern auch der zweite (θνητὸν ὄντα) ins Spiel gebracht wird. Die Worte von Tiresias handeln nämlich davon, dass der Jüngling stirbt, wenn er sich selbst kennen lernt, was sich am Ende der Erzählung auch verwirklicht. Die ursprüngliche Logik wird auf subversive Weise umgedreht. Es heißt nicht mehr: Man soll sich selbst, sein schon immer vorhandenes sterbliches Wesen erkennen – es heißt: Narcissus darf sich nicht erkennen, damit er nicht stirbt. Dieser Unterschied wird schließlich mit einem ironischen Gestus aufgehoben – der äußere, triviale Grund dafür ist der, dass der Jüngling sterblich ist.

---

330 Wie Anderson schreibt: „Tiresias’ prophecy, on the other hand, baffles people, and it strikes us at first as a trivial inversion of the Delphic injunction to know oneself. In Greek moral thinking, as Plato’s Socrates emphasizes, self-knowledge is the prerequisite of an ethical life, the most important goal for human beings. Self-knowledge enables us both to act in reasonable conformity with our true natures and to make intelligent changes in ourselves.“ (Anderson, ad loc.)

331 Im Sinne des Systems der Intertextualität von Genette.

332 Über die Parallele s. Gildenhard–Zissos, *Ovid’s Narcissus...*, 132.

333 „is mihi ‘lascivi’ dixit ‘praeceptor Amoris, / duc age discipulos ad mea templa tuos, / est ubi diversum fama celebrata per orbem / littera, cognosci quae sibi quemque iubet. / qui sibi notus erit, solus sapienter amabit / atque opus ad vires exiget omne suas.“ (*Ars am.* 2, 497–502) Frings deutet die Verirrung des Narcissus „als Abweichung von dem Weg, der in der *Ars amatoria* aufgezeigt wird“. (Frings, 167.)



Obwohl die Interpretation von Frings mir wenig überzeugend zu sein scheint, ist es immerhin augenscheinlich, dass in der besagten Passage das Motiv der Liebe auf merkwürdige Weise eingeführt wird. „enixa est utero pulcherrima pleno / infantem nympha, iam tunc qui posset amari, / Narcissumque vocat...“ (344–346) Wie kann die Bemerkung, dass Narcissus schon als Säugling habe geliebt werden können, interpretiert werden? Es ist seltsam, dass in den drei großen Kommentaren die Stelle nur bei Anderson behandelt wird, der bemerkt, der Erzähler tue an diesem Punkt so, als ob die Liebe der Schönheit innewohnte, was am Ende der Narcissus-Geschichte jedoch ganz anders erscheine.<sup>334</sup> Diese Andeutung scheint mir recht scharfsinnig zu sein. Das Bild des schönen Kindchens, das schon nach seiner Geburt der Liebe wert ist, scheint zuerst ganz „schuldlos“ zu sein, als sei damit keine übermäßig wichtige Bedeutung impliziert. Der Vers erscheint als winziges „Produkt“ des „Automatismus“ der epischen Textgestaltung, als ein banales Detail, das keiner besonderen Aufmerksamkeit wert ist. Trotzdem ist es nicht ohne Interesse, da es eine idyllische Welt aufblitzen lässt, in der ein kleines Baby ungestört lebt und in der ihm Liebe zuteil wird; eine Welt, in der die menschlichen Kontakte und die Wahrnehmung der Schönheit des Anderen eindeutig – und banal sind. Diese harmonische Welt steht im stärksten Kontrast zu der Geschichte des Narcissus. – Die Fortsetzung des Orakels ist noch beachtlicher.

*vana diu visa est vox auguris, exitus illam  
resque probat letique genus novitasque furoris.  
namque ter ad quinos unum Cephisius annum  
addiderat poteratque puer iuvenisque videri:  
multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;  
sed (fuit in tenera tam dura superbia forma)  
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae. (349–355)*

„Lange schien das Wort des Wahrsagers bedeutungslos“<sup>335</sup> – dieser unbedeutend scheinenden Behauptung hat Ovid eine recht pointierte Form gegeben. „Visa est vox“ – in diesem Ausdruck kommen ein Subjekt vor, das eben die Stimme selbst ist, und ein

---

334 „As the story begins, the narrator acts as though love can inhere simply in physical beauty. It ends on a quite different note.“ Anderson kommentiert auch das Attribut von Liriope, *pulcherrima*. Er meint, dieses sei hier einerseits unentgeltlich (*gratuitous*) und ironisch, da die Nymphe eben in der Zeit des Gebärens sei, andererseits könne in Bezug auf die Schönheit des Knaben interpretiert werden („the nymph’s beauty explains the lovability of her baby“). (Anderson, ad loc.)  
335 Übers. v. von Albrecht.

Prädikat, das eng mit dem Phänomen des Sehens verknüpft ist. Irmgard Männlein-Robert hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Alliteration „vana“ – „visa“ – „vox“ eine akustische Qualität in den Vordergrund rückt.<sup>336</sup> So scheint das Spannungsfeld von Bild und Stimme noch merkwürdiger zu sein. Man könnte natürlich sagen, an dieser Stelle bedeutet das Verb *videre* (bzw. *videri*) nicht mehr das physische Sehen, sondern das Scheinen in einem übertragenen Sinne. Trotzdem ist es für die Interpretation der Stelle konstitutiv, dass zwei Komponenten der menschlichen Wahrnehmungsstruktur, die visuelle („visa est“) und die auditive („vox“) Sinneswahrnehmung, aufeinander projiziert werden, sodass ihre Differenz einen Augenblick lang aufgehoben wird. Man würde dieses Moment wahrscheinlich übersehen, wenn es nicht um eine Geschichte ginge, in der eben die Wahrnehmung problematisiert und inszeniert wird. Wenn man in Betracht zieht, dass dem Narcissus das Medium des Bildes, der Echo das Medium der Stimme anhaftet und dass sich ihre Geschichte als Thematisierung des Verhältnisses beider Medien auffassen lässt, könnte man sagen, dass sich das Syntagma „visa est vox“ auch als eine Art Hinweis auf die Medialität der menschlichen Empfindung deuten lässt. In dem genannten Prädikat ist natürlich nur als Keim, in komprimierter Form das angelegt, was im weiteren Verlauf zu einer spektakulären Erzählung gemacht werden wird.

An einer späteren Stelle findet sich eine noch seltsamere Wortverbindung. „*alternae deceptus imagine vocis*“ – mit diesen Worten wird die Unsicherheit des Narcissus, die sich aus dem Echo-Effekt ergibt, charakterisiert (385). Wie man gezeigt hat, bedeutet das lateinische Substantiv *imago* einerseits ‚Echo‘, andererseits ‚visuelles Bild, Spiegelbild‘.<sup>337</sup> Dadurch wird sein Bedeutungspotenzial wesentlich erhöht. Es ist beachtlich, dass dem Syntagma „*imagine vocis*“ gerade das Phänomen der Täuschung anhaftet („*deceptus*“). Wenn man noch einen kurzen Blick auf die Verse 349–350 wirft, fällt einem auf, dass dem „scheinenden Wort“ nicht weniger als vier Elemente der Wirklichkeit entgegengesetzt werden: „*exitus*“, „*res*“, „*leti genus*“, „*novitas furoris*“. Von diesen scheint „*res*“ am bedeutendsten zu sein, da sie am klarsten Realität und Sicherheit bezeichnet, sodass sie einen scharfen Kontrast zu dem Schein bildet. Das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit wird in der Erzählung wohl nuanciert angedeutet. „*adspicit hunc*

<sup>336</sup> Männlein-Robert, 322.

<sup>337</sup> „...*imago* to mean ‚echo‘ as well as ‚visual image, reflection‘, whereas in Greek εἰκὼν in the first sense is very rare.“ (Hardie, *Ovid’s poetics...*, 152.) S. auch Bömer ad loc., Barchiesi-Rosati, 181., mit der Anführung von Parallelstellen, u. a.: „*frustratur imagine verbi*“ (Lucr. 4, 571.)

trepidus agitatem in retia cervos / vocalis nympe, quae nec reticere loquenti / nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.“ (356–358) Das Auftreten von Echo wird recht subtil ausgearbeitet. Das erste Sinnesmoment, das sich mit der Nympe verbindet, ist das Erblicken, das auf Narcissus gilt. Dem ersten Wort des Verses 356, „adspicit“, entspricht der Anfang des folgenden Verses, „vocalis“. Der Jüngling wird also gesehen, die Jungfrau gehört, da jener in dem Medium des Bildes, diese in dem Medium der Stimme zu erkennen oder zu verkennen ist. Der Erzähler zeigt anhand von Echo den wesentlichen Unterschied zwischen den Bereichen des Stimmlichen und des Sprachlichen sehr deutlich auf. Die Nympe ist zwar „vocalis“, vermag aber nicht an einer normalen menschlichen Kommunikation teilzunehmen, da sie sie weder bei einem Wort anderer zu schweigen noch als erste zu sprechen vermag. Der Grund für ihren ist recht trivial: Die eifersüchtige Iuno hat sie bestraft, weil sie die Göttin mit einer langen Rede aufgehalten hat, als Iuppiter sich in der Gesellschaft von Nymphen vergnügte. (Es sei hier noch kurz die humorvolle Frivolität des erotischen Hinweises erwähnt: „cum deprendere posset / sub love saepe suo nymphas in monte iacentes“ [362–363] – es ist merkwürdig, dass die Nymphen „sub love“ liegen, was als Redewendung ‘unter dem Himmel’ bedeuten würde, hier jedoch eher im Wort genommen interpretiert werden kann.) Echo wird zuerst bedroht, dann bestraft: „reque minas firmat“ (368). In diesem Ereignis lässt sich beobachten, dass die Worte (die Bedrohung) durch eine Tat (die Bestrafung) bestätigt, beglaubigt werden und so mit der (poetischen) „Wirklichkeit“ harmonieren. Die Sprachlichkeit der Iuno ist von klaren Verhältnissen des Gesagten, des Intendierten und des Bewirkten geprägt. Ganz anders funktioniert die „Unsprache“ von Echo. Dadurch nämlich, dass die Nympe das Ende einer Rede verdoppelt und die vorher gehörten Worte wiederholt, entsteht eine Sondersprache, der es freilich nicht ganz an Logik mangelt.

Der von seinen Begleitern getrennte Narcissus rief in die Wälder hinein: „ecquis adest?“ – und es folgte die „Antwort“: „adest“ (380).<sup>338</sup> Echo vermag natürlich keine

---

338 Ingo Gildenhard und Andrew Zissos haben sich über das Verhältnis dieses Widerhalls zur Intertextualität sehr weitsichtig geäußert. „The high degree of reflexivity – which is so emblematic of “Echo and Narcissus” and which underscores the essential features present in any intertextual operation – turns this episode into an allegorical commentary on allusivity, or, put differently, into a narrative phenomenology of intertextuality.“ (Gildenhard–Zissos, *Ovid’s Narcissus...*, 144.) Von einer anderen Richtung her nähert sich Rosati dem Phänomen des Widerhalls an, wenn er in der Episode die Wort- und Strukturwiederholungen prüft. (Rosati, *Narciso...*, 30–34.)

wirkliche Antwort zu geben, weshalb es nur logisch wäre, wenn die Resonanz nicht als Antwort funktionierte. Paradoxerweise gehorcht jedoch diese „Sprache“, die keine eigene Logik enthält, einer äußeren, scheinbar willkürlichen Gesetzmäßigkeit, die sich in der Repetition manifestiert. Brenkman hat gewiss Recht, wenn er schreibt, dass die Worte von Echo nicht als zu ihr gehörig gelesen werden können, weil zwischen ihrer Absicht und „Rede“ eine radikale Diskontinuität zu finden ist.<sup>339</sup> Diese Analyse der Episode mit Echo, die die klassischen Ironie-Definitionen beinahe wörtlich wiederholt, zeigt, dass Echos „Sprache“ und die Ironie einen strukturellen Grundzug miteinander gemein haben. Auf den Anruf des Narcissus, „veni“, kommt die Antwort, „veni“, den Regeln der Resonanz entsprechend. Im Falle seiner dritten Äußerung kommt immerhin ein anderer Grundsatz zur Geltung. „respicit et rursus nullo veniente ‘quid’ inquit / ‘me fugis?’ et *totidem, quot dixit, verba recepit*“ (383–384; Kursivierung von mir – J. K.). Wenn Echo auch hier nur das Ende der Frage von Narcissus verdoppelte, würde sie fragen entweder „me fugis?“ oder „fugis?“. Die seltsame Logik ihrer Sprechweise wird aber geändert, da die Logik der Erzählung etwas anderes verlangt, und zwar die vollkommene Repetition der Frage des Narcissus („quid me fugis?“). Der Erzähler weiß also auch einen wesentlichen Charakterzug seiner Figur aufzuheben. Echo „spricht“ (widerhallt) je nach dem, wie es für den Fortgang der Handlung vonnöten ist. Kurzum: Ihre Äußerungen werden nicht nur von der mechanischen, gleichsam unlogischen Logik der Repetition, sondern auch von der äußeren, übergeordneten Logik des Erzählens bestimmt. Der lockeren erotischen Stimmung entspricht auch der weitere Verlauf dieses sonderbaren Dialogs, wenn Echo auf „huc coeamus“ bloß mit dem knappen „coeamus“ antwortet (386–387). Der Schluss des „Zwiegespräches“ ist besonders pointiert und zeigt die dekonstruktive, den intendierten Sinn zersetzende Kraft der Wiederholung, die dabei sehr zielgerecht ist: „ille fugit fugiensque ‘manus complexibus aufer! / ante’ ait ‘emoriar, quam sit tibi copia nostri.’ / rettulit illa nihil nisi ‘sit tibi copia nostri.’“ (390–392) Richtig schreibt Bernd Manuwald, dass „der Reiz der Szene“ darin bestehe, dass gerade die Worte eines, der nicht lieben wolle, zum Ausdruck der Liebe verwendet würden.<sup>340</sup> Zusammenfassend

---

339 „If in the words assigned to Echo there is a radical discontinuity between her speech and her mind, then her words, though readable, could not be read as hers. [...] The character with the proper name “Echo” would, at the extreme, be obliterated from the text by mere verbal repetitions.” (Brenkman, 299–300.)

340 Manuwald, 356.

lässt sich sagen, dass Rede und Gegenrede der zwei Gestalten zwar unter Umständen aufeinander folgen, die einen Dialog eigentlich unmöglich machen sollten, indem sie die Zentralität der Sprache zu destruieren scheinen, sich die Sprachlosigkeit der Echo praktisch jedoch zugleich als irrelevant erweist, indem sie von einem höheren Zentrum, von einer höheren Instanz der Erzählung etwa, korrigiert wird.

### „simulacra fugacia“

Bezüglich der Worte des Narcissus, „ante emoriar...“, kann man von klassischer tragischer Ironie sprechen,<sup>341</sup> da der Jüngling an dieser Stelle noch nicht wissen kann, dass er wegen seiner Haltung wirklich sterben wird. Die Verbindung der Mythen von Narcissus und von Echo lässt sich an der Oberfläche als das Nebeneinanderstellen zweier tragisch ausgehender Geschichten interpretieren. Die Parallelität beider Schicksale wird auch sprachlich höchst subtil angedeutet. „et tenuant vigiles corpus miserabile curae“ – so schildert der Erzähler die Leiden der verliebten Echo (396). Nicht nur die zurückgewiesene Echo wird verzehrt, sondern auch Narcissus: „attenuatus amore / liquitur“ (489–490). Das Partizip „attenuatus“ evoziert das Prädikat „tenuant“ – beide kommen am Ende der jeweiligen Geschichte vor, bezeichnen die Pathologie der Liebe und rufen das Register der Elegie hervor: „Attenuant iuvenum vigilatae corpora noctes / Curaque et, in magno qui fit amore, dolor“ (*Ars am.* 1, 735–736). Man sollte aber nicht hier stehen bleiben. Es sei deshalb noch ein kurzer Blick auf die Umstände der Begegnung beider Gestalten geworfen. „hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes, / voce 'veni' magna clamat: vocat illa vocantem.“ (381–382) Die Reaktion von Narcissus auf den Widerhall ist, dass er sich nach allen Seiten umschaute. Er sucht also in dem Medium des Sehens nach dem Ausweg aus seiner Unsicherheit, die von der Sonderlogik der Stimme von Echo verursacht wurde. Der Jüngling wendet sich an die Stimme erst dann, als er festgestellt hat, dass das Sehen zu keinem Erfolg führt. Es geht hier also scheinbar um die Differenzierung der verschiedenen Medien der Wahrnehmung. Das wird aber auf einer anderen Ebene, durch die Wortwahl, mehrmals dekonstruiert. Es wurde schon auf die

---

341 S. die Interpretation von Gildenhard–Zissos!

Wendungen „*visa est vox*“ und „*imagine vocis*“ hingewiesen. Es sei an dieser Stelle noch eine dritte angeführt: „*illa parata est / expectare sonos*“ (377–378), das heißt, Echo war bereit, auf Klänge zu warten, denen eine Antwort hinterhergeschickt werden kann. Diese Stelle kann ähnlich expliziert werden wie die früheren: Der Infinitiv „*expectare*“ enthält den Aspekt des Sehens (*spectare*), der hier durch das Objekt auf Klänge bezogen wird – so ist nicht zu übersehen, dass die Grenzen der Medien in ihrer Versprachlichung abermals verletzt werden. Es geht in dieser Geschichte um die Komplexität und die Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung. Dass der Widerhall als eine Äußerung der Echo wahrgenommen werden kann, folgt laut Brenkman daraus, dass Narcissus nicht fähig ist, seine eigenen Worte als solche zu erkennen.<sup>342</sup> Das ist verständlich, da er in einer Welt lebt, die nicht von Worten und Stimmen, sondern von der Visualität bestimmt ist. Dessen ungeachtet gilt: Obwohl der Jüngling das Medium des Bildes, die Nymphe das Medium der Stimme „vertritt“, erweisen sich ihre Wahrnehmungen nicht einmal in ihren „eigenen“ Medien als unfehlbar – Narcissus wird auch von einem Bild, seinem eigenen Spiegelbild, getäuscht. Männlein-Robert bemerkt: „[e]r erkennt das Phänomen der akustischen Spiegelung ebenso wenig wie er später die optische Spiegelung begreifen wird.“ Die Echo-Episode habe also auch eine vorbereitende Funktion und sensibilisiere den Rezipienten für das Phänomen der Spiegelung.<sup>343</sup> Ernst A. Schmidt konzipiert zwar hyperbolisch, hat aber Recht, wenn er feststellt, dass die Sinneswahrnehmung beider Figuren eine strukturelle Ähnlichkeit zeigt.<sup>344</sup> So geraten beide Aspekte der Empfindung auf ein- und dieselbe Ebene und werden vom Phänomen der Illusion bestimmt.

Der Kausalnexus zwischen dem Schicksal des Narcissus und der Tragödie von Echo ist nur ein scheinbarer. Der Jüngling muss nicht deshalb sterben, weil er Echo zurückgewiesen hat.<sup>345</sup> Obwohl es Echo ist, deren Leiden detailliert erzählt werden, ist

342 „What makes Echo’s words her own—*sua verba*, 378; *verbis suis*, 388—is the deception that makes Narcissus fail to recognize those words as his own.“ (Brenkman, 301–302.)

343 Männlein-Robert, 323.

344 „Echo und Narcissus sind Spiegel- und Reflexionsgeschichten. Echo ist ein ‚akustischer‘ Spiegel.“ (Schmidt, 114.) Ähnlich formuliert Bernd Manuwald: „Trotzdem kann man – in anderer Weise – die Begegnung des Narcissus mit Echo als Vorstufe zur Begegnung mit dem Spiegelbild auffassen. Denn es entsteht gewissermaßen eine Doppelung des Spiegelphänomens: Echo leistet akustisch dasselbe wie das Wasser optisch.“ (Manuwald, 357.)

345 Wie Manuwald sagt, zwischen Verschulden und Schicksal gebe es einen losen Zusammenhang. (Manuwald, 366.) Für Brenkman ist es eine zentrale Frage, ob Narcissus’ unglückliche Liebe als Strafe interpretiert werden kann. Diese Interpretation wäre nämlich logisch und würde den Sinn der Episode festlegen: Sie würde die Bedeutungen des Textes auf einen Sinn hin ausrichten. „That designation serves to prescribe the episode’s meaning—that is, to orient its multiple significations

nicht sie es, die auch um eine Bestrafung des jungen Mannes bittet. Sie vermag nämlich nicht zu sprechen, weshalb eine weitere Gestalt eingeführt werden muss, eben ein Mann, der den Narcissus verwünscht: „inde manus aliquis despectus ad aethera tollens / 'sic amet ipse licet, sic non potiatu amato!' / dixerat: adsensit precibus Rhamnusia iustis“ (404–406). Andere Variationen des Mythos findet man bei Konon, einen Zeitgenossen Ovids, der in seinen *Διηγήσεις* einen verliebten Jüngling namens Ameinias auftreten lässt, den Narcissus verachtet und dem er sogar ein Schwert schickt. Ameinias tötet sich mit dem Schwert, nachdem er Narcissus verflucht hat.<sup>346</sup> In den *Metamorphosen* wird diese Rolle auf zwei Figuren verteilt: auf Echo und den Mann ohne Namen. Dieses Moment ist deswegen von Bedeutung, weil es auf den Phänomenen des Defekts und des Supplements basiert, die wesentliche Erscheinungen in der Episode sind. Echo vermag Narcissus nicht zu verfluchen, da sie sich nicht ausdrücken kann – ihre fehlende Sprache wird nach dem Willen der höchsten Instanz des Werkes, das heißt des Erzählers, ergänzt. Dass jedes Element und jede Gestalt der Episode einer Ergänzung bedarf, hat zur Folge, dass die Dependenz zu einer der prinzipiellen Figuren der Erzählung wird. Ich möchte damit nicht auf die triviale Tatsache verweisen, dass in dem Text verschiedene Teile, Figuren (usw.) zu finden sind, die miteinander zusammenhängen. Vielmehr wird hier mit diesem Begriff darauf verwiesen, dass dadurch, dass der Erzähler seinen „Helden“ ein Erkenntnisvermögen bzw. eine Ausdruckskraft von defektivem Charakter zukommen lässt, die Dezentrierung ihrer Sprache akzentuiert wird. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, gewinnt die Apostrophe des Narcissus eine große Bedeutung.

*quid videat, nescit, sed, quod videt, uritur illo  
 atque oculos idem, qui decipit, incitat error.  
 credule, quid frustra simulacra fugacia captas?  
 quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes.  
 ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:  
 nil habet ista sui: tecum venitque manetque,  
 tecum discedet, si tu discedere possis.  
 non illum Cereris, non illum cura quietis*

---

toward a meaning that will remain consistent with the thematic constructs of the narrative.” (Brenkman, 310.) Diese Lesart, so Brenkman, würde die Bedeutung(en) des Textes beschränken. „In designating the Narcissus scene a punishment the narrative would restrict it to being a secondary or even false drama of the self, a drama of mere entrapment, futility, and death.“ (Ders., 316–317.)

346 Erhalten im Auszug: Photios, *Bibl.* 186, 24 p. 134b28–135a3 (FGrHist 26 F 1 p. 197, 30–198, 7); zitiert: Manuwald, 350., Anm. 4.

*abstrahere inde potest, sed opaca fusus in herba  
spectat inexploto mendacem lumine formam... (3, 430–439)*

Diese Apostrophe ist recht pointiert in die Erzählung eingebettet. Durch die einleitende Frage, „quid frustra simulacra fugacia captas?“, wird eine narrative Passage repetiert, die einige Verse früher anzutreffen war: „in mediis quotiens visum captantia collum / brachia mersit aquis...“ (428–429). Das Partizip „captantia“ bzw. das Verb „captas“ haben durchgängig verschiedene Objekte. In dem narrativen Teil ist der Gegenstand das „visum [...] collum“, in der Anrede sind es die „simulacra fugacia“. Das heißt, der Sprecher der Apostrophe scheint mehr zu wissen als der Sprecher der Erzählung, da dieser das früher bloß Geschriebene interpretiert und erklärt, das heißt, den von ihm „gesehenen Hals“ als „flüchtiges Trugbild“ kennzeichnet.<sup>347</sup> Dass sich der Wissenshorizont des Erzählers innerhalb weniger Verse ändert, würde ich nicht sagen. Es zeigen sich jedoch in den zwei Stellen je verschiedene Aspekte dieses Wissens. Die Stimme, die Narcissus anredet, reflektiert auf die Äußerungen des Erzählers, wodurch eine Distanzierung zwischen den beiden Passagen des Textes gezeitigt wird. Die Apostrophe lässt sich daher als Erklärung der Erzählung deuten und kann so für einen repräsentativen Fall des „aus der Rolle Fallens“ gehalten werden. Der Autor inszeniert den Erzähler als Darsteller einer dramatischen Situation, als eine Person, die nicht fähig ist, bei ihrer Rolle zu bleiben, da die Szene einer Interpretation bedürftig ist. Anders deutet Fränkel diese Apostrophe, der die den Narcissus anredende Stimme mit einem Zuschauer identifiziert, der sich in die Ereignisse auf der Bühne einmischt.<sup>348</sup> Aus welchem Blickwinkel man es auch betrachten mag: Die Passage mit dem Anfang „credula“ lässt sich als eine Parekbase, ein ironisches Zerschneiden der Narrative<sup>349</sup> lesen. Als solche kommt die Anrede nicht dem Angeredeten zu<sup>350</sup> und hat andere Funktionen als ein Appell. Anders gesagt, geht es hier in erster Linie nicht um die Anrede des Narcissus, sondern eher um die Anrede des Lesers, der über den ontologischen Status des Bildes

347 Vgl.: „...Ovid changes the earlier object (which was the physical neck) to insubstantial image.“ (Anderson, ad loc.)

348 „The poet, like an excited child in the theater who tries to help the hero on the stage and calls out loud to him to warn him of a trap into which he is about to fall, forgets his supposed aloofness and talks to his character in order to extricate him from his error.“ (Fränkel, 83.)

349 Wie Gianpiero Rosati formuliert: „interrompendo il *continuum* narrativo“. (Rosati, *Narciso...*, 41.; Kursivierung im Originaltext.)

350 „Narcissus, of course, does not hear. [...] by a structural necessity Narcissus is excluded from the process of exchange in which the language of the narrative participates.“ (Brenkman, 322.)



aufgeklärt wird.<sup>351</sup> Narcissus vernimmt nicht, dass er angeredet wird, obwohl er jetzt in einer – gemessen an der Widerhall-Sprache Echos – klaren und wohlgegliederten Rede angesprochen wird. Diese lässt sich aber auf einer neuen Ebene des Textes lokalisieren, und es scheinen zwischen dieser bzw. der Welt des Narcissus keine Transgressionen möglich zu sein. Die Stimme tut trotzdem so, als ob die Grenze von Erzähltem und Erzählen überschritten werden könnte.<sup>352</sup> In diesem Satz habe ich der Stimme Absicht und Wille zugeschrieben; oben sind der Sprecher der Apostrophe und der Sprecher der Erzählung unterschieden worden: Es taucht also die Frage auf, wem die Worte „credule...“ zuzuordnen sind. Es scheint naheliegend, zu sagen, sie würden vom Erzähler ausgesprochen. Das impliziert jedoch Frage, wie es möglich sein sollte, dass der Erzähler, der dessen inne sein muss, dass die Apostrophe keine Wirkung auf Narcissus ausüben wird, ihn trotzdem anspricht. Dieses Problem stellt sich noch entschiedener, wenn man in Betracht zieht, dass die Anrede dem Jüngling seine Illusion rauben sollte.<sup>353</sup> Es ist ein ironischer Widerspruch, dass die Passage, die bezweckt, die Illusion, in der sich Narcissus wiegt, aufzuheben, auf einer anderen Illusion basiert, und zwar darauf, dass der Jüngling von dem Erzähler angeredet werden kann – wenigstens der Erzähler scheint zu meinen, dass er den jungen Mann anzusprechen vermag. Die Illusion sollte also durch eine andere Illusion zerstört werden. Die Zweiheit von Naivität und Bewusstheit, durch die Paul Zanker die Darstellung von Narcissus charakterisiert,<sup>354</sup> gilt auch für die genannte Apostrophe. Nach dem Muster der ziemlich naiven und spitzfindigen Bemerkung des Pausanias, es sei unmöglich, dass jemand, der alt genug gewesen sei, zu lieben, nicht

---

351 Vgl.: „Not that Narcissus is able to hear him across the fictional and temporal barrier. But the speech emphasizes the reality of the reflection, the vanity of the image, for our benefit, to distance us farther from his lover.“ (Anderson ad loc.) „But *credule* is also a trap for the author and the reader: as *we* utter this apostrophe to the foolish boy, we are for a moment beguiled into behaving as if the fictional character could hear and respond to our words, as we clasp at textual phantoms.“ (Hardie, 147.; Kursivierungen im Originaltext.)

352 Man charakterisiert die Apostrophe als „eine bemerkenswerte Überschreitung der Grenze zwischen Erzähler und erzählter Welt“. (Fondermann, 147., Anm. 112.)

353 „In the apostrophe itself, the narrator gives a particular logical and temporal structure to the passage from illusion to demystification.“ (Brenkman, 323.)

354 „Ovid spielt mit dem Gegensatz von Naivität und Bewußtheit, er erhöht damit die Wirkung seiner Erzählung. Der Leser bemerkt kaum, daß zwei völlig divergierende Auffassungen der Narzißgestalt miteinander verbunden werden. Solche Kontaminationen gehören zu Ovids effektvoller Erzähltechnik.“ (Zanker, 152.) Zanker plädiert dafür, dass die Vorstellung, Narcissus sei naiv, die ursprüngliche sei, und untersucht die bildlichen Darstellungen der Geschichte bis in die Einzelheiten.

zwischen einem Menschen und einem Schatten hätte unterscheiden können,<sup>355</sup> könnte man sagen, es sei unbegreiflich, wie der Erzähler nicht erkennen könne, dass seine Stimme nicht Gehör findet. So eine einfältige Frage soll hier aber nicht gestellt werden – vielmehr sei festgestellt, dass die Erzählung in dieser Passage sehr entschieden suspendiert wird; nämlich derart, dass ironischerweise sogar die Verse, durch die die Erzählung suspendiert wird, aufgehoben werden, indem die Mahnung ihren angeblichen Adressaten nicht erreicht.

„si tu discedere possis“ – liest man am Ende der Apostrophe (436). Der „ironisch gefärbt[e] Potentialis“<sup>356</sup> schafft einen schönen Übergang von der Anrede zu den narrativen Textteilen, indem er andeutet, dass der Sprecher sich schon an diesem Punkt dessen bewusst ist, was er in der Fortsetzung expliziert: dass der Jüngling nicht von seinem Spiegelbild gezogen werden kann („non illum Cereris, non illum cura quietis / abstrahere inde potest“). Die Geltung der Apostrophe erscheint dadurch in einem ironischen Licht. Ihr erklärender Duktus verbleibt jedoch auch in der Fortführung, in dem Ausdruck „mendacem lumine formam“, der den Täuschungscharakter des Bildes beleuchtet.<sup>357</sup> Gianpiero Rosati schreibt gewiss zu Recht, dass sich die Ironie nicht auf die Apostrophe beschränke.<sup>358</sup> Ihm zufolge beruhe die Frage des Narcissus an sein Spiegelbild, „quid me, puer unice, fallis...“ (454), einen Doppelsinn („un doppio significato“). Rosati plädiert dafür, dass das Attribut „unice“ für Narcissus ‚einmalig, unvergleichbar‘ (‘eccezionale, incomparabile, unico al mondo etc.’), für den Leser ‚einzig‘ (‘uno solo’) bedeute. Das Verb „fallis“ enthalte ebenfalls eine tragikomische Zweideutigkeit („tragicomica ambiguità“), indem es für den Jüngling ‚du flüchtest vor mir [flüchtest]‘, für den Leser ‚du erkennst mich nicht‘ bedeute. Es lohnt sich, auch den Kontext dieser Stelle, das heißt, den langen Monolog des Narcissus (442–473), zu betrachten. „ad circumstantes tendens sua brachia silvas“ – so wird der von seinem Spiegelbild „verachtete“ Narcissus inszeniert (441). Durch seine Gebärde wird die Klage eines von Narcissus verschmähten

---

355 Paus. 9, 31, 7; Pausanias berichtet auch über eine andere Version des Mythos, nach der Narcissus eine Zwillingschwester hatte, in die er verliebt; nachdem die Schwester verstorben war, fand Narcissus Trost in der Vorstellung, dass er sie in seinem Spiegelbild erblicken könne (9, 31, 8).

356 Bömer ad loc.

357 „Ovid insists, with the philosophic tradition, that mere form lies. That is especially true here, where form is nothing but reflection of form.“ (Anderson ad loc.)

358 „Ma il gesto ‚ironico‘ del narratore non si limita a questo solo passo: altre volte, più o meno direttamente, esso torna a trapelare nel testo.“ (Rosati, *Narciso...*, 43.)

Mannes wiederholt, dessen Name nicht genannt wurde: „inde manus aliquis despectus ad aethera tollens“ (404). Dass sich Narcissus so verhält wie früher sein Verehrer bedeutet, dass der Fluch in Erfüllung ging. Die parallele Darstellung der Gesten beider Gestalten enthält auch einen wesentlichen Unterschied: Narcissus erhebt seine Hände nicht in die Luft, sondern zu den ringsum stehenden Bäumen. Wie Bömer bemerkt, wird das Verb *circumstare* in Bezug auf Lebewesen gebraucht – diese Stelle mache die einzige Ausnahme. Die Bäume würden in dieser Passage als Menschen behandelt, ähnlich wie bei Properz 1, 18.<sup>359</sup> Richard Heinze charakterisiert die Stelle als „Episieren“ eines elegischen Monologs.<sup>360</sup> Der Monolog lässt sich also auch als Überschreitung der Gattungsgrenzen lesen und enthält die Figur des „als ob“ auch in dem Sinne, dass in den *Metamorphosen* – die man als schlechthin „unepisches Epos“<sup>361</sup> bezeichnet hat – auch diskrepante, den epischen Grundzug konterkarierende Momente zu finden sind. Neben der thematischen Parallele, dass die Liebenden in beiden Fällen verschmäht werden, ist auch die Entsprechung der beiden Auftritte von Narcissus merkwürdig. Seine ersten Worte in dem Werk waren: „’ecquis adest?’“ (380) – diese werden am Anfang des Monologs evoziert: „’ecquis, io silvae, crudelius’ inquit ‘amavit?...“ (442). Die Verwendung des Pronomens „ecquis“ am Anfang der Klage kann nun einerseits als Anspielung auf eine weitere Properz-Stelle interpretiert werden (1, 11, 1)<sup>362</sup> und dient in diesem Sinne der Mischung der verschiedenen poetischen Register. Andererseits ist es jedoch merkwürdig, dass der Jüngling seine Äußerung auch beim zweiten Mal mit demselben Fragepronomen beginnt – als ob er etwas anderes gar nicht sagen könnte. Narcissus wird als etwas einfältig charakterisiert – ein Zug, der in feinen Nuancen zu Tage tritt. An und für sich wäre der Auftakt „’ecquis, io silvae...“ für das Wesen des Narcissus natürlich nicht von Relevanz, nur als Wiederhall der vorigen Stelle gewinnt er Bedeutung. Die Wiederholung dieses Pronomens zwei Verse später („ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae, / qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?“, 444–445) ist jedoch nicht mehr als ironisches Moment, sondern vielmehr als poetisches Mittel zu deuten. ist die Wiederholung nicht mehr als ironisches Moment, vielmehr als poetisches Mittel zu deuten.<sup>363</sup>

359 Bömer ad loc.

360 „Man wird diesen [den Monolog des Narziss] geradezu als einen Versuch bezeichnen dürfen, den elegischen Monolog durch Einführung eines Fortschritts der Handlung zu episieren.“ (Heinze, 126.)

361 Grewing 250., 252.

362 Barchiesi–Rosati ad loc.

363 Bömer bezeichnet diese Repetition schlechthin „pathetisch“ (Bömer ad loc.).

Die zitierten Stellen zeigen, dass der Monolog des Narcissus kein Selbstgespräch im eigentlichen Sinne ist, da der Jüngling die Bäume ringsum anspricht. Zum einen ist diese Geste als Anspielung auf die elegische Tradition zu lesen; zum anderen kann man die Geste in ihrer Interaktion mit Narcissus' Verhältnis zu Echo und zu seinem Spiegelbild deuten. Der Jüngling spricht jedes Mal einen „Gesprächspartner“ an, der nicht zu antworten vermag. (Echos seltsame Antworten wurden oben kommentiert.) Er lebt also in einer sprachlosen Welt: Obwohl er zu sprechen weiß, erhält er immer nur ein Schweigen als Antwort. Seine Worte funktionieren ergo nicht als Sprache – mindestens nicht innerhalb des Werks. Dass der Text selbst jedoch Ort der Kommunikation, des Gesprächs und so auf Verständigung gerichtet ist,<sup>364</sup> bleibt davon unberührt: Narcissus kommuniziert mit dem Leser, doch kommt diese Kommunikation nur durch die Illusion zustande, dass Narcissus mit Gestalten der Erzählung ein Zwiegespräch führe. So scheint sich nun also innerhalb der Fiktion, zwischen den Figuren der Erzählung zu ereignen, was zwischen der Figur und dem Rezipienten geschieht. Narcissus muss Echo seine Stimme verleihen, der Leser muss den Bäumen und dem Spiegelbild seine Ohren verleihen, damit die Illusion – das heißt, das Werk – zu funktionieren vermag. Dessen ungeachtet ist das Verhältnis des Horizonts von Narcissus und des Horizonts des Lesers durch eine Diskrepanz bestimmt. „et placet et video, sed, quod videoque placetque, / non tamen invenio: tantus tenet error amantem!“ (446–447) Rosati hat gewiss Recht, wenn er bemerkt, dass hier „error“ aus der Perspektive des Narcissus den Liebeswahnsinn, vom Gesichtspunkt des Lesers aus jedoch eine wirkliche Täuschung bezeichne.<sup>365</sup> Diese Differenz der Sichtweise von Figur und Rezipient ist ein typischer Fall von dramatischer Ironie: Der Interpret erkennt, dass Narcissus einer Illusion zum Opfer fällt – wenn die Figur es selbst erkennen würde, hätte die Interpretation keine „Aufgabe“, keinen eigentlichen Sinn. „quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens / nec via nec montes nec clausis moenia portis...“ (448–449) Hier erscheint der Jüngling viel bewusster als früher. Er führt nämlich Topoi „besonders der ovidischen Epistelpoesie“<sup>366</sup> an, als ob er ein *literary gentleman* wäre, der mit vollem Bewusstsein auf Ovids frühere Werke hinweist – eben unter negativem Vorzeichen („nec... nec... nec“). Narcissus kennt natürlich weder

---

364 S. dazu das früher Gesagte über Gadamers Aufsatz, *Text und Interpretation*.

365 Rosati, *Narciso...*, 43.

366 Bömer, ad loc. Dörrie sieht in den geographischen Hindernissen einen Motiv-Katalog der Reiseromane. (Dörrie, 69.)

Ovids Werke noch die Gattung der Elegie. Es ist daher ein ironisches Spiel, dass der Erzähler Narcissus literarische Anspielungen aussprechen lässt, die er gar nicht kennen kann, und so aus ihm einen Sprecher macht, der nicht Herr seiner Worte ist. Seine Rede erhält so ihrerseits ein Moment des Wiederhalls, sodass er selbst Echo angleicht. Die Nymphe scheint an diesem Punkt der Erzählung nicht präsent zu sein, ist sie doch lediglich auf eine seltsame, ironische Weise anwesend. „*exigua prohibemur aqua! cupit ipse teneri! / nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis / hic totiens ad me resupino nititur ore; / posse putes tangi...*“ – so beschreibt Narcissus, was er im Wasserspiegel sieht (450–453). Es wird recht pointiert gezeigt, wie das Verhalten des Narcissus zwischen Erkennen und Verkennen oszilliert. Wenn er davon spricht, sie würden von ein wenig Wasser getrennt, bezeichnet der Plural/1 („*prohibemur*“) ihn selbst und das Spiegelbild. Im nächsten Verse könnte sich die Mehrzahl zwar nach wie vor auf beide Gestalten beziehen, im Folgenden („*hic... nititur*“) jedoch kann das Prädikat „*porreximus*“ nur den Jüngling bezeichnen. An und für sich wäre das Verb „*porreximus*“ dem Plural „*prohibemur*“ analog; der Wechsel zum Singular („*nititur*“) könnte so als Anakoluth gelesen werden. Viel weiter geht das Verb „*putes*“, mit dem Narcissus sogar den Adressaten wechselt. Anderson ist der Meinung, der Jüngling spreche hier den Leser an oder jemanden, der ihn bedaure.<sup>367</sup> Es ist jedoch meiner Meinung nach nicht auszuschließen, dass das Verb eine Selbstanrede ist – oder dem Spiegelbild gilt. Der Jüngling stellt nämlich das Bild so dar, als wüsste es, umschlungen zu werden („*cupit ipse teneri!*“). Es ist merkwürdig, dass nicht Narcissus sagt: „*cupit ipse tenere!*“, das heißt, dass er die Regungen des gespiegelten Gesichts nicht als seine eigenen erkennt, sondern vielmehr glaubt, es handle sich um eine wirkliche Begegnung zweier Menschen, um darauf den Schluss zu ziehen: er möchte den Anderen berühren – der Andere möchte berührt werden. Wenn die Wahrnehmung des Jünglings so (dis)funktioniert, ist nicht festzustellen, wen das Prädikat „*putes*“ benennt. Das Wortpaar „*quotiens... totiens*“ evoziert die „Rede“ von Echo, „*et totidem, quot dixit, verba recepit*“ (384): die „Sprache“ der Nymphe wirkt ähnlich wie die Wahrnehmung des Narcissus. Wie der Wiederhall den Sinn des Ursprünglichen ändert, so ist eine Diskrepanz zwischen dem Spiegelbild und dem Gespiegelten zu bemerken – wenigstens in der Interpretation des Jünglings.

---

367 „...the speaker has forgotten his imaginary audience of trees (cf. 442 ff.) and now seems to address each one of us or anyone who will pity him.“ (Anderson ad loc.)

Deshalb ist es völlig überraschend, dass Narcissus schließlich doch die Situation versteht. „nutu quoque signa remittis / et, quantum motu formosi suspicor oris, / verba refers aures non pervenientia nostras. / iste ego sum! sensi; nec me mea fallit imago...“ (460–463) Ist hier ein wirklicher Erkenntnisvorgang zu beobachten? Der Wechsel zwischen Illusion und Erkennen vollzieht sich unwahrscheinlich rasch und unvermittelt. Dass sich Narcissus seiner Illusion entledigt, kann dem Leser nur durch eine andere Illusion weisgemacht werden: der Erzähler tut so, als wäre der Jüngling fähig, seine Lage zu durchschauen. Die Illusion kann also nur durch Illusion ersetzt werden.<sup>368</sup> An diesem Punkt wird Ironie ins Spiel gesetzt. Wie kommt nämlich Narcissus dazu, zu sagen, „nec me mea fallit imago“, da doch bis zu diesem Punkt gerade das Gegenteil galt? Dieser Satz ist dem Jüngling, seinem früheren Verhalten nach, völlig fremd; dadurch, dass ihm diese Äußerung trotzdem in den Mund gelegt wird, tritt zutage, dass zwischen seinem Charakter und seinen Worten eine große Diskrepanz besteht. Um Quintilians schon mehrfach zitierte Definition hier ein weiteres Mal anzuführen: Ironie „aut pronuntiatione intellegitur aut persona aut rei natura: nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem.“ (*Inst. or.* 8, 6, 54) Hier geht es um den zweiten Fall, um die „persona“. Sowohl die Gestalt als auch ihre Sprache hängen nämlich von dem Erzähler ab, der diese nicht miteinander in Einklang bringt, wodurch er die Einheit der Erzählung suspendiert. Etwa neun Verse lang (463–471) scheint unser Held sich seiner selbst bewusst zu sein, kann aber keine Konsequenzen aus seiner Erkenntnis ziehen,<sup>369</sup> beinahe unmerklich gleitet er zurück in die Naivität: „hic, qui diligitur, vellem, diuturnior esset!“ (472). Dass der Jüngling nicht mit sich ins Reine kommt, macht der Erzähler explizit: „male sanus“ (474). Es taucht die Frage auf, ob die Rede, die einen bewussten Narcissus zeigt, überhaupt ihm selbst gehöre oder nur Ergebnis der Willkür des Textes

---

368 Von einer ganz anderen Richtung her nähert sich Brenkman diese Stelle an, wenn er davon spricht, dass im Falle des Spiegelbildes die Stimme stillschweigend, räumlich und sichtbar („silent, spatial, visible“) wiederholt werde („verba refers aures non pervenientia nostras“). Diese Wiederholung weise also Attribute auf, die traditionell der Schrift („writing“) attestiert würden. (Brenkman, 317.) Die Erzählung erhält daher den folgenden Sinn: „The drama of Narcissus – if deprived of its designation as a punishment, as the ironic reenactment of a crime that abolishes itself, and read as a drama of the self – puts the self in primordial relation to its other, to spatiality, to death, to ‘writing’.“ (Ders., 320.)

369 „Dabei erscheint diese Erkenntnis des Narziss recht eindimensional: Das Bild-Abbild-Verhältnis wird zwar erkannt, bleibt aber ohne erkennbare Folgen für sein Verhalten und seine Emotion.“ (Männlein-Robert, 325–326.)

sei, der Notwendigkeit, dass die Erklärung der Situation auf irgendeine Weise ausgesprochen werden muss.

Eine weitere Frage ist: Was hat Echo gemacht, als Narcissus sein Spiegelbild angesprochen hat? Die Bemerkung des Jünglings, „*verba refert aures non pervenientia nostras*“ (462), lässt vermuten, dass seine Worte von Echo nicht wiederholt wurden. Die Nymphe vermag also zu regeln, wann sie „spricht“. Im diesem Lichte soll der zweite Dialog beider Hauptgestalten erklärt werden.

*quae tamen ut vidit, quamvis irata memorque  
indoluit, quotiensque puer miserabilis 'eheu'  
dixerat, haec resonis iterabat vocibus 'eheu'.  
cumque suos manibus percusserat ille lacertos,  
haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem.  
ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam:  
'heu frustra dilecte puer!', totidemque remisit  
verba locus, dictoque vale 'vale' inquit et Echo. (3, 494–501)*

Der Jüngling verleiht der Nymphe seine Stimme, die sie wiederholt und so dem Spiegelbild verleiht.<sup>370</sup> Die visuelle Illusion wird also durch eine akustische ergänzt, vervollständigt. Es wird hier aber nicht nur Narcissus, sondern auch der Leser getäuscht. Echo wäre nämlich an diesem Punkt nicht fähig, Narcissus zu sehen („vidit“), wenn man der Behauptung Glauben schenkte, dass sie ihre Augen schon verloren hat („*vox tantum atque ossa supersunt: / vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.*“ (398–399) Bömer hält diesen Widerspruch für grotesk und führt ihn auf poetische Sorglosigkeit zurück.<sup>371</sup> Anders äußert sich Manuwald, der den Widerspruch zwar nicht leugnet, jedoch danach fragt, „ob dieser Widerspruch eine für den Zusammenhang wichtige Funktion hat, d. h. was er positiv leistet“. Manuwald plädiert dafür, dass die Wiedereinführung der Echo mehrere Funktionen habe; dies werde auch durch formale Parallelen zum früheren Auftreten der Nymphe betont („*adspicit*“, 356; „*vidit*“, 371).<sup>372</sup> Dem ist gewiss zuzustimmen; wichtiger aber scheint mir, dass der Echo hier eine Handlung zugeschrieben wird, zu der sie nicht imstande ist. Ich würde dafür plädieren, dass nicht

---

370 Echo wirkt hier „gleichsam als Stimme des Spiegelbildes“. (Cancik, 109.)

371 Bömer, ad loc.

372 Manuwald, 367–368.

jeder Teil des Textes eine positive Leistung erfüllen soll, wie Manuwald andeutet.<sup>373</sup> Dieses Moment der Erzählung scheint mir eben dadurch, dass es nicht „positiv“ ist – vielmehr „negativ“, wenn man will –, einen wichtigen Anteil an der Sinnkonstitution des Texts zu haben. Die grundlegende Figur der Narcissus-Episode ist die Illusion, in der sich nicht nur der Jüngling, sondern auch der Leser wiegt. Der Text scheint nämlich an mehreren Punkten anders zu lauten als zu „denken“. Dazu gehört, dass in dieser Episode, einer der charakteristischsten Erzählungen der *Metamorphosen*, eben gerade die Metamorphose ausgespart wird.<sup>374</sup> Das gehört auch zu der besonderen Ironie dieser Geschichte.<sup>375</sup>

---

373 Brenkman spricht schlichtweg davon, dass das narrative System, das er mit Termini von Northrop Frye, *mythos*, *dianoia* und *ethos*, – etwa Sujet, Sinn und Gestalt – beschreibt, destruiert wird. „The Narcissus episode ruptures the self-enclosure of the narrative system—*mythos*, *dianoia*, *ethos*—which then becomes, not the formal unity that masters all the significations of the text, but the limit perpetually transgressed by them. And any attempt to reabsorb the drama of Narcissus into a homogeneous pattern of *meaning* would entail denying it *force* within the movement of the text.“ (Brenkman, 326.; Kursivierungen im Originaltext.)

374 Dörrie bemerkt bezüglich Echo, wenn sie eine Wandlung erleide, so sei es eine untypische Wandlung, und meint, es gehe in diesem Fall eher um ein *αἴτιον*. (Dörrie, 63.)

375 Cancik findet eine gefühlsbetonte Erklärung für das Aussparen der Metamorphose: „...vielleicht um das Bild des schönen Knaben in der Vorstellung des Lesers nicht zu zerstören...“ (Cancik, 109–110.) Manuwald sieht in der Entstehung der Blume (509–510) eine Quasi-Metamorphose und meint, sie rechtfertige es, diese Erzählung ins Werk aufzunehmen. (Manuwald, 369)



## Ironie und die Aufhebung der Linearität (Adonis, Atalanta)

### „Narrative line“

In einem früheren Kapitel, *Die furchtbare Ironie?*, wurde schon erwähnt, dass Paul de Man den Begriff der Ironie unter anderem als „an interruption of the narrative line“, interpretiert. In seinem Aufsatz, *The Concept of Irony*, beschäftigt sich de Man mit dem 42. Lyceum-Fragment von Friedrich Schlegel, das er im Licht von Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* liest. Laut Schlegel sei die Ironie eine transzendente Buffonerie. Diese ergebe nach de Man das Zerbrechen der narrativen Illusion („disruption of narrative illusion“), das heißt, der Illusion der Fiktion. Dieses Zerbrechen lässt sich an allen Punkten der Erzählung konstatieren. Das sei eben dies, was Schlegel in einem anderen Fragment mit dem berühmten Paradoxon formuliere: „Die Ironie ist eine permanente Parekbasis.“<sup>376</sup> Die narrative Linie, die von der Ironie zerbrochen werde, sei diejenige, die sich aus dem System der Tropen ergebe. Ironie mache es daher unmöglich, eine konsistente Theorie der Erzählung auszuführen.<sup>377</sup>

Was lässt sich aber genauer unter der Metapher „narrative line“ verstehen? Diese Frage wird von J. Hillis Miller, einem der bedeutendsten Vertreter der Dekonstruktion, recht schlagend erörtert. In seinem Buch *Ariadne's Thread* aus dem Jahre 1992 schreibt Miller, dass das Problem der Repetition vom Bild der Linie nicht zu trennen sei und dass durch die Repetition die Linearität der Linie gestört werde. Obwohl die Figur der Linie ein externes, Struktur gebendes Prinzip<sup>378</sup> impliziere, das ein Kontinuum, eine Einheit erschaffe, bringe jedoch die Wiederholung auch das Moment des Zurückbeugens mit sich, das die Linearität destruiere.<sup>379</sup> Miller plädiert für eine Lesart, die nun darauf basiert, dass

---

376 *Zur Philosophie* 668 (KA XVIII 85.)

377 de Man, *The Concept...*, 178–179.

378 Das wäre ein „logocentric“, „monological“ Prinzip, ein „arché, telos, or ground“ – formuliert Miller in dem Vokabular der Dekonstruktion. (Miller, *Ariadne's...*, 18.)

379 „The image of the line, it is easy to see, cannot be detached from the problem of repetition. Repetition might be defined as anything that happens to the line to trouble its straightforward linearity: returnings, knottings, recrossings, crinklings to and fro, suspensions, interruptions.“ (Ebd.,

man der Linie der Narrative tief in das Labyrinth des Textes folge. Dies heiße nicht, den Text zu dekonstruieren, sondern zu zeigen, wie sich der Text selbst dekonstruiere.<sup>380</sup> In seinem späteren Werk über Narratologie, genauer gesagt, über *ananarratology*,<sup>381</sup> *Reading narrative* aus dem Jahre 1998, wird der Zusammenhang von Millers Auffassung über Erzählung und der Theorie der Ironie von Paul de Man deutlicher. Zum einen aus den Bemerkungen Schlegels, Ironie sei eine permanente Parekbase, und einige literarischen Werke seien „durchgängig im Ganzen und überall“ von Ironie geprägt, zum anderen aus de Mans Interpretation dieser Schlegel-Stellen zieht Miller die Konsequenz, dass Ironie ein narratives Element sei.<sup>382</sup> Als Element der Erzählung lässt sie sich in Verbindung mit der grundlegenden Metapher jeder Narrative, der Linie, deuten.

*If irony is parabasis, it is the one master trope that cannot be graphed as a line. Irony is the confounding, the point-by-point deconstruction, of any narrative order or determinable meaning. It does this by abolishing any identifiable controlling center, even at infinity. This explosion or powdering of the line can take place, however, only through the attempted production of the line. Irony is the basic trope of narrative fiction, for example in the perpetual discrepancy between author and narrator, or between narrator and character in "indirect discourse." All irony in narrative is one form or another of that doubling in storytelling that makes its meaning ultimately indecipherable, unable to be read even as what de Man calls "allegory of unreadability."<sup>383</sup>*

Miller versucht also, die paradoxe Aussage Schlegels über die permanente Parekbase in seine Auslegungen über Narrativen zu integrieren. Er behandelt das Oxymoron der enigmatischen Schlegelschen Definition recht scharfsinnig. Wenn sich Ironie als eine permanente Unterbrechung definieren lasse, erweise sie sich als die einzige Trope, die graphisch nicht darstellbar sei. Das kann man leicht einsehen. Früher hat nämlich bereits Miller festgestellt, dass der Ausdruck „permanente Parekbase“ keinen eigentlichen Sinn hat, das heißt, irrational ist<sup>384</sup> – diesem Punkt ist noch hinzuzufgen, dass er sich sogar

---

17.) „If the line suggests always the gatherings of the word, at the same time, in all the places of its use, the line contains the possibility of turning back on itself. In this turning it subverts its own linearity and becomes repetition.“ (Ebd., 19.)

380 Ebd., 23.

381 „Narratology—the word means the knowledge or science of narrative. This present book, in its demonstration that this knowledge is not possible, might be called a work of ananarratology.“ (Miller, *Reading...*, 49.)

382 „If irony can pervade a whole text, then it is a diegetical, or narrative, element.“ (Ebd., 37.)

383 Ebd., 76.

384 Ebd., 37.

nicht einmal darstellen lässt. Obwohl Ironie nach Miller nicht als eine Linie darzustellen ist, kann sie nur dann interpretiert werden, wenn man eine narrative Linie zu erzeugen sucht („only through the attempted production of the line“). Zusammenfassend lässt sich sagen, Ironie vermag einen Text im Ganzen zu durchdringen, da sie dem Wesen der Narrative anhaftet; trotzdem kann sie nicht mit dem am weitesten verbreiteten Bild der Erzählung, dem der Linie, dargestellt werden. Um einmal die früher verwendete Metapher zu benutzen, ist sie, ähnlich wie Proteus, nicht zu ergreifen, und – mit Miller ausgedrückt – hebt sie jedes Zentrum der Textbedeutung auf, dekonstruiert sie jede narrative Ordnung und bestimmbare Bedeutung, macht sie letztlich sogar die Unlesbarkeit unlesbar.<sup>385</sup>

Miller führt in einer Art Katalog die Verdoppelungen der narrativen Linie auf, von denen die Ordnung der Narrative, der *Logos*, zerstört werden kann.<sup>386</sup> Statt diese an dieser Stelle anzuführen, soll hier der Hinweis genügen, dass nach Miller sogar die einfachsten, geradlinigsten („most straightforward“) Erzählungen das Moment der Repetition enthielten, in dem Sinne, dass sie Verdoppelungen entweder einer vorher existierenden, oder, treffender, einer *angeblich* vorher existierenden Linie von realen<sup>387</sup> Ereignissen wären.<sup>388</sup>

## Das Labyrinth des Textes

Ovids *Metamorphosen* sind nun überhaupt nicht als geradlinig zu charakterisieren. Im Gegenteil. Viel treffender wäre das auch von Miller gerne verwendete Bild des Labyrinths, das übrigens beinahe genau in der Mitte des Epos vorkommt. Der Erzähler stellt im achten Buch recht pointiert dar, wie sich der Künstler Daedalus in seinem eigenen Werk, dem Labyrinth verirrt, wie er den Faden – wenn man so will, die Linie –

---

385 Vgl. dazu auch den Kommentar Millers zu dem Ende der *Allegories of Reading*: Ebd., 44. und da Kapitel *Die furchtbare Ironie?* in meiner Schrift.

386 Das drückt Miller wieder mit dekonstruktivistischen Termini aus: „The doubling of the narrative line, in any of the ways listed above (and these doublings, as I shall show, always occur), subverts the order of the logos and brings the eccentric, the a-centric, the irrational or the arational, the dialogical or the alogical into the centered, the logical, the monological.“ (Ebd., 50.)

387 Sogar „real historical“, was einen in Millers Text etwa überraschen kann. Den Akzent würde ich dafür auf das Wort *angeblich* („supposedly“) legen.

388 Ebd.

beinahe verliert.<sup>389</sup> Man hat schon aufgezeigt, dass sich der Bau des Architekten aus Athen auf Ovids Werk beziehen lässt – bzw. dass sich Ovids Werk auf diesen Bau bezieht.<sup>390</sup> Die Erzählung der *Metamorphosen* ist höchst komplex – womit freilich nichts Neues gesagt wird. Wie sich das Moment der Verdopplung in dieser komplexen Erzählung deuten lässt, wie es mit dem Begriff der – als Aufheben der Linearität, der Ordnung verstandenen – Ironie interpretiert werden kann, sind Fragen, mit denen sich dieses Kapitel beschäftigen wird. Näher soll die Bedeutung, Funktion der mehrfachen Erzähler erklärt werden, die bei Miller einen recht prominenten Fall von Repetition und mithin des Zerstörens der narrativen Linie darstellen. Gegenstand dieser Interpretation ist die Adonis-Erzählung aus dem zehnten Buch des Werks.

In diesem Teil der *Metamorphosen* erzählt der Erzähler, dass Orpheus, der um Eurydike trauert, erzählt, dass Venus, die in Adonis verliebt ist, erzählt, dass Atalanta und Hippomenes, die ineinander verliebt waren, in Löwen verwandelt worden sind. Mit der – durchaus beabsichtigten – Grobheit dieser kurzen Zusammenfassung gedenke ich auf die Komplexität dieser Erzählung zu verweisen. Eine der meist diskutierten Fragen in der Forschung zu dieser Episode ist, wie die einzelnen Erzählinstanzen aufeinander bezogen werden können: wie sich die Atalanta-Erzählung im Licht des Schicksals von Adonis bzw. des Schicksals von Orpheus deuten lässt, wie diese selbst einander interpretieren usw. Der Gesang von Orpheus füllt den größten Teil des zehnten Buches und beginnt stark akzentuiert mit einem Prooemium, in dem der Sänger bestimmt, wovon sein Lied handelt: „nunc opus est leviores lyra, puerosque canamus / dilectos superis, inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam.“ (10, 152–154) Er singt von Ganymed, Hyacinthus, den Cerasten, den Propoetiden, von Pygmalion, Myrrha und zuletzt von Adonis, dem Venus die Geschichte von Atalanta und Hippomenes bekannt macht. Die Adonis-Episode als die letzte Partie des Gesangs von Orpheus hat einen strukturell bedeutsamen Platz im zehnten Buch. Sie ist eng mit der vorigen Erzählung, der von Myrrha (10, 298–503), verknüpft, die – eben nach der Adonis-Episode – die zweitlängste Partie des Gesangs von Orpheus ist und

389 „Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis / ponit opus turbatque notas et lumina flexu / ducit in errorem variarum ambage viarum. / non secus ac liquidis Phrygius Maeandrus in undis / ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque / occurrensque sibi venturas adspicit undas / et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum / incertas exercet aquas, ita Daedalus inplet / innumeras errore vias vixque ipse reverti / ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.“ (8, 159–168.)

390 Zu der metapoetischen Lektüre der Stelle: Tsitsiou-Chelidoni, 144–147., mit weiterer Literatur.

deren Sujet und Struktur gewiss die komplexesten des zehnten Buches sind.<sup>391</sup> Der erste Verbindungspunkt – zugleich der offensichtlichste – ist der, dass Adonis Sohn der Myrrha ist, Sohn und Bruder, um genauer zu sein, da er von deren Vater, Cinyras, gezeugt wurde. Das erste, was der Leser von Adonis erfährt, ist seine außergewöhnliche Schönheit.

*laudaret faciem Livor quoque: qualia namque  
corpora nudorum tabula pinguntur Amorum,  
talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus,  
aut huic adde leves aut illi deme pharetras.* (10, 515–518)

Diese Formulierung ist recht raffiniert. Der Erzähler sagt nicht, was der Unterschied zwischen den zwei Jungen war, nämlich die Pfeilen. Dieses wird nur impliziert; wörtlich genommen, wird der Leser aufgefordert, die zwei Gestalten durch Zuteilung oder Wegnahme der Pfeile einander noch ähnlicher zu machen. Das kann als Anweisung gelesen werden, in der Lektüre eine enge Verbindung zwischen den beiden Figuren herzustellen. Galinsky hat gewiss Recht, wenn er in dieser Passage Humor entdeckt, der – nach dem tragischen Ereignis von Myrrhas Verwandlung – dazu führt, dass ein neuer Ton in der Erzählung angeschlagen wird.<sup>392</sup> Neulich hat Philip Hardie darauf hingewiesen, dass die Stelle über die Schönheit des Jünglings – mit der Erwähnung vom menschlichen Körper und von Bildern – die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kunst aufwirft, was sich damit erklären lässt, dass Adonis mit Pygmalion verwandt ist.<sup>393</sup> Aber folgen wir der Linie der Erzählung weiter. Einige Verse später heißt es: „...iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes. / namque pharetratus dum dat puer oscula matri, / inscius exstanti destrinxit harundine pectus.“ (10, 524–526) Adonis gefällt also auch der Göttin der Liebe, wodurch er sich an ihr für die Liebesqualen seiner Mutter rächt.<sup>394</sup> Wie eng ist aber der Zusammenhang zwischen diesen und jenen Qualen? Wenn man daran denkt, dass Adonis dem Amor gleicht, scheint etwa die folgende Behauptung gar nicht abwegig: Venus verliebt sich in einen Jungen, der ihrem Sohn ähnelt, sodass sie beinahe in

---

391 Laut Galinsky ist die thematische Verknüpfung und die narrative Kontinuität beider Erzählungen in den *Metamorphosen* seltsam („...one of the infrequent coincidences between narrative continuity and thematic connection.“ Galinsky 89.) Galinsky führt motivisch-thematische Parallelen der Adonis-Episode mit anderen Passagen des Epos an: Ebd., 87–89.

392 Galinsky, 101.

393 Hardie, *Approximative...*, 101.

394 Am Ende der Erzählung ist es aber ironischerweise Adonis – und freilich nicht die unsterbliche Venus –, der stirbt, sodass seine Rache im Text relativiert ist.

eine ebensolche Situation gerät wie Myrrha, die in ihren Vater verliebt ist. So verstanden, wird das Moment der Rache deutlich. Die Verbindung zweier Punkte der Narrative – einerseits der Bemerkung über die Ähnlichkeit des Adonis und des Cupido, andererseits der Passage über die Liebe der Göttin –, scheint durch die kleine Szene, in der Venus von ihrem Sohn mit einem Pfeil an der Brust gestreift wird, noch brisanter zu werden. Wie man bereits bemerkt hat, enthält die Szene nämlich Hinweise auf einen Inzest.<sup>395</sup> Es heißt also nicht: Adonis ist so schön wie Amor – Venus verliebt sich in ihn. Diese klare, so simple Logik wird destruiert, in einer Weise, dass sich die Leidenschaft von Venus etwa als Wiederholung von Myrrhas Schicksal deuten lässt. Das Moment, dass Cupido seine Mutter mit dem Pfeil streift, evoziert die Stelle, die den Ursprung von Myrrhas Liebe thematisierte. „ipse negat nocuisse tibi sua tela Cupido, / Myrrha, facesque suas a crimine vindicat isto“ (10, 311–312). Cupido hat also bestritten, dass sein Pfeil Myrrha verwundet hat; in den Versen 313–314 wird eine der drei Parzen als Verantwortliche für ihre Tragödie genannt. Cupido war in Myrrhas Fall unschuldig – im Fall der Adonis-Geschichte, das heißt, im Falle seiner Mutter ist er zwar als göttliche Instanz *inscius*; durch seine Knaben-Schönheit, durch die körperliche Nähe zu seiner Mutter und natürlich auch durch seinen Pfeil bleibt er jedoch nicht ganz unbeteiligt an den Ereignissen.

Man sollte aber nicht vergessen, dass trotz aller Ähnlichkeit zu Cupido Adonis zum Zeitpunkt der Erzählung kein Jüngling mehr ist. Das wird im Text recht schön gezeigt. „Labitur occulte fallitque volatilis aetas, / et nihil est annis velocius...“ (10, 519–520) – so gleitet die Narrative von der Beschreibung des Adonis zu der Liebesgeschichte hinüber. Dieser Vers wiederholt eine Stelle der *Amores*: „labitur occulte fallitque volatilis aetas / et celer admissis labitur annis aquis...“ (*Am.* 1, 8, 49–50) Irene Frings, die den Wiederholungen und den Selbstziten Ovids eine Monographie gewidmet hat, ist der Meinung, diese Stelle gehöre zu den unbeabsichtigten und vermutlich unbewussten Wiederholungen.<sup>396</sup> Ihre Argumentation – es sei weniger wahrscheinlich, von einer Intention des Autors auszugehen, wenn es sich um Gnomen, Formeln oder Sprichwörter

---

395 „Adonis, according to Ovid, is indistinguishable from Cupid. When Venus falls in love with him she continues the pattern of incest which she inflicted on Myrrha, and the outcome of her love will be disastrous also.“ (Galinsky, 102.) Hardie, der den erotischen Zug der Szene fokussiert, formuliert dies wie folgt: „Kiss and arrowprick hint at an incestuous act between mother and son, and it is appropriate that the object of Venus’ desire should be Cupid’s double.“ (Hardie, *Approximative...*, 102.)

396 Frings, 39.

handle – scheint zwar überzeugend zu sein, man sollte jedoch überdies in Betracht ziehen, dass, wie Bömer gezeigt hat, das Adverb *occulte* recht selten in der römischen Poesie vorkommt.<sup>397</sup> Deshalb würde ich dieses Selbstzitat, ohne ihm allzu große Bedeutung beizumessen, als ein mögliches Indiz für die Evokation des früheren, elegischen Werks lesen. Viel interessanter scheint mir jedoch die Diskrepanz, die zwischen dieser Aussage und den folgenden Versen besteht. Die Zeit vergeht heimlich, unsichtbar – behauptet der Text. Trotzdem folgt dieser Gnome das Pronomen *ille*, das eine stark hinweisende, deiktische Funktion hat; weiterhin reihen sich in den nächsten vier Versen insgesamt sieben Temporaladverbien aneinander: *nuper, nuper, modo, iam, iam, iam, iam* – ein Moment von noch größerer Bedeutung. Angeblich vergeht also die Zeit *heimlich* – immerhin wird auf Punkte hingewiesen, deren Abfolge – konkret heißt das: der Vorgang des Heranwachsens von Adonis – klar und sichtbar, evident gemacht wird. In den *Amores* stand die Gnome mit dem Ganzen der Elegie in Einklang; in den *Metamorphosen* ist dies nicht der Fall. Man könnte einerseits sagen: Als Fragment einer anderen Text-Welt erweist sich die Formel innerhalb des neuen Kontextes als fremd; andererseits lässt sich mit derselben Gültigkeit konstatieren: Es besteht ein Bruch zwischen dem, was der Text über sich selbst – über seine Temporalität(en) – aussagt, was er über sich zu wissen scheint, und dem, was er über sich weiß. Die Art, wie Zeit behandelt wird, macht die Aussage über sie ungültig.

Nicht nur die Zeit ist in dieser Passage besonderer Aufmerksamkeit wert. Zur Thematisierung der Schönheit von Adonis kommt – nach der Cupido-Parallele – noch eine merkwürdige Ergänzung hinzu: „...nuper erat genitus, modo formosissimus infans, / iam iuvenis, iam vir, iam se formosior ipso est...“ (10, 522–523) Es lohnt sich, einen kurzen Blick auf die Kommentierungen dieser Passage zu werfen. Anderson bezeichnet den Ausdruck „se formosior ipso“ als „verbal play“.<sup>398</sup> Bömer führt mehrere Lösungsversuche an; zum einen argumentiert er mit einem Gräzismus – das Subjekt zeige eine Eigenschaft in höherem Maße als gewöhnlich –, zum anderen mit der Interpretation, laut der die Stelle „ein gewagter Vergleich mit der Person des Verglichenen selbst“ sei.<sup>399</sup> Wie kann Adonis schöner als sich selbst sein? Dem Urteil, der Vergleich sei gewagt, kann man nur

397 Bömer, ad loc., mit den Parallelstellen, in denen das Verb *labi* in Bezug auf die Zeit verwendet wird.

398 Anderson, ad loc.

399 Bömer, ad loc. Der Kommentator weist auf die Griechische Grammatik von Kühner und Schwyzer, bzw. auf Jax, *Die weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung* 1933, 90 hin.

zustimmen. Der merkwürdige Komparativ steht in einer Reihe von Steigerungen, die verschiedene Phänomene enthält. Zu Adonis bietet der Text folgende Informationen: *sorore natus avoque – conditus arbore – erat genitus – formosissimus infans – iuvenis – vir – se formosior ipso – iam placet et Veneri*. Diese Details reihen sich nicht etwa einer strengen Chronologie gemäß aneinander. Die drei Partizipien, bzw. Verben, *natus, conditus, genitus*, kehren ihrerseits die Linearität der Zeit um; weiterhin vermengen sich Angaben über die Schönheit von Adonis mit Bemerkungen über sein Alter. Seine Schönheit nimmt zu, da er älter wird, da er *vir*, Mann wird, das heißt, potenzieller Gegenstand von Venus' Liebe: *iam placet et Veneri*. Allein deshalb wird er nun natürlich nicht schöner – jedoch kann er als schöner als er selbst *wahrgenommen werden*. „*hunc tenet, huic comes est, aduetaque semper in umbra / indulgere sibi formamque augere colendo, / per iuga, per silvas dumosaque saxa vagatur...*“ steht in den Versen 533–535. Venus begleitet also Adonis, obwohl sie sonst daran gewöhnt ist, ihre eigene Schönheit zu pflegen. *Formam augere colendo*. Dieses Syntagma bedeutet einerseits: 'Schönheit durch Pflegen erhöhen', in dem Sinne, dass die Göttin, wie man erklärt hat, durch „Körperpflege und Kleidung“<sup>400</sup> sich selbst schöner zu machen pflegt. Die Formulierung impliziert jedoch auch eine ganz andere Bedeutung: 'Schönheit durch Ehren erhöhen', was freilich nur die Schönheit von Adonis betreffen könnte. So wäre deutlich, wie der Mann *se formosior ipso* zu sein vermag: in der Wahrnehmung. Diese Lesart scheint mir durch eine grammatische Konstruktion unterstützt zu werden. „*laudando concipit ignes...*“ – liest man nämlich auch in der Erzählung von Venus über Atalanta und Hippomenes (582). Das Gerundium bezeichnet in beiden Fällen eine Affirmation vonseiten des Subjekts, durch die die Ereignisse in Bewegung gebracht werden. Venus ist von der Schönheit des Adonis gebannt. „*Capta viri forma...*“ (529), dies nennt der Text als Grund dafür, warum sich die Göttin um ihre Lieblingsorte, um die Küsten von Cythera, um Paphos, um Cnidos, um Amathus, und sogar, was den Leser überraschen muss, um den Himmel nicht mehr kümmert („*abstinet et caelo: caelo praefertur Adonis*“ – 532). Dass Venus durch ihre Liebe zu einer neuen Person wird,<sup>401</sup> scheint mir keine Übertreibung zu sein. „*(tanta potentia formae est)*“ – lautet die Lehre der *fabula* (573). Dieser Satz ist schon in den Kontext der Binnenerzählung, „Atalanta und Hippomenes“, eingebettet, lässt sich aber durchaus auch

---

400 Bömer, ad loc.

401 „In this condition she changes her ways radically, becoming a new person.“ (Anderson, ad loc.)



in Bezug auf Venus lesen. Man könnte sagen: Wie die *Metamorphosen* in toto durch das Prinzip der Verwandlung geprägt sind, so werden sowohl die Adonis- als auch die Atalanta-Episode aus zwei Motiven konstruiert: aus der *forma* (Schönheit/Form) und der *aetas* (Alter/Zeit). Sehr frappierend wird beider Zusammenhang zu Atalanta behandelt. Als diese ihren Freier, Hippomenes, der sich mit ihr in Wettlauf messen musste, erblickte, reagierte sie nach den Worten der Venus wie folgt:

*...adspicit et dubitat, superari an vincere malit,  
 atque ita 'quis deus hunc formosis' inquit 'iniquus  
 perdere vult caraeque iubet discrimine vitae  
 coniugium petere hoc? non sum me iudice tanti.  
 nec forma tangor (poteram tamen hac quoque tangi),  
 sed quod adhuc puer est: non me movet ipse, sed aetas. (10, 610–615)*

Atalanta ängstigt sich um ihren Freier und bezichtigt eine Gottheit des Hasses auf die Schönen (*formosis*). Damit wird natürlich – und das ist die spontane Reaktion der Atalanta – die Schönheit des Jungen gelobt. Demgegenüber leugnet sie einige Verse später ab, dass sie von der Schönheit (*forma*) gerührt würde, obwohl sie auch davon gerührt werden könnte. Als Grund ihrer Begierde nennt sie das Alter des Jungen, das sie sogar von seinem Wesen abtrennen würde (*non ipse – sed aetas*). Und wir sind wieder am Anfang der Geschichte, bei der *volatilis aetas*; nur die Bedeutungsnuance des Wortes hat sich verschoben. Atalanta versucht also zwei Prinzipien zu trennen, was sich indes als unmöglich erweist.

Alter und Schönheit, Zeit und Form: diese werden auch von Venus genannt, wenn sie Adonis vor der Gefahr durch wilde Tiere warnt: „non movet aetas / nec facies nec, quae Venerem movere, leones...“ (10, 547–548)<sup>402</sup> „Non movet aetas“, sagt Venus (547), „non movet ipse, sed aetas“, sagt Atalanta (547). Nicht nur die Wiederholung des Syntagmas, sondern vielmehr ihre persönliche Situation, in der sie sich so äußert, stellt die Göttin und die sterbliche Frau unmittelbar nebeneinander. Es besteht nicht nur eine Parallele zwischen Venus und Myrrha, sondern auch zwischen Venus und Atalanta. Beide sind von der Schönheit und Alter eines jungen Mannes gerührt. Die Schönheit der Männer hat in beiden Geschichten eine ähnliche Funktion, sodass man über eine Parallele

---

<sup>402</sup> Die Fortsetzung – „saetigerosque sues oculosque animosque ferarum“ (549) – wird von Tarrant getrennt und eingeklammert.

zwischen Adonis und Hippomenes sprechen kann. Es wurde schon erwähnt, dass Adonis so schön ist wie Cupido, weshalb man von einer dreifachen Verbindung zwischen den männlichen Gestalten sprechen kann. In diesem Sinne scheint die Stelle, in der Atalanta als „cupidine tacta“ bezeichnet wird (636), nicht ganz unbedeutend zu sein; *cupido* ist hier freilich zuallererst ein abstrakter Begriff, kann jedoch auch auf die Person verweisen. Alle drei jungen Männer sind Manifestationen von Schönheit. Adonis steht allerdings nicht nur mit Hippomenes in Verbindung. Venus charakterisiert Atalanta mit folgenden Worten: „ut faciem et posito corpus velamine vidit, / quale meum, vel quale tuum, si femina fias, / obstipuit...“ (578–580) Die Göttin spricht Adonis an und erzählt, wie Hippomenes die Frau wahrgenommen hat, die so schön gewesen sei wie Venus selbst – oder wie Adonis, wenn er denn eine Frau wäre. Man hat diese Äußerung der Göttin für „kokett“ gehalten und sie als Schmeichelei abgetan,<sup>403</sup> gewiss nicht ohne Recht. Interessanter als diese Lesart aber ist es, diese Verse, in deren Zentrum das Nebeneinander von *meum* und *tuum* steht, als Fortsetzung der Parallelisierung von Gestalten zu lesen. Adonis kann also nicht nur mit Cupido und Hippomenes verglichen werden, sondern auch mit Atalanta und Venus – angenommen natürlich, er würde zu einer Frau. Es ist merkwürdig, dass Venus nicht sagt, „wenn du eine Frau wärest“, sondern: „wenn du eine Frau werden würdest“, was – im Gegenteil zu Ersterem – die Möglichkeit des Verwandels in eine Frau impliziert.<sup>404</sup> Die sexuelle Zugehörigkeit von Adonis wird übrigens an einer weiteren Stelle gestreift. „...pressitque et gramen et ipsum / inque sinu iuvenis posita cervice reclinis“ – wird die Körperlage der erzählenden Göttin und ihres Zuhörers geschildert (557–558). Es lohnt sich, einen kurzen Blick auf das Prädikat *pressit* zu werfen. Anderson hat gewiss Recht, wenn er von einem „witty zeugma“<sup>405</sup> spricht (*pressit gramen, [pressit] ipsum*), das „eine sicher nicht unbeabsichtigte geradezu neckische erotische Bedeutung“ gewinnt.<sup>406</sup> Es ist freilich nicht unwichtig, zu bestimmen, worin diese erotische Bedeutung genauer liegt. Das Verb *premere* bezeichnet nämlich eindeutig die männliche Rolle,<sup>407</sup> sodass es seltsam ist, dass es sich in dieser Szene

---

403 Suerbaum, 301.

404 Vor fast vierzig Jahren glaubte V. Emeljanow – den vermeintlichen Manierismus Ovids behandelnd – dies noch mit dem Verdikt „unnatural element“ charakterisieren zu können. (Emeljanow, 72.)

405 Anderson, ad loc.

406 Bömer, ad loc.

407 Wie es Adams in seinem Buch über den lateinischen sexuellen Wortschatz gezeigt hat. (Adams, 182–183.)

auf die weibliche Figur bezieht. Durch diese Momente der Femininisierung wird die Rolle von Adonis als Mann gelinde unterminiert, und man könnte ihn so auch zu den Gestalten zählen, von denen Orpheus gesagt hat: „puerosque canamus / dilectos superis“ (152–153).

Man kann sagen, dass die Figuren der Erzählung, die in verschiedenen Hinsichten einander wiederholen, ein *Netz* von vielfältigen Hinweisen bilden, in dem ein ständiges Oszillieren in den Konstruktionen von Textbedeutung wahrzunehmen ist und das ganz und gar nicht einer einfachen Geraden gleicht. Eben wegen der Vielfältigkeit der Verbindungen scheint mir die Metapher der Spiegelung, mit der man das Verhältnis der Adonis-Episode und der Atalanta-Erzählung zu beschreiben versuchte, wenig fruchtbar zu sein.<sup>408</sup> Das Bild des Spiegels suggeriert nämlich ziemlich klare Übereinstimmungen. Das Verhältnis der erzählenden Göttin und der Heldin, von der sie erzählt, ist aber ganz und gar nicht eindeutig – einmal abgesehen davon, dass beide verliebt sind. Es sei hier noch kurz zusammengefasst, was die Göttin ihrem Liebling erzählt: Auf ihre Frage hin hat ein Gott der Atalanta gesagt, sie brauche keinen Mann und solle die Ehe meiden. Die Jungfrau lebte in Wäldern und stellte der Schar ihrer Freier die Bedingung, dass sie im Wettlauf gegen sie gewinnen müssten, wenn sie sie erobern wollten; die Langsamen würden als Lohn den Tod erhalten.<sup>409</sup> Atalanta besiegt ihre Freier, aber sie wird von einem Zuschauer, Hippomenes, der vorher noch die übergroße Liebe der Freier verurteilt hat, zu einem neuen Wettlauf herausgefordert. Die Jungfrau verliebt sich sofort in den Jungen, der Venus um Hilfe bittet. Die Göttin steht ihm bei und gibt ihm drei goldene Äpfel, mit deren Hilfe Atalanta aufgehalten wird. Nach dem Sieg hat der junge Mann vergessen, der Venus zu danken, die sich daher nun zur zürnenden Gottheit wandelt. Der von Begierde ergriffene Hippomenes besudelt das Heiligtum der Göttermutter, weshalb das Liebespaar in Löwen verwandelt wird.

Dass Venus nicht nur als Erzählerin der Atalanta-Geschichte, sondern in dieser auch als handelnde Figur auftritt, hat die Philologen zu verschiedenen Interpretationen veranlasst. Die einfachste Interpretation des Verhältnisses von Rahmen- und

---

408 Der Gedankengang von Alexandra Bartenbach, in dem das Bild des Spiegels vorkommt, scheint mir immerhin erwägenswert zu sein: „In dieser Figur mag Venus sich ein wenig selbst spiegeln, da sie durch den Jagdeifer ihres geliebten Adonis wider Willen nur ihm zuliebe Freizeitbeschäftigungen männerscheuer Jungfrauen nachgeht. Wie Atalanta zwingt sie sich eine Lebensweise auf, die ihr eigentlich wesensfremd ist.“ (Bartenbach, 135.; s. noch: Ebd., 150.)

409 Wie Frazer bemerkt hat, ist dieser Mythos ein Sonderfall dieses Typus, da die Freier nicht gegeneinander, sondern gegen Atalanta laufen müssen. (Angeführt: Gauly, 435.)

Binnenerzählung ist die, dass Venus mit ihrer Erzählung Adonis überzeugen möchte.<sup>410</sup> Boillat hat gewiss Recht mit seiner Überlegung, dass Venus' Eingriff in die Ereignisse, der bei Ovid stärker ist als in den anderen Varianten des Mythos – sie macht den dritten Apfel sogar noch schwerer, nachdem ihn Atalanta aufgehoben hat, so dass diese nun langsamer laufen muss – sich als mögliches Indiz dafür lesen lässt, dass die Göttin auf Adonis Einfluss nehmen möchte. Blänsdorfs Bemerkung, die Worte der Venus über die Undankbarkeit von Hippomenes<sup>411</sup> seien so allgemein formuliert, dass sie Adonis auch auf sich beziehen müsse,<sup>412</sup> kann ich nicht zustimmen. Man könnte die Selbstdarstellung von Venus zwar als Präsentation göttlicher Macht lesen, es ist aber auch nicht außer Acht zu lassen, dass das Verhältnis von Adonis und Venus dem von Hippomenes und der Göttin kaum ähnelt, da der eine die Rolle eines um Hilfe bittenden Menschen, der andere die Rolle eines Liebhabers spielt. Vielmehr ist es gemeinsamer Zug der zwei Ebenen der Erzählung, dass beide Geschichten, die von Adonis und Venus wie auch die von Atalanta und Hippomenes, ein tragisches Ende nehmen, das sie auf den gleichen Nenner bringt und das eine – auf den ersten Blick – kohärente Einheit mit der äußersten Rahmenerzählung von Orpheus ergibt. Weiterhin ist, wie man aufgezeigt hat, den Geschichten von Orpheus und von Atalanta–Hippomenes eine Bedingung gemeinsam, von deren Erfüllung oder Nichterfüllung Tod oder Leben eines Menschen abhängig sind.<sup>413</sup> Dann wird in beiden Geschichten auch noch eine Bitte erfüllt, diese Erfüllung aber kurz vor dem Ziel – eben der Liebe wegen – wieder verwirkt.<sup>414</sup> Es scheint so – zumindest auf den ersten Blick –, dass die drei eindeutig tragischen Erzählungen miteinander harmonieren. Gleichwohl versteckt sich in ihrem gegenseitigen Verhältnis ein subversives Potenzial, weshalb ihre jeweiligen Verbindungen auch recht subversive Lektüren nach sich gezogen haben. So kam in der Forschung etwa die Lesart auf, dass Orpheus sich an

---

410 „Le récit principal influe sur la composition du récit intercalé: Vénus veut convaincre Adonis qu'elle fait succomber Atalante, qui résiste malgré tout au charme d'Hippomène. La même intention explique pourquoi Vénus, en contraignant Atalante à ramasser la troisième pomme, se compromet plus que dans la version habituelle du mythe. Mais Ovide introduit dans son récit une invraisemblance: son Atalante, amoureuse pourtant, résiste plus que les autres à l'attrait des fruits merveilleux.“ (Boillat, 154.)

411 „Dignane, cui grates ageret, cui turis honorem / ferret, Adoni, fui? nec grates immemor egit / nec mihi tura dedit. subitam convertor in iram / contemptuque dolens, ne sim spernenda futuris, / exemplo caveo meque ipsa exhortor in ambos.“ (10, 681–685)

412 Blänsdorf, 22.

413 Bartenbach, 136.

414 Ebd., 146.

Venus für den Verlust von Eurydike räche, einerseits mit seiner Homosexualität,<sup>415</sup> andererseits mit seinem Gesang selbst.<sup>416</sup> Dementsprechend wäre die Adonis-Erzählung ein ironischer Kommentar zu dem Werben von Venus um Adonis.<sup>417</sup> Die Atalanta-Erzählung wurde deshalb als „doppelt lesbar“ bezeichnet; ihre Deutung hänge davon ab, wie „der Dichter“ ihre Erzählerfigur auszeichne; der Text könne sogar „gegen die Intention der Erzählerfigur“ gelesen werden.<sup>418</sup>

Bardo Maria Gauly legt diesen Erzählkomplex auf sehr sonderbare Weise aus. Er lehnt die von Boillat vertretene Meinung, dass das Schicksal von Atalanta und Hippomenes eine Präfiguration des Geschicks von Venus und Adonis sei, ab. Boillat argumentierte damit, dass man in der Antike geglaubt habe, dass Löwen einander nicht lieben könnten. Bei Hygin liest man nämlich: „...quos [sc. Atalanta und Hippomenes – J. K.] Iuppiter ob id factum in leonem et leam convertit, quibus dii concubitus Veneris denegant.“ (185, 6)<sup>419</sup> Wenn dem so ist, entspreche die Trennung des einen Liebespaares (Unfähigkeit zur Liebe) der des anderen (Tod von Adonis).<sup>420</sup> Gauly weist darauf hin, dass die Vorstellungen über die Löwen von zu spätem Ursprung sind, als dass sie in die Interpretation einbezogen werden könnten; das heißt, Atalanta und Hippomenes bleiben auch als Löwen zusammen.<sup>421</sup> Es versteht sich von selbst, dass mit dem Wort von der Parallele zwischen der Rahmen- und der Binnenerzählung nicht eine in jeder Hinsicht umfassende Übereinstimmung gemeint wäre; das Resultat dieser Parallele ist jedoch von besonderer Bedeutung. Gauly plädiert dafür, dass sich das Schicksal der zwei Liebespaare voneinander unterscheide. Ihm zufolge sehe Venus in dem von ihr Erzählten nicht schlechthin eine Katastrophe, sondern vielmehr eine erotische Geschichte; das Erzählen

---

415 „ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve ver et primos carpere flores.“ (10, 83–85)

416 Emeljanow, 67.

417 Bartenbach, 193.

418 Ebd., 183., s. noch: 150.

419 Anders: Plin. *Nat.* 8, 42–43.

420 Boillat, 124.

421 Gauly, 447–448. Anderson scheint mir Vers 703 („pro thalamis celebrant silvas...“) richtig zu kommentieren: „Ovid means that, instead of using bedrooms for their sexual intercourse, they mate (as they have sinfully done to start with) in the woods. Hyginus may have misread this or some other version...“ (Anderson, ad loc.) Bömer hält es nicht für wichtig, die Stelle in der Hauptsache zu erklären. Merkwürdig wird das Moment der Lieblosigkeit der Löwen von Suerbaum kommentiert: „Der letztere Zug wird überraschenderweise von Ovid nicht ausgenützt, obwohl er ein gutes Schlußmotiv der Venus-Rede hätte abgeben können.“ (Suerbaum, 303, Anm. 54.)

sei für sie, „fast könnte man sagen, ein Aphrodisiacum“.<sup>422</sup> Abgesehen von dem letzten trivialen Substantiv kann man dieser Erklärung zustimmen. Es ist schon problematischer, dass der Interpret diese Lesart in den Dienst der Suche nach einem „tiefsten Sinn“ stellt, der dann etwa darin bestehen soll, dass die Binnenerzählung nicht auf die Adonis-, sondern auf die Orpheus-Erzählung vorausdeute. Die drei Punkte, die Atalanta-Hippomenes und Orpheus-Eurydike miteinander teilten, wären das Riskieren des Lebens, die kurze Freude nach der Erfüllung der Bitte und die erneute Vereinigung.<sup>423</sup> Dieses letzte scheint mir nicht besonders überzeugend zu sein. „...quaerensque per arva piorum / invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis“ – liest man über das Treffen von Orpheus und Eurydike in der Unterwelt (11, 62–63). Ja, sie vereinigen sich wieder; dieses Ereignis ist jedoch strukturell ganz anders als das der Atalanta-Erzählung, und zwar einfach nur deshalb, weil Atalanta und ihre Freier nicht getrennt, sondern zusammen in Löwen verwandelt werden, sodass sie sich nicht wiederzvereinigen brauchen, es nicht einmal könnten. Trotzdem ist es nicht uninteressant, diese Interpretation anzuführen, da sie zeigt, zu welchen Interpretationen der Umstand, dass die Ordnung der Narrative durch eine innere Erzählerin zerrüttet wird, Anlass gibt.

Diese Erzählerin ist obendrein, wie erwähnt, auch *dramatis persona* ihrer Erzählung, weshalb sie sich zwischen den Ebenen der Narrative zu bewegen vermag und so die Linearität des Textes aufhebt. Suerbaum, der die Atalanta-Geschichte mit der Darstellung von Camilla in Vergils *Aeneis* vergleicht,<sup>424</sup> ist der Meinung, dass bei Vergil die erzählende Göttin – Diana – nicht selbst in der Erzählung vorkomme; demgegenüber werde in den *Metamorphosen* Venus wirklich in den Kreis der Handlung einbezogen; als Beweis führt er systematisch die Äußerungen der Göttin in der ersten Person Singular an.<sup>425</sup> Ohne die Daseinsberechtigung dieser Sichtweise und die Richtigkeit von Suerbaums Analyse in Frage zu stellen, finde ich die Untersuchung der grammatischen Form nicht so interessant wie die Frage, die bei einer Erzählung mit mehreren Erzählern von besonderer Relevanz ist:

---

422 Gauly, 450–451.

423 Ebd., 453–454.

424 Die gleiche Fragestellung neulich s.: Fratantuono.

425 Suerbaum, 300–302. Dieser Interpretation lässt sich entgegensetzen, dass Venus die Geschichte der verliebten Jugendlichen so erzählt, als ob sie nicht wissen würde, was der Endpunkt ihrer Erzählung ist. Sie scheint eine ziemlich leidenschaftslose Erzählerin zu sein.

## Wer spricht?

Diese Frage und die nach den grammatischen Momenten, Numerus und Person, decken sich natürlich nicht. Es sei ein kurzer Blick darauf geworfen, wie der Wettlauf des Liebespaares in Ovids Beschreibung endet. „neve meus sermo cursu sit tardior ipso, / praeterita est virgo...“ – liest man im Bericht von Venus (679–680). Die Rezeption hat diese Stelle neben eine ähnliche erzählerische Äußerung aus den *Fasten* gestellt: „non faciet longas fabula nostra moras“ (*Fast.* 2, 248). Michael von Albrecht hat festgestellt, dass Ovid, der ein persönliches Verhältnis zwischen Erzähler und Zuhörer zu verwirklichen sucht, in beiden Fällen den Zuhörer im Auge hat.<sup>426</sup> Frécaut hat in der Passage ein ironisches Potenzial (sogar: „franchement ironique“) entdeckt: Ihm zufolge sei „neve... tardior“ als Litotes zu deuten, die darauf verweise, dass Atalanta wegen des dritten Apfels nicht so gewandt sei und nicht so schnell laufen könne wie sonst.<sup>427</sup> Anderson kommentiert den Vers auf einleuchtende Weise, wenn er bemerkt, das Eindringen des Erzählers am Ende der Erzählung bringe den Leser zurück in seine eigene Welt, in die Welt des Lesers.<sup>428</sup> Heute würde man freilich eher davon sprechen, dass das Augenmerk des Lesers auf eine andere Ebene des Textes gerichtet wird – die Frage ist eben, auf welche Ebene. Suerbaum meint – in Einklang mit den zitierten Interpreten –, es sei Venus, die sich durch ihre Bemerkung in Erinnerung bringe.<sup>429</sup> Solodow wirft jedoch eine recht wichtige Frage auf: Für wen eignet sich diese Äußerung am besten, für Venus, für Orpheus oder für Ovid? (Zwischen die letzten beiden würde ich gerne die Instanz „Erzähler“ einreihen.) Er ist der Meinung, diese Frage sei nicht zu beantworten, was zu der Vermutung Anlass gebe, dass die Grenzen zwischen den Erzählern des Werks unscharf seien.<sup>430</sup> Diese Ansicht lässt sich natürlich anfechten. In den nächsten zwei Versen stellt nämlich Venus die schon zitierte Pseudofrage: „Dignane... fui?“. „Meus“ in Vers 679 und „fui“ in Vers 682 scheinen freilich dasselbe Substantiv zu bezeichnen – mit

---

426 „Beidemale [sic!] ist die Pointe ganz ovidisch, ob der Dichter sich nun hinter einer seiner Gestalten verbirgt oder in eigener Person spricht. Hier wie dort hat Ovid den Zuhörer im Auge: in den *Fasten* unmittelbar, in den *M* unter dem Bilde des der Erzählung der Venus lauschenden Adonis.“ (von Albrecht, *Die Parenthese...*, 190.)

427 Frécaut, 157., Anm. 76.

428 „...restoring the audience to their own world of reality.“ (Anderson, ad loc.)

429 Suerbaum, 302.

430 „...the boundaries between the poem’s narrators are blurry.“ (Solodow, 41.)

Sicherheit kann man das gleichwohl nicht behaupten, da es an einer höheren Instanz, wenn man will, an einem Zentrum fehlt, das dies eindeutig festlegen würde. Es könnte allein die Stimme von Venus, von Orpheus oder die des Erzählers darüber Auskunft geben, ob die Aussage zu Venus, Orpheus oder den Erzähler gehört. Weiterhin ist es auch kaum zu beantworten, ob man Venus eine solche erzählerische Selbstreflexion attestieren könnte und ob sie eine so geübte Erzählerin wäre, dass sie die Schnelligkeit des Erzählens mit einer schönen Ellipse zu charakterisieren wüsste. Wie man es auch nimmt, eines ist sicher: Die Zeit des Erzählens und die Zeit des Sujets werden in dieser Stelle sehr nachdrücklich zum Thema gemacht, beider Unterschied wird als überbrückbar gekennzeichnet. Dadurch wird die Linearität des Textes suspendiert, indem sich das erzählte Laufen und das Erzählen auf ironische Weise ineinander schieben. Etwa so, als ob die erzählende Stimme im Nu zusammen mit Atalanta und Hippomenes laufen würde – auf einer imaginären Ebene des Werks.

Nicht weniger interessant sind jedoch die Stellen, in denen ein „Du“ angeredet wird. Hier sei eine recht pointierte Passage angeführt:

*signa tubae dederant, cum carcere pronus uterque  
emicat et summam celeri pede libat harenam:  
posse putes illos sicco freta radere passu  
et segetis canae stantes percurrere aristas.* (10, 652–655)

Diese Stelle enthält zwei Elemente, durch die sie zu anderen Kontexten hin geöffnet wird. Einerseits hat man darauf hingewiesen, dass diese Beschreibung die Welt eines römischen Stadions evoziert. *Tubae* werden von den Griechen nicht verwendet: vielmehr von den Römern. Gauly hat gewiss Recht, wenn er davon spricht, dass das Moment der Schranken („carcere“), die massive Bauweise („resonant spectacula“<sup>431</sup> – 668) und die Tatsache, dass es bei dem Wettlauf Zuschauer gibt („cursus spectator iniqui“ – 575) eine Diskrepanz zwischen den Erwartungen des Lesers und der Darstellung ergeben.<sup>432</sup> Weiterhin gehöre das Bild des Schrittes, der die Oberfläche des Sandes kaum berühre, einer langen

431 Spectaculum: 'Schauplatz', 'Platz der Zuschauer', wie Bömer erklärt (ad loc.), und nicht etwa 'Zuschauer' wie in der Übersetzung von Michael von Albrecht.

432 Gauly, 441–442. Der Interpret benutzt die Begriffe „makabre Komik“, „komisch“ und „in witziger Weise unpassend, absurd“.



literarischen Tradition an, die der Venus und dem Orpheus nicht bekannt ist.<sup>433</sup> Die Stimme der Erzählung verlautbart also auch Details, die einerseits in einem römischen, kulturellen Kontext, andererseits im Licht der literarischen Tradition Bedeutung erhalten, die den zwei internen Erzählern jedoch fremd sind. Dadurch wird die Anrede von „Du“, „posse putes“, noch merkwürdiger. Die Frage, „Wer spricht?“, kann man mit einer anderen Frage angehen: „Wer wird angesprochen?“ Suerbaum vertritt die Meinung, dass nicht Adonis, sondern ein allgemeines „Du“ angeredet werde.<sup>434</sup> Aufgrund der vorigen Bemerkungen scheint das richtig zu sein; es hat zur Folge, dass die Zugehörigkeit der Stimme ihre Bestimmbarkeit verliert. Es kommt hier also zu einer Sprengung der Erzählung, die sich ironischerweise gerade nicht aus einer Distanz, sondern daraus ergibt, dass die Distanz zwischen den verschiedenen Erzählinstanzen zu verschwinden scheint. Das Du wird auch am Anfang der Atalanta-Erzählung angesprochen: „non fabula rumor / ille fuit (superabat enim), nec dicere posses, / laude pedum formaene bono praestantior esset.“ (561–563) Laut Suerbaum gelte auch für diese Stelle, dass das Du allgemein zu verstehen sei, was mir eine wohl begründete Meinung zu sein scheint. Da aber in diesem Fall – anders als am Anfang – die Frage nach den Kontexten nicht konstitutiv ist, stellt sich die Frage nach der Identität des Erzählers nicht. Viel interessanter ist es, sich mit der Frage zu beschäftigen, wie sich die Klammern in „(superabat enim)“ deuten lassen. Die Klammern gehören natürlich dem Medium der Schriftlichkeit an; im Falle der Erzähler der *Metamorphosen* kann man jedoch nicht von Schreiben sprechen. Venus, Orpheus und „der“ Erzähler haben nur Stimmen, die sich übrigens manchmal ineinander schieben. Wenn man unter diesen drei wählen sollte, würde man den Akt des Schreibens – und so auch das Verwenden von Klammern – am ehesten mit „dem“ Erzähler verbinden, aber sicher nicht mit Venus oder Orpheus. Die richtige Antwort wäre aber eher: der Autor – oder der Philologe, der den Text herausgegeben hat. Dasselbe gilt auch für die schon zitierte Passage: „illa quidem inmitis, sed (tanta potentia formae est) / venit ad hanc legem

---

433 Wheeler formuliert das sehr subtil: „The complex literary allusion to Homer, Apollonius, and Vergil is not significant for the narrative transaction between Venus and Adonis, nor is it significant for Orpheus and his audience. As far as these internal audiences are concerned, »putes« is an invitation to imagine Atalanta’s marvelous speed. However, at the level of discourse between poet-narrator and narratorial audience, the verb »putes« signposts a famous literary allusion.“ Den Hypotexten der Stelle gehören: Hom. *Il.* 20, 228–229; Ap. *Rhod. Arg.* 1, 182–184; Verg. *Aen.* 7, 808–811. (Wheeler, 159.)

434 „In 654 würde ich wie in 562 keine Anrede an Adonis sehen, sondern die Umschreibung unseres allgemeinen »man«.“ (Suerbaum, 302., Anm. 51.)

temeraria turba procorum.“ (573–574) Hier sticht der interpretatorische Charakter der Äußerung heraus, der von der Narrative abweicht und sie aufhebt. Noch auffälliger ist das, wenn die Stimme der Erzählerin über die Prophezeiung berichtet: „scitanti deus huic de coniuge ‘coniuge’ dixit / ‘nil opus est, Atalanta, tibi...“ (564–565) Die Wiederholung des Wortes *coniuge*<sup>435</sup> in derselben grammatischen Form, aber in anderer Funktion und auf anderer Ebene des Textes, die übrigens sofort durch das *verbum dicendi*, *dixit*, unterbrochen wird, ergibt eine merkwürdige Instabilität in der Sinnkonstitution des Textes, die in Form des Gestotters oder des Echos geradezu sinnfällig wird. Dass das erste Wort der berichteten Prophezeiung dem Wort der Erzählerin nachhallt, zeigt die Narrativität des Textes der Wahrsagung an.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Grenzen zwischen den Erzählinstanzen immer wieder verschwinden, wodurch die Linearität des Textes aufgehoben wird. Das passiert nicht nur in Hinsicht auf die Stimme der Erzählung, sondern, wie schon gezeigt wurde, auch in Hinsicht auf das Sujet. So kann das Moment der Geschichte der verliebten Atalanta und Hippomenes, „et iter longum requiescere suasit“ (688) als die Wiederholung des Angebotes von Venus an Adonis, „datque torum caespes: libet hac requiescere tecum“ (556) gelesen werden. So beugt sich der Text in sich zurück, und so scheint er sich selbst, seine eigene Linearität dekonstruieren zu können.

---

435 Anderson meint, die Wiederholung impliziere, dass Atalanta die Frage der Heirat ganz normal behandelt hätte, wenn es diese Prophezeiung nicht gegeben hätte. (Anderson, ad loc.) Es sei an dieser Stelle kurz erwähnt, dass der Text der Weissagung Anlass für verschiedene Erklärungen gegeben hat. Ihre Fortsetzung lautet: „fuge coniugis usum. / nec tamen effugies teque ipsa viva carebis.“ (565–566) Das ist natürlich mindestens in sich selbst widersprüchlich, da Atalanta einerseits dazu aufgefordert wird, die Ehe zu vermeiden, andererseits aber auch behauptet wird, dass sie es nicht tun und an sich selbst Mangel haben wird. Laut Bartenbach deutete der Gott eine Verwandlung an. (Bartenbach, 135.) Gaulys Erklärung, „wer liebt, wird zu einem anderen...“, kann eher im Bereich der Alltagsphilosophie erklärt werden. (Gauly, 438.) Erwägenswert ist Doblhofers Bemerkung: „der Sprache des Orakels steht das zweideutige Wortspiel ja besonders gut an: Hier schwingt schon etwas vom grimmigen Humor aller Orakel, von der Unerbittlichkeit des Fatums mit.“ (Doblhofer, 90.) Die Prophezeiung gehört der ovidischen Variante des Mythos an. Zum Verhältnis der Atalanta-Erzählung Ovids und der mythischen Tradition s. Gauly, 437–439.; Emeljanow, 68–69. und die Kommentarliteratur ad loc. Es ist interessant, dass sich die Verben *fugere* und *effugere* sowohl auf das Meiden der Ehe als auch – im übertragenen Sinne – auf den Wettlauf beziehen lassen.

# Ironie und Parodie

## (Die *Aeneis*-Episode)

### Einleitende Überlegungen

Auf den ersten Blick scheint es vielleicht überraschend, dass im Titel dieses Kapitels zwei Begriffe, „Parodie“ und „Ironie“, nebeneinander stehen. Warum soll in einer Dissertation, die sich mit Theorien der Ironie beschäftigt, auch die Frage der Parodie behandelt werden? Ironie und Parodie sind doch keine Synonyme, und ihre Bedeutungsfelder sind klar zu unterscheiden. In dem folgenden Kapitel, dessen Gegenstand die so genannte „kleine *Aeneis*“ Ovids ist, wird gleichwohl der innere Zusammenhang beider Begriffe thematisiert, und zwar deswegen, weil sie in der Interpretation oft parallel verwendet werden und weil sie bei der Konstruktion von Textbedeutungen eine in gewisser Hinsicht ähnliche Rolle spielen.

Zwar nicht als die erste, aber als vielleicht charakteristischste Äußerung aus der Antike sei hier Quintilians *Institutio oratoria* zitiert, in der die Parodie unter den Gedankenfiguren (*figurae sententiarum*) erwähnt wird. „παρωδή, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in versificationis ac sermonum imitatione servatur.“ (9, 2, 35) Laut dem Verfasser der umfassendsten antiken Rhetorik wurde das Lexem παρωδή ursprünglich für Lieder, die von anderen Vorlagen übernommen wurden, verwendet; im übertragenen Sinne wird aber auch die Nachahmung von Versen und Reden παρωδή genannt. In der Parodie sieht Quintilian also das Moment der Nachahmung, der Imitation. Es sei hier auch noch die Definition eines Autors aus der Zeit des Klassizismus, Dumarsais angeführt, die in einem der wichtigsten Werke über Intertextualität, *Palimpsestes* von Gérard Genette, zitiert wird:

*Négligé par la poétique, le terme se réfugie dans la rhétorique. Dans son traité des Tropes (1729), Dumarsais l'examine au titre des figures « de sens adapté », citant et paraphrasant le Thesaurus grec de Robertson, qui définit la parodie comme « un poème composé à l'imitation d'un autre », où l'on « détourne dans un sens railleur des vers qu'un autre a*

*faits dans une vue différente. On a la liberté, ajoute Dumarsais, d'ajouter ou de retrancher ce qui est nécessaire au dessein qu'on se propose; mais on doit conserver autant de mots qu'il est nécessaire pour rappeler le souvenir de l'original dont on emprunte les paroles. L'idée de cet original et l'application qu'on en fait à un sujet moins sérieux forment dans l'imagination un contraste qui la surprend, et c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie... »<sup>436</sup>*

Genette spricht davon, dass der Begriff „Parodie“ in den Poetiken des Klassizismus vernachlässigt werde, demgegenüber in den Rhetoriken eine wichtige Rolle spielte. Im Traktat von Dumarsais, dessen Thema die Tropen bilden, wird unter Parodie ähnlich wie bei Quintilian die Nachahmung eines anderen Gedichtes verstanden und ein besonderer Akzent auf das Moment des Spotts (*sens railleur*) und den Kontrast gelegt, der zwischen dem originellen Gedanken und seiner Anwendung auf einen weniger ernsten (*moins sérieux*) Gegenstand besteht. Laut Dumarsais – und nach der *communis opinio* – ist das Komische, der Spaß (*la plaisanterie*) konstitutiv für die Parodie. Gerade der Spaß lässt sich auf den erwähnten Kontrast zurückführen. Die Ironie, die Quintilian als Figur wie auch als Trope charakterisiert, ist ihrerseits mit einem Kontrast verbunden. Sie ist von einem konstitutiven Gegensatz zwischen den Komponenten des Textes – zwischen den Worten und dem Ton, der betreffenden Person oder dem Wesen der Sache – geprägt<sup>437</sup> und lässt sich im allgemeinsten Sinne so fassen, dass etwas anderes gesagt als gemeint wird („*contrarium ei, quod dicitur, intellegendum est*“, 9, 2, 44). Was die späteren Ironie-Theorien betrifft, so sei hier lediglich auf das Spätwerk Paul de Mans, *The Concept of Irony*, hingewiesen, in dem Ironie als radikale Diskontinuität von Zeichen und Bedeutung interpretiert wird. Es wurde in einem früheren Kapitel meiner Schrift, *Die furchtbare Ironie?*, detailliert dargestellt.

Wenn man die Definitionen von Ironie und Parodie miteinander vergleicht, fällt auf, dass es in beiden Fällen um die Sprengung der Einheit des Textes geht. Im Falle der Parodie wird der Text zu einem anderen Text hin geöffnet, während die Ironie die Eindeutigkeit der Textbedeutung zerstört. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hat die Literaturwissenschaft untersucht, wie sich die Verbindung der beiden Begriffe näher bestimmen lässt. Von unserem Standpunkt aus scheinen die

---

436 Genette, *Palimpsestes*, 23. Dt.: Genette, *Palimpseste*, 28.

437 „*quae aut pronuntiatione intellegitur aut persona aut rei natura: nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem.*“ (8, 6, 54)

Untersuchungen von Linda Hutcheon am ertragreichsten zu sein. Die kanadische Theoretikerin hat sich in zwei wichtigen Monographien mit der Frage nach dem Wesen der Parodie beziehungsweise der Ironie beschäftigt.<sup>438</sup> Ihr früheres Werk *A theory of parody* aus dem Jahre 1985 enthält Bemerkungen, die für uns von großer Bedeutung sind. Hutcheon spricht von semantischen und pragmatischen Aspekten der Ironie und zeigt auf, dass in parodistischen Texten der semantische eine wichtige Rolle spielt. Parodie ist nämlich eine formale Synthesis, anders gesagt: eine Einverleibung, Integration (*incorporation*) eines anderen Textes, und als solcher bedient sich ihrer gerade die rhetorische Strategie der Ironie, die sich als Markierung von Differenz zwischen Gesagtem und Intendiertem auffassen lässt. Parodie markiert ihrerseits eine Differenz, die sich aber auf den textlichen Kontext, den Kotext bezieht. Die zwei Begriffe haben also strukturelle Ähnlichkeit. „Irony’s patent refusal of semantic univocality matches parody’s refusal of structural unitextuality.“<sup>439</sup> Das heißt, das ostentative Absprechen der semantischen Eindeutigkeit im Falle der Ironie entspreche dem Absprechen der strukturellen Einheit des Textes im Falle der Parodie. Hutcheon spricht also davon, dass sowohl Parodie als auch Ironie die Einheit des Textes de(kon)struieren. Jene wirkt auf der intertextuellen, diese auf der intratextuellen Ebene des Werkes.<sup>440</sup> Einfachere Modellbildungen findet man im Ironie-Buch von Wayne C. Booth – dieser weist nach, dass sowohl Ironie als auch Parodie die Bedeutung der Textoberfläche zerstören und den Leser auf die Suche nach einer anderen, ‚höheren‘ schicken<sup>441</sup> – und in der Rhetorik von Heinrich F. Plett, der das permutative intertextuelle Verfahren, das heißt gerade die Parodie, als eine Quelle der Ironie bestimmt.<sup>442</sup> Dem Begriff der Parodie haften in meiner

---

438 Mit den politisch-ideologischen Aspekten der Theorie von Hutcheon beschäftige ich mich nicht, da sie für meine Ovid-Interpretationen von geringer Relevanz sind.

439 Hutcheon, *A theory...*, 54.

440 „...parody functions intertextually as irony does intratextually: both echo in order to mark difference rather than similarity...“; Hutcheon, *A theory...*, 64. In ihrem späteren Werk, *Irony’s edge*, fasst es Hutcheon so zusammen: „I had figured out, even to my own satisfaction, how irony worked in parody, partly because my earlier modelling of their interrelations at that time was in terms of microcosm to macrocosm: irony seemed to me to be structured as a miniature (semantic) version of parody’s (textual) doubling.“ Hutcheon, *Irony’s...*, 3–4. In der neueren Monographie legt Hutcheon größeres Gewicht auf den pragmatisch-kritischen Aspekt von Ironie und spricht davon, dass Ironie der Parodie eine kritische Dimension zu geben vermag.

441 „Though parody is not ordinarily thought of as “irony”, it is ironic in our definition: the surface meaning must be rejected, and another, incongruous, and “higher” meaning must be found by reconstruction.“ Booth, 72.

442 Plett, 242.

Schrift nicht Spott oder Scherz an. Für die Interpretation der *Aeneis*-Episode ist eher das Moment der Relation zu einem anderen Text bedeutungsvoll.<sup>443</sup> Deshalb wäre vielleicht zu erwägen, von der Parodie abzusehen und eine allgemeinere Kategorie, die Intertextualität in den Fokus der Untersuchung zu rücken. Gleichwohl scheint es mir sinnvoll zu sein, hier beim Begriff der Parodie zu bleiben, und zwar deshalb, weil diese Figur in der Literatur zur „kleinen *Aeneis*“ oft vorkommt und einen wichtigen Gegenstand der Diskussionen über diese Episode darstellt.

Es sei hier überdies noch eine Abgrenzung vorgenommen! Wenn ich, den Ausdruck von Hutcheon verwendend, von der Zerstörung der *unitextuality* spreche, impliziere ich damit nicht, dass die strukturelle Einheit der *Metamorphosen* zerstört würde. In diesem Kapitel wird nicht die Einheitlichkeit des Werkes im Sinne der Relation zwischen der Ganzheit und der Teile, das heißt, der fünfzehn Bücher des ovidischen Werkes und seiner einzelnen Passagen problematisiert – was übrigens in der Tat eine der meistdiskutierten Fragen der Ovid-Philologie des letzten Jahrhunderts war.<sup>444</sup> Vielmehr beschäftige ich mich mit der ständigen Öffnung der narrativen Eindeutigkeit des Textes, die mehr oder minder in allen Versen der *Metamorphosen* anzutreffen ist. Der Text des ovidischen Epos öffnet sich in vielfacher Weise: Er nimmt verschiedene Bedeutungen an, nimmt andere Texte in sich auf und weist verschiedene Erzählinstanzen auf. Es sprechen nicht nur mehrere Erzählinstanzen: Der Text spricht seinerseits, und zwar nicht bloß über Verwandlungen, sondern auch über sich selbst und über andere Texte. Unter Parodie wird in diesem Kapitel wie bereits erwähnt nicht eine „komisch-satirische Nachahmung oder Umbildung“<sup>445</sup> eines literarischen Werkes verstanden. Wenn ich von Parodie spreche, denke ich durchaus nicht an Komik, an Lachen, meistens nicht einmal an Lächeln. Vielmehr wird mit diesem Begriff auf ein wichtiges Element der Selbstpräsentation literarischer Werke verwiesen, und zwar darauf, dass der Text in vielen Passagen von sich selbst spricht, sich selbst präsentiert, indem er über einen anderen Text spricht, ihn in sich integriert, oder, was ja ganz anders klingt, sich einverleibt – um hier einmal Hutcheons Metapher zu benutzen.

---

443 Diese „Definition“ ist zweifelsohne plastisch. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass in der Literaturwissenschaft viel strengere Bestimmungen vorhanden sind, z. B. die von Theodor Verweyen und Gunther Witting, die den Begriff von Parodie nur auf Fälle beschränken würden, in denen ein Text gegen die Thematik und den Geist seines Prätextes gerichtet sei. (Döpp, *Vergilrezeption...*, 330.)

444 z. B. Adamik, *In speciem...*, bes. 257–263.

445 Es wird die Definition des *Duden Deutsches Universalwörterbuch* zitiert.

## Ovids „kleine Aeneis“ als Hypertext<sup>446</sup>

Es ist beachtenswert, dass das ovidische Œuvre mit einem Text anfängt, dessen Erzähler davon spricht, dass dieser Text nicht so sei wie ein anderer Text. Das erste Wort der *Amores*, „arma“, evoziert das Prooemium der *Aeneis* „arma virumque cano“.<sup>447</sup> Es ist ein *locus communis* der *Metamorphosen*-Philologie, dass einer der wichtigsten Prätexte des Werkes Vergils *Aeneis* ist. Die Partie, mit der sich Ovids Text am nachdrücklichsten als Hypertext der *Aeneis* präsentiert, befindet sich in den Büchern dreizehn und vierzehn der *Verwandlungen* mit der so genannten „kleinen Aeneis“. Genauer gesagt reicht die *Aeneis*-Episode von Vers 623 des dreizehnten Buches bis zu Vers 608 des vierzehnten Buchs.<sup>448</sup> Es lohnt sich, in diesem Punkt präzise zu sein, denn so wird deutlich, dass in den *Metamorphosen* die *Aeneis* in weniger als 1000 Versen erzählt wird.<sup>449</sup> Aber wird sie wirklich erzählt? Soll sie erzählt werden? Wenn man bedenkt, dass der Erzähler des Werkes im Prooemium den Lesern versprochen hat, dass er seinen Gesang vom ersten Ursprung der Welt bis zu seinen Zeiten, „ad mea tempora“, führt, scheint es unvermeidlich, dass das Sujet des vergilischen Epos in die *Metamorphosen* eingewoben wird. „Mea tempora“ bezeichnen nämlich das augusteische Rom, zu dem der Weg durch

---

446 Den Terminus „Hypertext“ verwende ich im Sinne von Genette.

447 „Arma gravi numero violentaque bella parabam / edere, materia conveniente modis. / par erat inferior versus: risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem.“ (*Am.* 1, 1, 1–4) Schön schreibt Sara Myers: „The first word of the first poem of Ovid’s first published poetry book, the *Amores*, announces a lifetime engagement with his predecessor Vergil’s poetic works. Instead of telling us what the *Amores* are about, we learn first what they will *not* be about – *arma*.“ (Myers, *The metamorphosis...*, 195.; Kursivierung im Originaltext.) Joseph Farrell hat gewiss Recht, wenn er zeigt, Ovid habe mit dem Evozieren der *Aeneis* am Anfang der *Amores* den gleichen Status wie Vergil, beansprucht. (Farrell, 42.) Zu der Frage des so genannten „preproemium“ (sic!) der *Amores* („Qui modo Nasonis...“) und seines vermutlichen vergilischen Modells s. ebd., 47.

448 Als Anfang und Ende der Partie werden verschiedene Verse bestimmt. Siegmund Döpp sieht den Anfang der kleinen *Aeneis* im Vers 13, 399 (Hecubas Verschleppung durch die Griechen); nach der *communis opinio* fängt die Partie indes mit der Abfahrt des Aeneas aus Troja an (13, 623). Laut Sophia Papaioannou, der Verfasserin der neuesten Monographie über die *Aeneis Ovidiana*, reicht die Partie bis dem Ende von Junos Zorn (14, 582), die Mehrheitsmeinung lässt sie aber mit der Apotheose von Aeneas (14, 608) enden. Vgl. dazu: Galinsky, 219.; Döpp, *Vergilrezeption...*, 331.; Janka, 218. Anm. 73.

449 Bömer teilt die Partie in folgende Teile: „XIII 623–631 Aeneas auf der Flucht XIII 632–704 Delos: Anius XIII 705–724 Zwischen Delos und Sizilien XIII 724–XIV 74 Zancle: Scylla, Galatea, Polyphem, Glaucus, Circe XIV 75–100 Africa (Dido), Eryx, Pithecusa (Cercopen) XIV 101–156 Cumae: Die Sibylle XIV 157–444 Caieta: Macareus, Achaemenides, Caieta XIV 445–580 Latium XIV 581–608 Aeneas Indiges“ (Bömer zu den Büchern XII–XIII, S. 361.)

die römische Geschichte, hier freilich durch die Aeneas-Erzählung, führt. Die Integration geht recht merkwürdig vonstatten, lässt sich jedoch auf eine ziemlich einfache Formel bringen: Die wichtigsten narrativen Elemente der *Aeneis* werden kurz zusammengefasst, sozusagen erledigt, während andere, anscheinend deplatzierte Vorgänge, Epiphänomene detailliert erzählt werden. Karl Galinsky beschreibt diesen Vorgang als Dreiteilung von Kompression (*compression*), Ausdehnung (*expansion*) und Umgewichtung (*changed emphasis*).<sup>450</sup>

Das vielleicht markanteste Beispiel für die Kunst des Komprimierens, und einer der denkwürdigsten Teile der *Aeneis*-Episode ist die vier Verse lange Passage,<sup>451</sup> in der das Schicksal von Dido resümiert wird. Es sei hier ein kurzer Blick auf diese geworfen:

*excipit Aenean illic animoque domoque  
non bene discidium Phrygii latura mariti  
Sidonis inque pyra sacri sub imagine facta  
incubuit ferro deceptaque decipit omnes.* (14, 78–81)

Diese Partie ist von großer Bedeutung. Zu Recht stellt Siegmund Döpp fest, dass es in den *Metamorphosen*, anders als in der *Aeneis*, keinen Raum für die geschichtliche Bedeutung der Dido-Gestalt gebe, sondern nur das persönliche Schicksal Didos behandelt werde.<sup>452</sup> Schon dieses Moment zeigt eine Distanz zum Vorbild Vergil. Man sollte den Text jedoch näher betrachten. Jean-Marc Frécaut hat über die vier Verse wichtige stilistisch-rhetorische Bemerkungen gemacht,<sup>453</sup> die Karl Galinsky durch Verweise auf entsprechende Parallelstellen bei Ovid bestätigen konnte. Dieser hat sogar die Konsequenz gezogen, dass der Text in seiner stilistischen Gestaltung den tragischen Ton zwar verleugne, jedoch keine Karikatur sei.<sup>454</sup> Die Syllepsis im Vers 78, „animoque

---

450 Galinsky, 220. Von einer anderen Richtung her nähert sich J. D. Ellsworth dieser Frage an, wenn er in der Partie nicht die „kleine *Aeneis*“, sondern die „kleine *Odyssee*“ entdeckt. Seiner Meinung nach verbindet sich der Text der *Metamorphosen* mit der *Odyssee* erstens dadurch, dass einige Erlebnisse von Odysseus in ihn integriert werden, zweitens durch wörtliche Reminiszenzen, drittens durch die Ähnlichkeiten zwischen den narrativen Elementen von Homers und Ovids Werken. (Ellsworth, 334–338.)

451 Treffend schreibt Stephen Hinds: „So much for Carthage: one sixth of Virgil’s *Aeneid*, one two-hundredth of Ovid’s *Aeneid*.“ (Hinds, *Allusion...*, 105.)

452 Döpp, *Virgilischer Einfluß...*, 134.

453 „On attendait, pour rappeler la tragique liaison d’Énée et de Didon, des mots poignants là où on ne trouve qu’un zeugma (v. 78), une litote (v. 79) et un jeu de mots (v. 81).“ Frécaut, 244.

454 Galinsky, 248–249.



domoque“, ist meiner Meinung nach nicht nur deshalb von Bedeutung, weil sie vom Autor früher in einem erotischen Kontext verwendet wurde – wie Galinsky bemerkt –, sondern weil sie eben auch die Gattung der Elegie evoziert und so den epischen Text zu einer anderen und – was ja recht wichtig ist – charakteristisch ovidischen Gattung hin öffnet.<sup>455</sup> „inde Thyestiaden animo thalamoque recepit / et male peccantem Tyndaris ultra virum“ – liest man über Klytaimestra in der *Ars amatoria* (2, 407–408). „urbe virum vidua tectoque animoque recepi“ – beschwert sich Hypsipyle in den *Heroiden* (6, 55). Als dritte Parallele des Verses lässt sich innerhalb der *Metamorphosen* eine Passage aus der Alcmene-Erzählung nennen: „Herculis illam / imperiis thalamoque animoque receperat Hyllus...“ (9, 278–279). Die beinahe entlarvende Reminiszenz an die genannten Stellen erweist Ovids Dido-Erzählung nicht nur als Rezeption der Aeneas-Sage und der vergilischen *Aeneis*, sondern auch als Teil traditioneller römischer Liebesdichtung– was recht scharf das Problem der Gattung aufwirft. Das Epos präsentiert sich in dieser Passage nicht als eine literarische Gattung an und für sich, sondern als eine, die sich nur in ihren Interaktionen mit anderen Genres deuten lässt. Nach dem Vorbild Linda Hutcheons, die von *univocality* und *unitextuality* spricht, könnte man etwa den Begriff *uni-genre-ality* (Einheitlichkeit der Gattung) bilden, der in den *Metamorphosen*<sup>456</sup> zerstört wird. Mit seiner Gattung verliert ein antiker Text zugleich auch einen wesentlichen Zug seiner Identität. Alleine die Wendung „animoque domoque“ wäre natürlich nicht eklatant genug, um eine Zerstörung der Gattung konstatieren zu können. Diese ist nur in größeren Zusammenhängen zu verorten. Neulich hat Stephen Hinds sich über die Frage, welcher Gattung die *Metamorphosen* angehören, sehr weitsichtig geäußert. Nach ihm habe man die Gattung des Werkes im zwanzigsten Jahrhundert auf dreierlei Weise interpretiert. Man habe im Werk einerseits die epische Reinheit (*purity*) gesehen; andererseits sei es im Sinne einer *generic poikilia* gedeutet worden (*Metamorphosen* als Hybrid von Gattungen – Gattung als irrelevanter Aspekt der Interpretation – neue Gattung); zuletzt sei der Gedanke geäußert worden, dass

---

455 Bömers Idee, dass es sich hier um eine deutliche Bezugnahme auf die *Aeneis* 4, 373–374 handle, kann ich nicht zustimmen. „iectum litore, egentem / excepi et regni demens in parte locavi“ – sagt Dido. Die Syllepsis scheint viel deutlicher als die Wiederholung *excepi–excipit* zu sein. (Vgl. Bömer ad loc.)

456 Freilich nicht nur in den *Metamorphosen*. Obwohl er nicht der „verlässlichste“ Theoretiker des Begriffs der literarischen Gattung ist, sei hier der recht pointierte Aufsatz von Jacques Derrida, *La loi du genre*, erwähnt, laut dem das Gesetz der Gattung (genauer: „das Gesetz des Gesetzes der Gattung“) das Prinzip der Kontamination, der Unreinheit (*impureté*) sei. (Derrida, *La loi...*, 256.; Dt.: Derrida, *Das Gesetz...*, 252.)

neben der epischen Identität des Textes auch diskrepante Elemente zu finden seien, die an einem dynamischen Prozess der Selbstdefinition des Werkes teilnähmen und so eine ständige, aktive Dialektik der Gattungen hervorriefen.<sup>457</sup> Ohne mich hier weiter mit dieser Frage zu beschäftigen, würde ich für die letzte Interpretation plädieren, umso mehr, als die Geschichte einer der wichtigsten Figuren der *Aeneis*, Dido, im Text der *Metamorphosen* nur vier Verse umfasst, sodass sich die *Verwandlungen* als ein poetisches Werk präsentieren, in dem die Normen des *carmen perpetuum* zwar nicht mehr gelten, das sich aber immerhin noch für ein solches erklärt.<sup>458</sup>

Im vierzehnten Buch überrascht das den Leser natürlich nicht mehr. Damit ist dieser an diesem Punkt schon vertraut; nicht weniger auch damit, dass die verschiedenen internen Erzählerinnen und Erzähler das Wort einander im dauernden Wechsel aus dem Munde nehmen. So wird die Erzählung immer wieder von dem Aeneas-Sujet weggeführt, was dazu führt, dass die Hauptfiguren der „kleinen *Aeneis*“ Scylla, Circe<sup>459</sup> und Polyphemus<sup>460</sup> werden, die mit den Römern natürlich viel weniger zu tun haben als

---

457 Hinds, *Essential Epic...*, 221–222.

458 Es sei nur kurz darauf hingewiesen, dass die Forschung auch dem Ausdruck *deceptaque decipit omnes* große Aufmerksamkeit geschenkt hat. Laut Gianpiero Rosati konzentrierte sich die vier Verse lange Passage in gerade diesem Wortspiel. „Ecco allora che cosa può diventare, in un’ottica molto parziale, concentrato in un concettistico gioco di parole...“ (Rosati, *Narciso...*, 117.) Lundström betrachtet die Stelle aus der Perspektive der Zeitgenossen Ovids – diese Lesart wurde detailliert in dem Kapitel über Lycaon, *Die Codes des Textes*, besprochen –, und schreibt: „Es musste bei den Anhängern des Kaisers Anstoss erregen, dass der Stammvater der Julier als ein treuloser Betrüger dargestellt worden war. Die Julier waren stolz darauf, sich über Aeneas von Venus herzuleiten, und das Epos Vergils spielte eine zentrale Rolle für die augusteische Ideologie. Um so empörender muss es gewesen sein, dass Ovid den grossen Helden so herabwürdigte.“ (Lundström, 57.) Bömer äußert sich skeptisch und plädiert mit formalen Argumenten dagegen, dass man den Ausdruck als Wortspiel interpretiert. (Bömer, *ad loc.*, mit weiterer Literatur.)

459 Charles Segal, der die Rolle von Circe bei Homer, Vergil und Ovid einer interessanten vergleichenden Analyse unterwirft, urteilt, Ovids Darstellung von Circe sei recht charakteristisch für die *Metamorphosen*: „As a goddess both of passion and of metamorphosis *par excellence*, both of love and of invincible magic, Ovid’s Circe comes close to summing up the underlying spirit of this poem.“ Dagegen sei sie in der *Aeneis* eine eher symbolische Figur, die die Gefahren der menschlichen Brutalität antizipiert. (Segal, *Circean...*, 442.) K. Sara Myers scheint mir Recht zu haben, wenn sie – auf die mündliche Äußerung von Stephen Hinds hinweisend – behauptet, Achaemenides habe bei Vergil die Trojaner vor Circe gewarnt, damit gewissermaßen gerade die *Metamorphosen*-Szene vermieden wird. (Myers, *Ovid’s Causes...*, 105. Anm. 47.) Dem gemäß gibt es zwei Circe-Erzählungen in den *Metamorphosen*: zuerst die in der Glaucus-Scylla-Circe-Episode (13, 904–14, 74), dann die von Macareus (14, 223–440). Vergleich der ovidischen und homerischen Passagen über Circe: Ellsworth, 338.

460 Hier kann ich nur kurz auf die Verdoppelung der Polyphemus-Figur und auf ihren Gesang hinweisen – zwei Momente, die wie die Dido-Partie wichtige gattungstheoretische Fragen aufwerfen. Isabelle Jouteur zeigt, dass der von Galatea dargestellte Polyphem mit seinem Liebeslied (13, 789–869) eine Figur der alexandrinischen Literatur sei, der von Achaemenides präsentierte (14, 158–222) hingegen eine epische Gestalt („version féminine et alexandrine“ – „version masculine et

Aeneas. Dieses poetische Verfahren ist auf vielerlei Art zu deuten. Siegmund Döpp kam in seiner Monographie gerade zu der Schlussfolgerung, Ovid habe die *Aeneis*-Handlung als Rahmen für bei Vergil nicht erzählte *Metamorphosen* benutzt.<sup>461</sup> Sonderbar mutet die schon zitierte Idee von Ellsworth an, in den Versen 13, 623–14, 608 gehe es nicht um eine Nachahmung der *Aeneis*, sondern um eine „ovidische *Odyssee*“.<sup>462</sup> Dieser Lösung kann ich nicht zustimmen. Es ist zwar unverkennbar, dass der Erzähler mehrere Elemente des Sujets der *Odyssee* in seinen Text integriert hat, die Hauptidee – oder die Rahmenerzählung – ist aber in ihrem Aufbau der *Aeneis* nachgebildet. Das Problem, dass im Hypertext viele wichtige Teile des Hypotextes sozusagen ausgespart sind, hat man auch mittels poetologischer Reflexionen zu lösen versucht. „Virgil zu wiederholen, vermeidet Ovid durchaus“ – hat Döpp formuliert.<sup>463</sup> Das ist natürlich gar keine Neuigkeit, da Poesie sich immer im Wechsel zwischen Tradition und Innovation konstituiert. Vom Standpunkt des Lesers aus wird das Problem von Ernst Jürgen Bernbeck betrachtet: „Immer wieder wird die Erwartung des Lesers irreführt und überraschend zum Metamorphose-Thema zurückgeführt.“<sup>464</sup> Das lässt sich einerseits mit der wenig originellen Metapher des Spiels beschreiben, die eine besonders wichtige Rolle in der Rezeption der *Metamorphosen* spielt. Man kann andererseits überlegen, ob man den dichterischen Umgang mit der Erwartung des Lesers vielleicht mit dem Begriff der Ironie charakterisieren könnte, was mir durchaus möglich scheint. Der Erwartungshorizont des Lesers hat nämlich Teil an der Sinnkonstitution des Werkes, und die Diskrepanz zwischen ihm und dem Text wirkt sich ähnlich aus wie der Gegensatz zwischen den einzelnen Komponenten des Werkes, über den schon Quintilian gesprochen hat (die Worte und der Ton, die betreffende Person, das Wesen der Sache). Die *Metamorphosen* sind zu anderen Texten hin, und somit: zu der literarischen Tradition hin geöffnet; des Weiteren sind unsere Erwartungen von dieser Tradition geprägt, was dazu führt, dass unser Lesen auf

---

épiques“). Jener evoziere die theokritische und die elegische, dieser die epische Tradition. (Jouteur, 263–271.)

461 Döpp, *Virgilischer Einfluss...*, 140. Dieselbe Meinung vertritt auch Holzberg. (Holzberg, 148.)

462 „...one of Ovid’s major concerns throughout *Met.* 13, 623–14, 608 is to tell the story of the *Odyssey* as completely as possible...“ „...determines the form and content of several of the stories that scholars consider extraneous or digressive to their context (in their view, the story of Aeneas)...“ (Ellsworth, 334.)

463 Döpp, *Virgilischer Einfluss...*, 131. Ähnlich bei Galinsky: „Ovid avoids repeating Vergil.“ (Galinsky, 219.) Papaioannou bedient sich einer Terminologie, die mit Harold Blooms Konzeption der Einfluss-Angst (*The Anxiety of Influence*, 1973) verwandt ist: „anxiety for self-validation“. (Papaioannou, 16.)

464 Bernbeck, 122.

Schritt und Tritt durch die Kollision des Erwarteten und des Gelesenen gestört wird. Etwas Ähnliches formuliert Galinsky, wenn er sagt, Ovids Bearbeitungen von Vergils Texten dienten außerhalb der „kleinen *Aeneis*“ viel eher einer parodistischen oder amüsanten Absicht *innerhalb* der Geschichte, in der sie vorkommen, als dass sie parodistische Kommentare der *Aeneis* selbst wären.<sup>465</sup> Diese These würde ich – im Gegensatz zu Galinsky – sogar für die *Aeneis*-Episode geltend machen und hinzufügen, dass die Parodie sowohl innerhalb des Textes – im Sinne der Zerstörung von *unitextuality* – als auch in Bezug auf den anderen Text wirkt. Im Folgenden beschäftige ich mich mit zwei aufeinander folgenden Passagen der *Aeneis*-Episode: mit der Fahrt des Aeneas in die Unterwelt (14, 101–153) und mit dem Zwiegespräch von Achaemenides und Macareus (14, 154–444).<sup>466</sup> Diese Erzählungen folgen auf die Ankunft der Trojaner in Italien und werfen die Frage der Parodie und der Ironie recht spektakulär auf.

## Die Unterwelt-Szene zwischen Tradition und Innovation

In der Sekundärliteratur wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich die Unterwelt-Szene in der „kleinen *Aeneis*“ als die direkteste Konfrontation Ovids mit Vergil interpretieren lasse.<sup>467</sup> Woran liegt das? Am schärfsten zeigt sich der Unterschied zwischen den „*Aeneis*“-Versionen von Vergil und Ovid vielleicht darin, dass, wie Siegmund Döpp bemerkt, bei Ovid „die durchgängige Orientierung an einem Telos des Ganzen“ fehle.<sup>468</sup> In der *Aeneis* spielt das sechste Buch eine Schlüsselrolle. Es sei hier auf Philip Hardies Aufsatz hingewiesen, in dem er die Bedeutung des Besuches in der Unterwelt in literarischen Werken klar zusammenfasst. Seiner Meinung nach seien diese Reisen von zwei grundlegenden Zügen geprägt. Einmal sei der *Orcus* der Ort der Tradition oder, mit einer merkwürdigen Metapher: ein Lagerhaus (*storehouse*) mit der Vergangenheit einer Familie bzw. einer Gesellschaft, und wer dieses Lager besuche, nehme an der

---

465 Galinsky, 250.

466 Bömer teilt den Text anders ein: 14, 101–157 und 14, 158–444. Von narratologischem Standpunkt aus gehören aber die überleitenden Verse (14, 154–157) meiner Ansicht nach eher zu dem zweiten Teil.

467 „...perhaps the most direct confrontation for Ovid between his sensibilities and Vergil's.“ (Galinsky, 224.)

468 Döpp, *Vergilrezeption...*, 343.

Vergangenheit teil, der obendrein eine Bindung an die Zukunft inhärent ist. Der zweite charakteristische Zug dieser Fahrten sei, so Hardie, dass der Reisende von einer starken inneren Motivation getrieben werde, die sie zur Fahrt bewegt.<sup>469</sup> Der Besuch der epischen Helden in der Unterwelt kann nicht einfach als ein arbiträrer Kunstgriff gelten. Ein tatsächlicher Beweggrund jedoch wird in der *Aeneis* zuerst im Traum von Aeneas explizit, wenn ihn nämlich Anchises zur Reise auffordert:

(...) *Ditis tamen ante  
 infernas accede domos et Averna per alta  
 congressus pete, nate, meos. non me impia namque  
 Tartara habent, tristes umbrae, sed amoena piorum  
 concilia Elysiumque colo. huc casta Sibylla  
 nigrarum multo pecudum te sanguine ducet.  
 tum genus omne tuum et quae dentur moenia disces.* (*Aen.* 5, 731–737)

Vergil macht also deutlich, dass Aeneas in der Unterwelt seinen verstorbenen Vater besuchen soll (Vergangenheit), um dort sein ganzes Geschlecht und seine neue Heimat kennen zu lernen (Zukunft). Aeneas ist sofort darauf begierig, den Vorschriften seines Vaters zu folgen: „Extemplo socios primumque accersit Acesten / et Iovis imperium et cari praecepta parentis / edocet et quae nunc animo sententia constet.“ (746–748) Das Ziel seines Besuches wird auch schon während seines Aufenthaltes bei seinem Vater unter den Verstorbenen thematisiert: „has equidem memorare tibi atque ostendere coram / iampridem, hanc prolem cupio enumerare meorum, / quo magis Italia mecum laetere reperta.“ (6, 716–718) „Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur / gloria, qui maneat Itala de gente nepotes, / inlustris animas nostrumque in nomen ituras, / expediam dictis, et te tua fata docebo.“ (6, 756–759) Es wird also in der *Aeneis* mehrmals betont, warum die Hauptgestalt in die Unterwelt eintritt. Seiner Reise, deren Höhepunkt die Verkündung von Roms Auftrag ist („excudent alii...“, 847–853), wird insofern eine historische Bedeutung zugeschrieben, als sich während dieser *Katabasis* erweist, was die eigentliche Bestimmung des römischen Volkes ist. Das sechste Buch der *Aeneis* spielt also

---

469 Hardie, *In the Steps...*, 143–144. Markus Janka nähert sich dieser Frage mit einem anderen Begriffsbestand. Ihm zufolge sei die Unterwelt in der antiken Poesie ein Ort für „letzte Wahrheiten“, „allerletzte Begegnungen“ – Janka setzt diese Ausdrücke selber in Anführungszeichen –, und die Unterwelt-Szenen würden Durchblicke auf das Welt- und Menschenbild des Werkes erlauben. (Janka, 197., mit weiteren Literaturangaben.)

deshalb eine Schlüsselrolle, weil es auf das „Telos des Ganzen“ bezogen ist – in einer Weise, dass es diesem gleichsam ‚dient‘. Dadurch gewinnt die poetische Darstellung gerade dieser Episode in der *Aeneis* besonderes Gewicht – in ihrer Vergegenwärtigung einer höheren Ganzheit zeigt sich ihre (ästhetische) Kraft, die ihr den Rang eines Grundtextes der augusteischen Literatur verschafft.

Mit seiner neuen Fassung der Reise schließt Ovid sich einer Tradition an, die nichts anderes ist als die Tradition der Tradition. Wenn er das Sujet des sechsten Buches in eine radikal neue Form bringt, schreibt er diese Tradition *nicht* um. Diese bleibt unangetastet, und um es kurz zu machen: Sie wird auch nicht parodiert. Der Text der *Metamorphosen* entfaltet dadurch parodistische Wirkung, dass er im Akt des Lesens wieder und wieder mit seinem Prätext konfrontiert wird. Es entsteht eine Sprengung im Text, die darauf zurückzuführen ist, dass der Rezipient Ovids das vergilische Werk mitliest, oder sich als Hintertext vor Augen hält. Die wichtigste und auffälligste Differenz zwischen beiden Unterwelt-Szenen ist, dass die Episode in den *Metamorphosen* ihrer zentralen Funktion beraubt wird. Die Darstellung der Fahrt ist schon deshalb nicht einem Ganzen, einem klar bestimmbar Ziel verpflichtet, weil Ovids Werk eben das Wesen des Ganzen problematisiert. Die Geschichte von Aeneas ist nicht „die“ Geschichte, sondern eine von mehr als zweihundert Verwandlungserzählungen. Bei Ovid hat die Unterwelt-Szene also eine grundlegend andere Funktion als bei Vergil, was auch daran zu erkennen ist, dass in ihr die zwei traditionellen Grundzüge von *Nekyia*, Tradition und Motivation, relativiert werden. Zuerst soll hier kurz der Frage nach der Motivation nachgegangen werden. Man hat schon darauf hingewiesen, dass sich der Fokus der „kleinen *Aeneis*“ gerade nicht auf die Enthüllung des Schicksals der Trojaner richte.<sup>470</sup> „litora Cumarum vivacisque antra Sibyllae / intrat et, ut manes adeat per Averna paternos, / orat“ – so wird die erste Begegnung mit der Sibylle geschildert (104–106). In diesen Versen wird weder die Bitte der Wahrsagerin um Prophezeiung noch die Motivation der Hinfahrt erwähnt. Das Treffen mit Anchises ändert nichts daran. „Paruit Aeneas et formidabilis Orci / vidit opes atavosque suos umbramque senilem / magnanimi Anchisae; didicit quoque iura locorum, / quaeque novis essent adeunda pericula bellis.“ (116–119) „Er hat die Rechte der Orte gelernt.“ Was das bedeuten soll, lässt sich keineswegs klar und einfach erklären.

---

470 Döpp, *Virgilscher Einfluß...*, 117–118. Döpp stellt deutlich heraus, dass bei Anius (13, 632–704) die Geschichte der Töchter für die Trojaner wichtiger sei als die Sorge um die Zukunft. (Ebd., 120.)

Janka dürfte Recht haben, wenn er behauptet, dass dieser Vers jedem dunkel bleiben müsse, der ihn nicht anhand der *Aeneis* entschlüsseln könne.<sup>471</sup> Es geht hier nämlich um die Lehre von der Seelenwanderung, die von Vergil recht ausgiebig thematisiert wird (6, 703–751). Diese radikale Kompression kann man als einen Hinweis darauf lesen, dass das Problem der „Rechte der Orte“ anderswo, eben in Vergils Epos, detaillierter erörtert wird. Der Ausdruck „iura locorum“ funktioniert also als ein Hyperlink, der die *Aeneis* als Hypotext und die *Metamorphosen* als Hypertext verbindet, und der für sich genommen keinen Sinn hat. Die *unitextuality* des Werks wird dadurch freilich zerstört. Die Diskontinuität zwischen Zeichen und Bedeutung nimmt eine sonderbare Form an, da die Bedeutung des Zeichens nicht aus dem Text allein erschlossen werden kann. Der folgende Vers wirft ebenfalls eine wichtige Frage auf. Er öffnet die Einheit des Textes auf andere Weise als Vers 118, nämlich dadurch, dass der Autor hier den Leser irreführt. Das Erwähnen der in neuen Kriegen zu bestehenden Gefahren evoziert die Prophezeiung der Sibylle bei Vergil, „bella, horrida bella“ (*Aen.* 6, 86) und das Ende der Rede von Anchises, „exim bella viro memorat quae deinde gerenda...“ (6, 890–892). Es ist auffällig, dass die vorhergehenden Verse der *Aeneis* in den *Metamorphosen* „ausgespart“ werden. „incenditque animum famae venientis amore...“ – liest man im Epos Vergils (6, 889) über die positive Seite der Sendung des römischen Volkes, über die sich Ovids Text merkwürdigerweise ausschweigt.<sup>472</sup> Bei ihm erfährt Aeneas also nicht, dass die Aeneaden eine höchst bedeutende geschichtliche Aufgabe haben. Deshalb kann man sagen, dass seine Fahrt in die Unterwelt kein richtiges Ziel erreicht hat – dass sie sogar nie ein wirkliches Ziel, eine richtige Motivation hatte. So wird verständlicher, warum der Held in der ovidischen Fassung – anders als der in der *Aeneis* – nicht darum zu kämpfen braucht, in die Unterwelt fahren zu können.<sup>473</sup> Dass es der Reise einerseits an historischem – und,

---

471 Janka, 224.

472 Vgl. Janka, 226.

473 Markus Janka deutet dieses Moment als Entglorifizierung: „So erscheint Aeneas hier vom Heros, der sich todesmutig auf ein buchstäblich lebensgefährliches Abenteuer einlässt, auf einen Befehlsempfänger im Schlepptau einer bewährten Reiseleiterin zurechtgestutzt...“ (Janka, 220.) Der Interpret hat auch darauf hingewiesen, dass das Attribut *magnanimus*, mit dem Anchises in Vers 118 bezeichnet wird, in der *Aeneis* ein für Aeneas charakteristisches Beiwort sei (*Aen.* 1, 260; 5, 17; 5, 407; 9, 204). Janka interpretiert dieses poetische Verfahren ebenfalls als Mittel des Entglorifizierens: „Den vergilischen Aeneas beraubt Ovid nicht nur seiner heroischen Statur. Er entkleidet ihn auch seiner typischen Attribute, die er freigiebig an dessen Umwelt weiterreicht.“ (Ebd., 224.) Anders äußert sich Döpp, der ebenfalls mit den Attributen von Aeneas, in erster Linie mit der *pietas*, argumentiert: „Die wesentlichen Eigenschaften, die Vergil seinem Helden gegeben hatte, werden bei Ovid im Gespräch oder in der Anrede erwähnt; Aeneas braucht sie nicht mehr handelnd zu bewähren wie bei Vergil –

was ja viel mehr ist, existentiell – Gewicht fehlt und dass andererseits die Grenzüberschreitung dem Reisenden keine Schwierigkeiten macht – dies sind geradezu die zwei Seiten einer Medaille.

Den Platz der geschichtlich-politisch-moralisch motivierten,<sup>474</sup> bei Ovid nur in Hinweisen existierenden *Katabasis* nimmt eine Erzählung von durchaus anderer Bedeutung ein. Deren Hauptfigur ist die Sibylle; sie handelt von Prophezeiung, von Tradition und Zukunft, aber in einem ganz anderen Sinn als die *Aeneis*. Die Passage, deren eigentliches Thema das Schicksal der Sibylle ist, beginnt mit Vers 120. „...Laurentisque docet populos urbemque Latini, / et quo quemque modo fugiatque feratque laborem.“ (*Aen.* 6, 891–892) So beendet der Erzähler der *Aeneis* das Zwiegespräch von Aeneas und Anchises. Das Wort *laborem* wird von Ovid recht spektakulär in einen neuen Kontext gesetzt. In seinem Text steht dieses Lexem ebenfalls am Anfang der Beschreibung der Rückfahrt von Aeneas, bezieht sich jedoch nicht auf die Zukunft der Trojaner, sondern auf die Schwierigkeiten der Fahrt in die Oberwelt: „inde ferens lassos adverso tramite passus / cum duce Cumaea mollit sermone laborem.“ (14, 120–121) Diese Formulierung evoziert die Worte der Sibylle vor der *Nekyia*: Die Fahrt in die Unterwelt sei einfach, die Rückkehr hingegen schwierig: „...facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est.“ (6, 126–129)<sup>475</sup> Der Ausdruck *labor* steht also hinsichtlich seines narrativen Stellenwerts mit den Worten von Anchises, hinsichtlich seines Inhaltes mit den Worten der Sibylle in Verbindung – worin sich zeigt, dass die Elemente der Erzählung zwischen verschiedenen Kontexten oszillieren. Etwas Ähnliches lässt sich in der kleinen Rede von Aeneas beobachten:

---

Ovid setzt die virgilische *Aeneis* voraus.“ (Döpp, *Virgilischer Einfluß...*, 126.) In Bezug auf diese Frage weist Galinsky darauf hin, dass man eine allzu forcierte Interpretation (*over-interpretation*) vermeiden soll. „vir factis maxime, cuius / dextera per ferrum, pietas spectata per ignes“ – mit solchen Worten spricht die Sibylle bei Ovid Aeneas an (14, 108–109). In den *Metamorphosen* werden Aeneas' *pietas* und sein Schwert nebeneinander gestellt. Man solle deshalb aber nicht den Schluss ziehen, so Galinsky, dass es hier um die Profanierung der *pietas* gehe. Auch bei Vergil stellt ihn die Sibylle so dem Charon vor: „Troius Aeneas, pietate insignis et armis...“ (6, 403). (Galinsky, 225.)

474 Nach den Worten von Janka handelt es sich um „die klassisch-epische, von Vergil *romideologisch* befrachtete Unterweltstradition“. (Janka, 234.; kursiv von mir, J. K.) Es sei hier kurz bemerkt, dass in der Forschung zur *Aeneis* untersucht wurde, welche Rolle die ironischen Widersprüche in der Unterwelt-Szene spielen. Christine Perkell zieht die Folgerung, dass die Widersprüche den Leser nicht zu einer höheren Wahrheit leiteten. (Perkell, 141.)

475 Diese Stelle wird in der *Ars amatoria* 6, 128–129 parodiert. Dazu s.: Janka, 230.



*dumque iter horrendum per opaca crepuscula carpit,  
 'seu dea tu praesens seu dis gratissima' dixit,  
 'numinis instar eris semper mihi, meque fatebor  
 muneris esse tui, quae me loca mortis adire,  
 quae loca me visae voluisti evadere mortis;  
 pro quibus aërias viventi evectus ad auras  
 templa tibi statuam, tribuam tibi turis honores.'* (14, 122–128)

Papaioannou hat gewiss Recht, wenn sie bemerkt, dass die Anrede der Sibylle zwei Passagen der *Aeneis* evoziere, in denen der Held Dido anredet (*Aen.* 1, 609–610: „semper honos nomenque tuum laudesque manebunt, / quae me cumque vocant terrae“ und 4, 333–336). Die Interpretin nennt mehrere Interpretationsmöglichkeiten dieser Stelle. Einerseits, meint sie, erscheine die Äußerung des Dankes im Licht des Benehmens von Aeneas gegenüber Dido ironisch. Anders gesagt, die Passage könne als Parodie auf den Charakter von *pius Aeneas* gelesen werden. Andererseits würden die Reminiszenzen die Anwesenheit von Dido ‚hervorlocken‘ (*elicit*).<sup>476</sup> Freilich haben alle diese Interpretationen eine gewisse Geltung, mir scheint jedoch die erste Lesart die treffendste zu sein. Der Rezipient liest einen Text, in dem der Held ein Versprechen gibt; in diesen Text (Hypertext) ist aber ein anderer Text (Hypotext) hineingewoben, weshalb die Aussage des Hypertextes mit dem Gemeinten, Implizierten des Hypotextes kollidiert. Die Präsenz, genauer gesagt, die Repräsentation des einen Textes in dem anderen, geht wieder mit solchen Vorgängen in der Sinnkonstitution einher, die vom Moment der Öffnung der Textbedeutung geprägt sind.

Es ist merkwürdig, dass Aeneas, der in der Unterwelt die ganze Zeit über schweigt, so lange und pointiert die Sibylle anspricht. Dadurch wird deutlich, dass die Wahrsagerin eine besondere Rolle in der ovidischen *Nekyia* spielt. Aber wer ist diese Sibylle? Aeneas selbst versucht sich an zwei Wesensbestimmungen. Entweder sei sie eine Gottheit oder *dis gratissima*. Der zweite Ausdruck wird von Bömer als ‚eine gottbegnadete Person‘ interpretiert. Der Kommentator lehnt die Auslegung des Haupt-Ehwald-Kommentars, ‚Liebling der Götter‘, ab.<sup>477</sup> Ich meine jedoch, dass man diese Deutung so

476 Papaioannou, 49–50. Papaioannou sagt, es gehe hier um zwei Interpretationsmöglichkeiten, spricht aber – wenigstens meiner Meinung nach – von mehreren. Ellsworth, der davon ausgeht, dass die Anrede von Sibylle in der entsprechenden Stelle der *Aeneis* fehlt, weist auf ihre Parallele in der *Odyssee* hin. (Ellsworth, 338.)

477 Bömer liest die Stelle vor dem Hintergrund einer Parallelstelle (*Met.* 4, 320–322) und schlägt vor, *dis gratissima* als Gegensatz zu dem göttlichen Status und einfach als Bezeichnung für einen Menschen

kategorisch nicht vom Tisch fegen sollte. Der Stelle kommt eine alles andere als konstante Bedeutung zu. In der Fortsetzung liest man nämlich davon, dass Apollo in die Sibylle verliebt war. Aeneas weiß es an diesem Punkt natürlich noch nicht. Der Erzähler weiß es jedoch, und ein paar Verse später erfahren es der Leser als auch Aeneas. Wenn der Leser erstmals auf den Ausdruck stößt, bedeutet dieser noch nicht 'Liebling der Götter'; zehn Verse weiter stellt sich dann allerdings heraus, dass die Sibylle gleichwohl die Geliebte eines Gottes war. Die Formulierung lässt sich also als – nicht von Aeneas aber vom *Text* beabsichtigte – Antizipation der Erzählung vom Schicksal der Sibylle lesen, und in diesem Sinne erweist sie die Diskrepanz zwischen der Kenntnis des Autors und der seiner Figuren bzw. seiner Leser. Nach der kleinen Rede von Aeneas ergreift der Erzähler kurz das Wort und nennt die Sibylle *vates* (129). Darauf folgt die Selbstdefinition der Figur, die sagt, dass sie keine Gottheit sei und dass sie einen menschlichen Kopf habe (*humanum... caput*, 131). Man hat vermutet, dass hier der *vates*-Figur eine implizite Kritik am Kaiserkult in den Mund gelegt werde. Diese Lesart schließt sich der Interpretation an, nach der Aeneas in der Darstellung Vergils als ein Proto-Augustus erscheine – wenn er etwa vor der *Katabasis* die Errichtung eines Tempels und die Begründung von Festspielen in Aussicht stelle, evoziere er die religionspolitischen Maßnahmen des princeps. Bei Ovid würden nun dieser Proto-Augustus und die Sibylle in einem durchaus anderen Licht erscheinen. Statt über die Sendung Roms würde Aeneas über das persönliche Schicksal seiner Leiterin unterrichtet.<sup>478</sup> Holzberg entdeckt in dieser Szene einen komischen Zug. Laut ihm erscheine der *labor* („...mollit sermone laborem“) trivial, da er „über einer Plauderei“ vergessen werden kann.<sup>479</sup> Döpp, der es ablehnt, in der Stelle lediglich eine trivialisierende Vergilparodie<sup>480</sup> zu sehen, versucht, das Gespräch der zwei Figuren psychologisch zu motivieren. Nach seiner Erklärung gehe es für Aeneas darum, nach einer schwierigen Situation das innere Gleichgewicht zurückzugewinnen.<sup>481</sup> Dass die Rede der Sibylle bloße Plauderei sei, glaube ich durchaus nicht. Vielmehr würde ich der Position von Galinsky zustimmen, dass nämlich die Figur der ovidischen Sibylle von

---

zu interpretieren. (Bömer, ad loc.)

478 Janka, 228–229. Die Interpretation Jankas, nach der Aeneas als Zuhörer der Sibylle in die Rolle der Eurydike, die Sibylle in die Rolle des Orpheus schlüpfe, scheint mir wenig überzeugend. Über die Verbindung der Stelle mit der Religionspolitik der Augustus-Zeit vgl. auch Papaioannou, 75.

479 Holzberg, 148.

480 Diese Meinung vertritt z. B. Bernbeck, 122.

481 Döpp, *Vergilrezeption...*, 335.

Pathos bestimmt sei;<sup>482</sup> erzählt die Sibylle doch, dass ihr ein ewiges Leben gewährt worden wäre, wenn sie ihre Jungfräulichkeit dem Apollo geopfert hätte. Sie habe eine Handvoll Staub genommen und gesagt, sie möchte so viele Geburtstage erleben, wie Staubkörner im Staube seien. Sie habe aber vergessen, zu sagen, dass sie Jugendjahre wünsche. Die Sibylle ist die Ironie in Person. Ihre Bitte nämlich, ein nie endendes Leben zu bekommen, impliziert natürlich, dass sie immer jung bleiben möchte. Die Formulierung ihres Wunsches enthält aber keinen Hinweis auf die Jugend, das heißt, zwischen den Worten der Äußerung und dem Inhalt ihrer Bitte lässt sich ein scharfer Gegensatz konstatieren.<sup>483</sup>

Die Sibylle spricht also zuerst von ihrer Vergangenheit, danach von ihrer Zukunft. Das Thema ihrer Prophezeiung ist das Verschwinden und das Fortdauern ihrer Existenz. Die Zeit wird ihr ihre physische Substantialität nehmen, ihre Glieder werden kaum noch Gewicht haben. Weiterhin: „usque adeo mutata ferar nullique videnda, / voce tamen noscar, vocem mihi fata relinquent.“ (14, 152–153) Man darf nicht unberücksichtigt lassen, dass sich diese tragische Wahrsagung auf die *vates* selbst bezieht und daher als eine Art Sphragis gelesen werden kann. Wie Bömer bemerkt, ist das Verb *ferar* „überwiegend poetisch“.<sup>484</sup> Es wäre erwägenswert, ob es sich in Verbindung mit dem horazischen „Non usitata nec tenui ferar...“ (c. 2, 20) lesen lässt, ähnlich, wie das *ferar* in dem Epilog der *Metamorphosen* (15, 876). Obwohl das Wort bei Horaz eine räumliche Bewegung bezeichnet, spricht allein die Position des Verses durchaus für diese Parallele. Wie dem auch sei: Diese Stelle ist eine Äußerung einer *vates*, die sich obendrein als *mutata* bezeichnet. Damit spricht sie nicht bloß von ihrem Schicksal, sondern interpretiert sich selbst als eine Gestalt, die verwandelt wurde, das heißt, als eine Figur der Metamorphose, der *Metamorphosen*. Die Sibylle deutet sich als einen Text. Wenn sie davon spricht, dass ihre Existenz *in voce*, in der Stimme verbleibe, präsentiert sie sich als eine Gestalt des

---

482 „Vergil’s Sibyl is moving because she is a prophetess; Ovid’s is because she is a human being. The subject of her story is such that Ovid could have treated it easily with irreverence and *iocus*. Instead, he imparts to the story as much pathos as we will find anywhere in the *Metamorphoses*. (Galinsky, 228.)

483 Papaioannou spricht auch von einer Ironie des Schicksals bei Sibylle: „The journey to the Underworld accentuates the irony in the Sibyl’s personal tragedy to witness the death of her existence while biologically still alive.“ (Papaioannou, 52.)

484 Bömer, ad loc. Bömer schlägt die Übersetzung „man wird von mir reden“ vor, dagegen steht in der zweisprachigen Ausgabe von Michael von Albrecht: „so verwandelt wird man mich finden“.

ovidischen Werkes, deren Textualität unendlich ist.<sup>485</sup> So endet die *Katabasis* des Aeneas, die Unterwelt-Szene, auf merkwürdige Weise – allerdings handelt es sich hier ja auch nicht um den vergilischen Aeneas, die vergilische *Aeneis*; vielmehr steht mit der Sibylle eine Figur im Vordergrund, die sowohl *vates*, Kennerin der (literarischen und nichtliterarischen) Tradition und Seherin der Zukunft, als auch ein von Ovid verfasster/generierter Text ist.

### Achaemenides und Macareus

„Talia convexum per iter memorante Sibylla / sedibus Euboicam Stygiis emergit in urbem / Troius Aeneas sacrisque ex more litatis / litora adit nondum nutricis habentia nomen.“ (14, 154–157) Während also die Sibylle beim Gehen auf dem steilen Wege über sich selbst sprach, tauchte Aeneas aus dem Reich des Styx auf; nachdem er geopfert hat, betritt er den Strand, der noch nicht den Namen seiner Amme trägt – so trennt und verbindet der Erzähler die *Nekyia* und die Achaemenides-Episode. „puppis Achaemeniden Graium Troiana recepit“, das heißt, das trojanische Schiff hat Achaemenides, den Griechen, aufgenommen (*Pont.* 2, 2, 25). Das Schicksal von Achaemenides lässt sich so in einen einzigen Vers fassen. Die literarische Karriere des griechischen Helden, eines Kameraden von Odysseus, nimmt in Vergils *Aeneis* ihren Anfang. Im dritten Buch erzählt Aeneas, er und die Aeneaden hätten beim Ätna den Griechen getroffen; dieser habe daraufhin geschildert, was mit Odysseus und seinen Kameraden bei dem Kyklopen geschehen sei; er selbst sei auf der Insel zurückgelassen worden. Die Trojaner hätten ihn auf ihr Schiff aufgenommen und mitgebracht (*Aen.* 3, 588–654). „Es heißt nicht mehr; hie Griechen – hie Troer, wie in den zehn Kriegesjahren.“

<sup>485</sup> Eine andere Position bezieht Papaioannou, die ich länger zitieren muss. „She will define her *fama* (renown) among the epic successors of Vergil and Ovid not as Text (character of the Sibyl) but as Word (oracular speeches, allegories, allusivity). And, most notably, it will be the *fata* that will procure this fate for her. Contrary to the process witnessed in the great epics, where the *fata* (words of authority with validity of script) direct the mutation of the Word (poetic memory) into Text (new epic), the Sibyl’s epic survival, with the fates’ endorsement, is dictated by her transformation from specific epic character (Text) into voice (Word).“ (Papaioannou, 67.) Es seien hier noch die erwägenswerten Bemerkungen Papaioannous über die Parallelen zwischen Sibylle, Cassandra (ebd., 51.) und Echo (ebd., 71.) erwähnt. Irmgard Männlein-Robert, die die medialen Aspekte von Stimme, Schrift und Bild untersucht, behandelt die Stelle zusammen mit anderen wichtigen Passagen der *Metamorphosen*. (Männlein-Robert, 331.)

Mensch und Unmensch heißt die Alternative: *homo* und *monstrum*.“ So fasst Egon Römisch die Bedeutung der vergilschen Episode zusammen.<sup>486</sup> Die recht sonderbare Situation, dass die alten Feinde, Trojaner und Griechen aufeinander treffen, pointiert Vergil durch die Darstellung des Kyklopen auf besonders wirkungsvoll. In den *Metamorphosen* wird das Sujet dieser Szene auf sehr merkwürdige Weise behandelt.<sup>487</sup> Wie bereits erwähnt, möchte ich mich nicht damit befassen, dass der Prätext der *Metamorphosen* parodiert wird. Für viel wichtiger halte ich die Frage, welche Folgen beim Konstruieren der Bedeutung von Ovids Text der Umstand haben kann, dass er eng mit seinem Prätext verbunden ist. Zunächst soll ein kurzer Blick auf die Topographie geworfen werden. Die Trojaner befinden sich nicht neben dem Ätna, wenn der *Leser* Achaemenides erblickt. Ovid lässt diesen nach der *Nekyia*-Szene auftreten. „nondum nutricis habentia nomen“ – diese Antizipation lässt sich auf zweierlei Weise interpretieren. Einerseits nimmt sie die Stelle vorweg, in der Aeneas die Küste nach seiner Amme benennt.<sup>488</sup> Diese Stelle kommt fast 300 Verse später (14, 441–444), unmittelbar nach der Achaemenides-Szene. Der zitierte Vers ist als ein Indiz dafür zu deuten, dass die Erzählung an diesem Punkt aufgehoben, unterbrochen wird. Aber warum sollte die Namensgebung angekündigt werden? Ovids Text scheint einzukalkulieren, dass der Hörer weiß, dass auf die *Nekyia* die Caieta-Szene folgen soll. Die Antizipation kann man als eine Bekundung lesen, dass sich der Erzähler des Sujets der *Aeneis* bewusst ist, und obwohl er so tut, als ob er diesem folgen würde, macht er etwas ganz anderes.<sup>489</sup> Die Stelle lässt sich natürlich auch als eine auf den Prätext gerichtete parodistische Bemerkung lesen, da in Vergils Text die Küste *portus Caietae* genannt wird, noch ehe der Akt der Umbenennung vollzogen worden ist.<sup>490</sup>

Achaemenides erblicken wir also nicht in der Nähe des Heimes des *Kyklopen*, sondern in portu Caietae. Weiterhin wird er nicht etwa von den Trojanern, sondern von

486 Römisch, 222. Es sei hier erwähnt, dass der Interpret die Rolle von Raum, Zeit und Situation beim Auftreten der Helden bzw. ihre Relationen beispielhaft analysiert. Was die Darstellung der Zeit nach dem Krieg betrifft, sei es hier die Buthrotum-Episode in der *Aeneis* erwähnt (3, 294–355).

487 Die Philologie hat schon gezeigt, wie der Erzähler bei Ovid das Verfahren von Vergil kommentiert, der in dieser Passage die so genannte *Kyklopeia* der *Odyssee* umdeutet. Neulich: Papaioannou, 110.

488 Laut Döpp ist das Vorausdeuten auf den späteren Vorgang „spielerisch“, was ich nicht genau verstehe und was auch nicht erklärt wird. (Döpp, *Virgilischer Einfluß...*, 135.)

489 Wie Stephen Hinds bemerkt: „The vers [...] has about it the air of an editorial comment...“ (Hinds, *Allusion...*, 108.)

490 „Tum se ad Caietae recto fert limite portum. / ancora de prora iacitur; stant litore puppes. / Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix, / aeternam moriens famam, Caieta, dedisti; / et nunc servat honos sedem tuus, ossaque nomen / Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signat.“ (*Aen.* 6, 900–7, 4) S. dazu: Hinds, *Allusion...*, 109–111.

einem von Ovid geschaffenen Helden, Macareus, entdeckt. „hic quoque substiterat post taedia longa laborum / Neritius Macareus, comes experientis Ulixei.“ Das heißt, dass an diesem Ort auch der Neritus-Sohn Macareus, Kamerad des ausdauernden Odysseus, überdrüssig der langen Heimsuchungen, haltgemacht hat. Der Ausdruck „comes experientis Ulixei“ evoziert den Text der *Aeneis*. Bei Vergil wird Achaemenides nämlich „comes infelicis Ulixii“ genannt, zuerst von sich selbst (3, 613), später auch von Aeneas (3, 691).<sup>491</sup> Die Parallelisierung beider Gestalten zeigt, dass sie einen ähnlichen Status haben.<sup>492</sup> Ovids Macareus wird neben den von Vergil erfundenen Achaemenides gestellt, so dass sich zeigt, dass beide über eine rein textliche Existenz verfügen – anders gesagt: Ihr Wesen ist die Fiktionalität. Dass der Text durchweg fiktiv ist, wird durch die Fortsetzung und deren Spiel mit Elementen, die die Einheit der Textbedeutung destruieren, ironisieren, noch klarer. „talia quaerenti iam non hirsutus amictu, / iam suus et spinis conserto tegmine nullis / fatur Achaemenides...“ (14, 165–167)<sup>493</sup> Als Macareus dies fragt, antwortet also Achaemenides – jetzt nicht mehr in zerrissenem Mantel bekleidet und dornengespickten Kleidern sondern schon er selbst –: *Iam non, iam, et [iam]*: die Temporaladverbien öffnen den Text wiederum zu einem anderen Text hin.<sup>494</sup> Denn was bedeuten diese Adverbien wohl? Für sich selbst betrachtet ergeben sie keinen Sinn.

---

491 Es ist merkwürdig, wie die antike Kommentarliteratur diese vergilischen Stellen erklärt. „INFELICIS ULIXI quoniam apud hostes loquitur, quaerit favorem eius vituperatione quem scit odio esse Troianis“ (Servius ad 3, 613; Stocker-Travis, 218.) „INFELICIS ULIXI (...) nam Aeneas incongrue infelicem Ulixen dicit; nisi forte quasi pius etiam hostis miseretur, cum similes errores et ipse patiat. (...)“ (Servius ad 3, 691; Ebd. 236.) Cornutus geht noch weiter: „num indecore hoc dicitur, cum sit Ulixes hostis Aeneae?“ (Cornutus, *Frg.*, 27. Mazzarino, S. 199. Auf die Cornutus-Stelle hat mich der Vortrag von László Takács, *Bemerkungen zur Vergilkritik des L. Annaeus Cornutus* [Budapest, 07. 12. 2007], aufmerksam gemacht.) Man könnte mit dem Gedanken spielen, dass Ovid eine explizit Kritik an der Vergil-Stelle übt. Bei solchen Fragestellungen würde ich jedoch eher Zurückhaltung walten lassen.

492 Sara K. Myers sieht ein humorvolles Moment darin, dass der Erzähler auf die Parallele beider Gestalten verweist. (Myers, *Ovid's Causes...*, 104.)

493 J. J. Hartman, der zeigen wollte, dass der letzte große Teil der *Metamorphosen* weniger subtil („ultimam magni operis partem praecedentibus minus esse limatam cultamque“, Hartman, 388.) sei, kommentiert die Stelle wie folgt: „Ergone plane laxa pendeat vestis eius? Hoc e verbis allatis efficias, sed poeta legentes docet nunc veste indutum fuisse Achaemenidem bene culti hominis, non horrida illa, quam antea spinis solebat conserere.“ (Ebd., 394.) Das sei laut Hartmann eines von „64 vitia admodum gravia“ (Ebd., 404). Diese Interpretation sei hier freilich nur ihres philologiegeschichtlichen Interesses wegen zitiert.

494 Stephen Hinds bemerkt: „In the case of an intertextual figure like Achaemenides, such an affirmation of identity cannot but read tendentiously. Does Ovid thus imply that Achaemenides was a mere cipher in Virgil, and has become a fully achieved character only in the *Metamorphoses*? Or that the *Metamorphoses* 'restores' Achaemenides to a (lost) original, Homeric state?“ (Hinds, *Allusion...*, 113.)

Es geht nämlich in den *Metamorphosen* nirgends darum, dass die Kleider von Achaemenides irgendwann einmal mit Dornen versehen waren. Dieser Umstand kann als mögliche Auslassung aus dem Kontext kaum ergänzt werden. Wenn man aber die *Aeneis* hinzuzieht, findet man eine Beschreibung, die man für eine Vorlage unseres Textes halten kann: „*dira inluyies immissaque barba, / consertum tegimen spinis*“ (3, 593–594) Die wörtliche Übereinstimmung lässt es als unzweifelhaft erscheinen, dass beide Texte aufeinander zu beziehen sind. In der „fiktiven Wirklichkeit“ der *Aeneis* war Achaemenides’ Mantel voll von Dornen. In den *Metamorphosen* ist er es nicht mehr. Es kommt natürlich nicht selten vor, dass ein literarisches Werk das Sujet eines anderen Werks fortführt. Gleichwohl ist es nicht ohne Interesse, zu benennen, was sich gerade in der sprachlichen Gestaltung des ovidischen Epos ereignet. Der Erzähler öffnet zwei textuelle Welten und lässt sie ineinander übergehen. Die auf den Kontext bezogene Differenz zeigt sich in der Zerstörung der textlichen Integrität von Texten. Weiterhin wird durch die Betonung des Umstands, dass die Kleider des Griechen nicht mehr mit Dornen versehen sind, auch bezeichnet, dass man sogar schon über die Welt nach dem trojanischen Krieg hinausgegangen ist, genauer gesagt: dass die literarische Tradition der Welt nach Troja, die *Aeneis* meine ich, ihrerseits schon Teil einer Tradition ist. Achaemenides kann in Kleidung ohne Dornen auftreten, da er bereits einmal ein mit Dornen besetztes Gewand getragen hat.

Aber warum trifft nicht ein Trojaner, sondern ausgerechnet ein Grieche auf Achaemenides? Einerseits deshalb, weil er von den Trojanern schon in der *Aeneis* entdeckt wurde. Dieses Treffen wird von ihm selbst recht kurz im Rahmen der *Kyklopeia* erzählt. Er muss aber auch von einem Griechen, eben Macareus, entdeckt werden, der ihm Folgendes sagt: „...*cur... barbara Graium / prora vehit? petitur vestra quae terra carina?*“ (14, 163–164) Warum trägt ein barbarisches Schiff einen Griechen? Diese Frage wird zwar von einer literarischen Figur geäußert, sie enthält aber auch schon den Standpunkt eines Lesers, eines Interpreten, der sich die Situation zu erklären und explizit zu machen sucht, was in Vergils Text noch implizit war. Etwa achtzig Verse später thematisiert Macareus das Problem, das er mit seiner Frage aufwirft. Er redet Aeneas mit den Ausdrücken „*iustissime Troum / nate dea*“ an, was er sofort wie folgt erklärt: „*(neque enim finito Marte vocandus / hostis es, Aenea)*“ (14, 245–247.) Aber kehren wir zurück zu der Frage

von Macareus: „Welches Land sucht euer Schiff auf?“ Vom Standpunkt des Macareus aus ist das Schiff „das eure“, *vestra*. Achaemenides ist einer von den Reisenden, gehört ihnen jedoch nicht an. Der starke Ausdruck, *barbara*, zeigt das Paradoxe seiner Lage und bezeichnet darüber hinaus auch die Trojaner. Es ist merkwürdig, wie Franz Bömer hier die Wortwahl Ovids zu „retten“ versucht. Einerseits sieht er in dem Adjektiv „eine besonders poetisch verwendete Bezeichnung“, deren Bedeutung „moralisch indifferent“ sei. Andererseits hält er auch die Interpretation nicht für ausgeschlossen, dass sich nicht der „Barbar“ Aeneas, sondern gerade Odysseus barbarisch verhalten habe, indem er Achaemenides im Stich gelassen habe. Wäre es denn aber nicht möglich, dem Adjektiv an dieser Stelle seine moralische Bedeutung zu belassen? Muss man den Text unbedingt glätten? Achaemenides rückt die Sache ohnehin zurecht. Am Ende seiner Rede kehrt er nämlich zur Frage des Macareus zurück: „Graumque ratis Troiana recepit.“ (220) Ihn, den Griechen hat ein trojanisches, nicht etwa ein barbarisches Schiff aufgenommen. Achaemenides muss von einem Griechen entdeckt werden, der die Trojaner, die ihr Ziel nur langsam erreichen, als Barbaren bezeichnet. Der von Ovid erfundene Macareus nennt die Trojaner Barbaren, der von Vergil erfundene Achaemenides nennt sie Trojaner. Die Figur von Vergil korrigiert die Äußerung der Figur von Ovid. Dadurch wird noch deutlicher, was Macareus gesagt hat. Es sei an dieser Stelle der Anfang der Antwort von Achaemenides zitiert:

(...) *iterum Polyphemon et illos  
adspiciam fluidos humano sanguine rictus,  
hac mihi si potior domus est Ithacique carina,  
si minus Aenean veneror genitore; nec umquam  
esse satis potero, praestem licet omnia, gratus,  
quod loquor et spiro caelumque et sidera solis  
respicio. possimne ingratus et inpius esse?* (14, 167–173)

Was als erstes ins Auge fällt, ist der höchst gehobene Ton dieser Äußerung. Bömers Bemerkung, der Dank nehme hier religiöse Formen an,<sup>495</sup> ist gewiss treffend, nicht weniger aber auch Bernbecks Verdikt über die Umständlichkeit der Versicherung von Dankbarkeit.<sup>496</sup> Dafür scheint mir der Begriff von Galinsky, *bi-tonality*, recht passend.<sup>497</sup> In

495 Bömer, ad. 14, 170–171.

496 Bernbeck, 120.

497 Galinsky benutzt diesen Ausdruck an Stelle der Parodie, die seiner Meinung nach den Charakter



Vers 170 spricht der Held allein davon, dass er Aeneas nicht weniger ehre als den Vater. Grammatisch ist es eindeutig, dass es um seinen eigenen Vater geht, da das Possessivpronomen fehlt. Wenn man aber bedenkt, dass es bei Vergil Anchises ist, der der Bitte von Achaemenides nachkommt,<sup>498</sup> stellt sich die Frage, ob das Wort *pater* auch auf Anchises bezogen werden könnte.<sup>499</sup> Diese Interpretation ist nicht völlig auszuschließen. Es lässt sich nämlich sagen, dass es in der *Aeneis* Anchises war, der seine *pietas* gegenüber Achaemenides erwies; in den *Metamorphosen* jedoch – an einem Punkt der Aeneas-Erzählung, an dem Anchises nicht mehr lebt – wird seine Tat vergessen, aus dem epischen Gedächtnis ausgelöscht, und dem Aeneas zugeschrieben, der ohnehin die *pietas* in Person ist, und auf dessen charakteristische Eigenschaft ex negativo gerade das Wort *impius* verweist.<sup>500</sup> Das „Sichversprechen“ von Achaemenides bzw. des Textes verrät jedoch, dass es hier um eine Umschreibung der Tradition geht. Papaioannou bemerkt sehr treffend, dass sich der Anfang der Anrede, „iterum Polyphemon“, metatextuell, das heißt, als ein Indiz dafür deuten lasse, dass dieses Sujet schon von anderen Autoren erzählt worden sei. Die Interpretin sieht in dieser Stelle ein selbstironisches Moment.<sup>501</sup>

Die Frage des Macareus, wohin man fahre, bleibt unbeantwortet. Achaemenides erzählt nämlich von dem Kyklopen, worauf Macareus mit der Erzählung der Circe-Szene antwortet.<sup>502</sup> In der *Aeneis* hat der Bericht von Achaemenides über den Kyklopen eine wichtige Funktion: Die Aeneaden werden durch ihn über das Nötige informiert.<sup>503</sup> Dort spricht der Held 42 Verse lang, bis seine innere Erzählung von der – fiktiven – Wirklichkeit, von dem Auftauchen des Polyphemus, unterbrochen wird. In den

---

der ovidischen Erzählung verfehlt. (Galinsky, 231.) Obwohl ich den Begriff der Parodie im Falle der „kleinen *Aeneis*“ für verwendbar halte, weise ich nachdrücklich darauf hin, dass die Eindeutigkeit, Einstimmigkeit des Textes zerstört wird.

498 „ipse pater dextram Anchises haud multa moratus / dat iuveni atque animum praesenti pignore firmat.“ (3, 610–611) Werner Schubert bemerkt: „Während es im Epos Vergils Anchises ist, der Achaemenides' Bitte um Schutz spontan nachkommt und dort als *pater* für seine Schutzbefohlenen, wenn auch nicht ohne Zögern, sorgt (Aen. 3, 610–611), läßt Ovid Aeneas in seiner Funktion als Retter und 'Vater' in der Achaemenideserzählung deutlicher heraustreten als Vergil...“ (Schubert, *Achaemenides...*, 117.) Schubert meint im Gegensatz zu Hartman, dass auch die letzten Teile des Werkes sorgfältig ausgearbeitet sind. Dem kann ich nur zustimmen.

499 Zu der Beziehung von Aeneas und Anchises neulich: Schauer, 145–151.

500 Das Attribut *impius* wäre übrigens auch als Element der Selbstdefinition von Achaemenides zu deuten, der als Grieche unter den Troern zeigen möchte, dass er diesen angehört, weshalb er sich implizit mit der bedeutendsten Eigenschaft von Aeneas identifiziert.

501 Papaioannou, 93.

502 Zu den parallelen Stellen der zwei inneren Erzählungen und der *Odyssee* s. Ellsworth, 335.

503 Schauer, 59, Anm. 115.

*Metamorphosen*, in denen das Sujet der ganzen *Aeneis* in weniger als 1000 Versen referiert wird, kommen dem Bericht 56 Verse zu (14, 167–222), obendrein dehnt sich die Antwort-Erzählung von Macareus auf mehr als 200 Verse aus (vom Erzähler referiert: 223–232, von der Figur selbst erzählt: 233–440). Macareus hat Zeit, anhand eines Marmordenkmals sogar von Picus und Canens zu erzählen, besser gesagt, deren Geschichte von einer Magd Circes referieren zu lassen. Währenddessen müssen die Troer innehalten und zuhören. Es ist besonders auffällig, dass nicht einmal Aeneas zu Wort kommt. Ihm gilt die Prophezeiung der Sibylle, „vocem mihi fata relinquunt“, nicht. Statt dessen treten zwei Figuren auf die Bühne, die man mit Otis Plebejer nennen kann.<sup>504</sup> Bei Vergil passt die intradiegetische Erzählung in die Ereignisse der Haupterzählung hinein. Demgegenüber ist in den *Metamorphosen* die Darbietung der inneren Erzählungen recht wirklichkeits- und situationsfremd. So wird besonders nachdrücklich darauf verwiesen, dass die Gestalten einer fiktiven Welt angehören, in der nicht epische Helden, sondern einzig Erzählungen – mehr als zweihundert – die Hauptrolle spielen. Sara Myers hat Recht, wenn sie anmerkt, es sei merkwürdig, dass im Moment der Ankunft der Trojaner in Italien zwei homerische Geschichten über Odysseus erzählt werden.<sup>505</sup> Es scheint, als seien diese dem Erzähler der *Metamorphosen* wichtiger als das Aeneas-Sujet. Damit möchte ich aber nicht sagen, dass es hier um geheime (politische) Bedeutung(en) ginge. Vielmehr geht es um das Problematisieren von Kohärenz des Textsinnes, um das Öffnen von Bedeutungen, das Generieren eines freien Raumes von Zeichen, wo verschiedene Bedeutungen, verschiedene Texte, wo Parodie und Ironie aufeinander treffen können.

---

504 Otis, 289.

505 „It is striking that at the very moment of the Trojans' arrival in Italy, a story from the earlier Homeric Odyssean journey is told.“ Myers, *Ovid's Causes...*, 104.

## Zusammenfassung

In meiner Dissertation beschäftigte ich mich mit der Frage, inwiefern die *Metamorphosen* Ovids ironisch gelesen werden können. Im ersten großen Teil meiner Arbeit habe ich die Frage nach dem Wesen der Ironie erörtert. Im Kapitel *Archäologien der Ironie. Εἶρων und εἰρωνεία* wurde gezeigt, dass an die Stelle eines Etymons des Wortes εἰρωνεία oft die Gestalt des Sokrates tritt, gleichsam als ein „Ur-Ironiker“, der zur paradigmatischen Figur der als philosophische Grundhaltung gemeinten Ironie geworden ist. Durch die Erörterung von drei Aufsätze über εἰρωνεία/Ironie, die zu den altphilologischen Standardwerken des letzten Jahrhunderts zu zählen sind, habe ich gezeigt, dass die Aristophanes- und Platon-Stellen, in denen das Wort εἰρωνεία (und εἶρων usw.) vorkommt, oft im Licht schon vorhandener Ironie-Auffassungen gedeutet wurden. Mit Leif Bergson habe ich des Weiteren dafür plädiert, dass der erkennbare Gebrauch des Begriffes als ein Produkt der sokratisch-sophistischen Auseinandersetzungen zu betrachten ist. In einem kleinen Exkurs (*Exkurs: Sokratische und platonische εἰρωνεία*) habe ich aufgezeigt, dass sich sokratische und platonische Ironie deutlich voneinander unterscheiden, insofern in der sokratischen Ironie eher das vermeintliche Nichtwissen, also ein Verhalten, eine Grundhaltung, in der platonischen ein künstlerisches Kunstmittel gesehen wird.

Im Kapitel *Zur rhetorischen Ironie* habe ich mich zuerst mit dem Ironie-Begriff antiker Rhetorik beschäftigt: mit Definitionen von Anaximenes von Lampsakos, Cornificius und Quintilian. Dieser spricht unter anderem davon, dass Ironie in ihrem Innersten mit einem Kontrast verbunden sei: Sie enthalte einen konstitutiven Gegensatz zwischen den Komponenten des Textes – zwischen den Worten und dem Ton, der betreffenden Person oder dem Wesen der Sache. Als ein wichtiges Moment in der Rezeption rhetorischer Ironie habe ich Cleanth Brooks' Aufsatz *Irony as a Principle of Structure* dargestellt. Brooks sieht das wesentliche Moment der Ironie darin, dass die Bedeutung eines Textteils durch dessen Kontext destabilisiert wird: Möchte man vermeiden, dass die Bedeutung einer Aussage durch den Kontext verändert wird, muss man sich seiner Meinung nach auf Sätze beschränken wie „Two plus two equals four“.

Brooks bestimmt Ironie als ein wesentliches Merkmal literarischer Texte – beinahe für das Wesen der Literatur.

Im Kapitel *Ironie und Geschichte* kehrte ich zu Sokrates zurück und beschäftigte ich mich mit der Dissertation Søren Kierkegaards. Kierkegaard, der das Moment der Hegelschen Negativität in seinen Gedankengang einbaut, sieht in Ironie ein Verhältnis zur Wirklichkeit der Geschichte. Über Sokrates sagt er, die Ironie sei ein neuer Standpunkt und als solcher polemisch wider das herkömmliche Griechentum gewesen. Der Ironiker sei ein Subjekt, für das die Wirklichkeit ihre Gültigkeit verloren habe – der ironische Mensch sei prophetisch, indem er immer auf etwas Zukünftiges weise, von dem er nicht wisse, was es sei.

Im Kapitel *Friedrich Schlegels Theorie der Ironie* wurden verschiedene Aspekte von Schlegels Ironie-Auffassungen erörtert; die Bedeutungen der romantischen Ironie werden in erster Linie von diesem Theoretiker bestimmt. Die Interpretation seiner Gedanken über Ironie wird dadurch bestimmt, dass diese überwiegend in Fragmenten zu finden sind und kein einheitliches System bilden. Zuerst wurde der Begriff der „Progression“ erklärt, eine wesentliche Eigenschaft der romantischen Poesie, die sich immer im Werden befindet. Es wurde gezeigt, dass nach Schlegel das Moment des Paradoxons für Ironie konstitutiv ist; dass er Ironie aus der Perspektive der Bedingungen und Grenzen menschlicher Äußerungen interpretiert; und dass zwischen Schlegels Vorstellungen über das Ironische und das Fragmentarische eine enge Verwandtschaft besteht. Dann habe ich erklärt, wie sich Ironie und Allegorie, Ironie und Witz bei Schlegel zueinander verhalten. Vorläufigkeit und Zufälligkeit wurden als für romantische Ironie konstitutive Momente dargestellt. In Schlegels Ironie-Auffassung spielen die Begriffe „Selbstbeschränkung“, „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“ eine wichtige Rolle: Ich habe kurz zusammengefasst, wie Johann Gottlieb Fichte die kunstphilosophischen Postulate der Frühromantik in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* fundiert hat. Dann wurde die Relation zwischen Ironie und dialektischer Bewegung erklärt. Schließlich habe ich dafür plädiert, dass Schlegels Essay *Über die Unverständlichkeit* nicht nur von Ironie handelt, sondern selbst auch ironisch ist.

Dem Verhältnis von Humor und Ironie war das Kapitel *Ironie und Humor* gewidmet. Ich habe auf den merkwürdigen Widerspruch hingewiesen, dass man in der

Literaturwissenschaft und in der Rhetorik die beiden Begriffe in der Regel unterscheidet, sie in der Interpretation jedoch trotzdem oft parallel verwendet. Ich beschäftigte mich mit der *Vorschule der Ästhetik* von Jean Paul, der das wichtigste Moment des Humors in der Scheidung von Idealem und Endlichem sieht. Es wurde dargestellt, dass wichtige Übereinstimmungen zwischen der Humor-Theorie Jean Pauls und den Ironie-Auffassungen anderer Autoren festzustellen sind. Hegel statuiert z. B. in seiner Ästhetik, dass es im Falle des Humors um die Person des Autors geht. Die Subjektivität der romantischen Kunst bedeutet Hegel zufolge, dass der Künstler sowohl über den Inhalt als auch die Form seines Werks verfüge. Anhand eines Spätwerks Thomas Manns wurde gezeigt, dass der Unterschied zwischen Humor und Ironie auch in ihrer jeweiligen Wirkung, in der Qualität des Lachens/Lächelns zu erfassen ist: Das Lachen kann als Antwort auf den humorvollen/ironischen Text und damit als Interpretation aufgefasst werden. Es schien auch merkwürdig, dass in Thomas Manns Text das Wesen von Ironie und Humor vor dem Horizont der Opposition von Geist und Herz gedeutet wird.

Ähnlich bin ich im Abschnitt *Das Ironische und das Satirische* verfahren. Zuerst schilderte ich den antiken Ursprung des Adjektivs „satirisch“; dann habe ich Friedrich Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* erörtert: Das Objekt des satirischen Dichters sei die Entfremdung von der Natur und der Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Idealen. Der Begriff des „Satirischen“ bei Schiller ist mit dem Begriff des „Ironischen“ sinnverwandt. Was die Rezeption des Begriffs „satirisch“ in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts betrifft, zeigte ich, dass Northrop Frye in seinem Buch *Anatomy of Criticism* das „archetypische Thema“ von Ironie und Satire darin sieht, dass der Welt der Heldengeist und die wirksame Handlung fehlen. Den Unterschied zwischen Satire und Ironie sieht Frye darin, dass Satire eine militante Ironie mit ziemlich klaren moralischen Normen sei, während Ironie vom Moment der Unentscheidbarkeit geprägt sei. Im Kapitel *Kontingenz und Ironie: Richard Rortys Ironie-Theorie* stellte ich eine Ironie-Theorie dar, die in meinen Ovid-Interpretationen eine nur geringe Rolle spielt, wegen der Rezeptionsgeschichte der *Metamorphosen* jedoch schon wichtiger erscheint. In seinem Werk *Contingency, irony, and solidarity* (1989) hat Richard Rorty eine politisch-ethische Theorie der Ironie erarbeitet: Ein Ironiker sei immer von dem

Kontrast zwischen dem abschließenden Vokabular, das er ererbt habe, und dem, das er für sich zu schaffen versuche, geprägt.

In meinem „Vokabular“ ist das Wort „Ironie“ in erster Linie durch die Ironie-Konzeption von Paul de Man bestimmt, mit welcher ich mich in dem letzten theoretischen Teil meiner Arbeit *Die furchtbare Ironie?* beschäftigte. De Mans erster große Ironie-Aufsatz ist *The Rhetoric of Temporality*, in dem sich de Man mit den Fragen des Symbols und der Allegorie beziehungsweise der Ironie in der romantischen Dichtung beschäftigt, wobei er von der These ausgeht, dass sowohl die Allegorie als auch die Ironie von der Erfahrung der Zeitlichkeit, das heißt von der zeitlichen Natur der menschlichen Existenz, und von einem mangelnden Zusammenhang zwischen Zeichen und Bedeutung geprägt seien. Seine Erörterung der Ironie geht von einem Aufsatz Charles Baudelaires, *De l'Essence de rire*, aus und ist nicht frei von interpretatorischer Willkür. De Man versteht unter Ironie eine Sprache, die das Subjekt in ein empirisches Ich und in ein solches Ich unterteilt, das einem Zeichen ähnlich ist: Eine Verdopplung, eine Zwiespältigkeit des Ichs. Ich zeigte, diese Ironie-Auffassung beruht keineswegs auf einer rekonstruktivistischen Interpretation theoretischer Texte; vielmehr muss man bei de Man mit einem ständigen logischen Gleiten rechnen. In seiner zweiten großen Ironie-Arbeit *The Concept of Irony* hat de Man die These der Verdopplung zurückgezogen. Er deutet die Geschichte der Ironie-Theorien, und er ist der Ansicht, dass in der Forschung mehrere Wege des Entschärfens der Kraft von Ironie nachzuweisen sind. Seine Erörterung ist wirklich radikal und – wie gezeigt wurde – selbst nicht frei von einiger Ironie, Selbstironie. Sogar der Titel ist ironisch gemeint, da de Man zufolge Ironie gar kein Begriff ist. Der Verfasser spricht über das System von Fichte, das er für eine Tropologie, implizit für eine Sprachtheorie hält. Er interpretiert das 42. *Lyceums-Fragment* von Schlegel und stellt fest: Ironie ist die permanente Parabase der Allegorie von Tropen. Ironie unterbreche also das System der Tropen und mache so den Text zu einem freien Spiel der Zeichen. Nach der Darstellung von de Mans Thesen interpretierte ich Hans-Georg Gadammers Aufsatz *Text und Interpretation*, in dem der Verfasser auf die Herausforderungen der Dekonstruktion antwortete. Ich habe gezeigt, dass man wesentliche Ähnlichkeiten zwischen den Ironie-Auffassungen von de Man und Gadamer konstatieren kann. Gadamer stellt den „Text“ als den Ort der Kommunikation, des Gesprächs dar und unterscheidet drei Formen „des

kommunikativen sprachlichen Verhaltens“, die der Finalität des Textes nicht unterworfen werden können: Antitexte, Pseudotexte und Prätexte. Seiner Meinung nach ist Ironie ein Antitext, da sie sich dem kommunikativen Text-Modell nicht einpasst, sondern sich gegen die Verständlichkeit des Textes richtet.

Der Gegenstand meiner ersten Ovid-Interpretation ist die Lycaon-Geschichte (im Kapitel *Die Codes des Textes*). Diese Erzählung gilt als für die gesamten *Metamorphosen* paradigmatisch, weshalb ich sie auch als Muster-Erzählung las, nämlich als Muster für die Ironisierung des Textes. Ich fragte danach, ob eine so eindeutige Doppelbödigkeit, wie sie in dieser Erzählung vorliegt, noch als Doppelbödigkeit wirken kann. Die Episode wird im Allgemeinen auf zwei Ebenen gelesen: als mythologischer Text und im Bezug auf die römische „Wirklichkeit“. Das habe ich mit dem Begriff „Code“ impliziert. Dieser Begriff stammt aus Paul de Mans Ironie-Theorie: Der Text bietet mehrere unterschiedliche Codes, die seine Bedeutung, besser gesagt: Bedeutungen öffnen. De Man ist der Meinung, zwei Codes könnten einander so radikal unterbrechen, dass dadurch die Annahmen über das Wesen des Textes ins Wanken gerieten. Ich habe drei Ebenen, Codes der Textdeutung genannt: den Code „Götter“, den Code „Rom“ und den Code „Erzähler“. Ich zeigte, dass die mehrfache Codierung der Erzählung von dem Erzähler an einigen Stellen explizit gemacht wird – was nichts anderes heißt, als dass die Codes vom Text selbst entziffert werden. Es wurde deutlich gemacht, dass die Vervielfachung der Textbedeutung der *intentio auctoris* entspricht, womit die schon erwähnte Frage aufgeworfen wird: Ist es angebracht, von Ironie zu sprechen, wenn der Zusammenhang beider Codes/Ebenen so klar ist? Oder ist dieser Zusammenhang nicht so logisch und durchsichtig, wie er auf den ersten Blick zu sein scheint? In der Rezeptionsgeschichte der Episode gab es Versuche, die darauf zielten, zu erraten, wie sie von den Römern, vor allem von Repräsentanten der römischen Macht gelesen wurde; in meiner Interpretation plädierte ich gegen diese Art von Lektüre. Es wurde gezeigt, dass sich im Text ein großes Potenzial von Bewegungen und Verschiebungen seines Sinnes verbirgt, und dass an einigen Stellen sich die drei Codes unerkennbar ineinander schieben. Es schien von besonderer Wichtigkeit, dass sich das Moment der Furcht mit zwei Codes, mit dem Code „Götter“ und mit dem Code „Erzähler“ deuten lässt, anders gesagt, dass es sich auf zwei Ebenen des Textes

wiederholt, die einander durchkreuzen. Das Hauptmerkmal der Iuppiter-Rede sah ich darin, dass sie voll von Widersprüchen ist, die sie dekonstruieren.

Im folgenden Kapitel, *ViderE/ViderI*, beschäftigte ich mich mit der Actaeon-Erzählung. Die wichtigste Frage dieser Untersuchung war die, wie die Hauptmotive der Episode, das Sehen, Versehen, Nicht-Sehen, Gesehen Werden, Enthüllung, behandelt werden. Ich habe gezeigt, dass man wohl weiß, was *in der Höhle* geschehen soll, dies aber nicht bedeutet, dass man auch wüsste, was *in dem Text* geschieht. Wie dargestellt wurde, wird der Blick Actaeons von dem Text ausgespart. Ich habe dafür plädiert, dass das Konstruieren der Bedeutung des „Ganzen“ nicht dazu führen soll, dass man die einzelnen Zeichen, Passagen der Textbedeutung unterwirft. Die Actaeon-Erzählung von Ovid handelt davon, dass der unschuldige Held die Göttin erblickt, weshalb er in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden getötet wird. Die Tatsache, dass in dem Text eben der das Sujet so tief bestimmende Blick ausgespart ist, sollte man nicht unterschlagen. Ich wollte nicht behaupten, nicht einmal suggerieren, dass Actaeon die Göttin nicht erblickt hat. Der wichtigste Punkt der Episode schien mir aber das Schweigen über den Blick. Mit dem Begriff der Ironie habe ich das Phänomen beschrieben, dass der Text an einigen Stellen etwas Anderes sagt, als er – der Text – zu meinen scheint. Dieses zeitigt ein Eröffnen von Bedeutungen. Es wurde erwiesen, dass sowohl Diana als auch der sterbliche Held auf mehrere Weisen *gesehen* werden. Ich habe ein ironisches Moment in der folgenden Parallele konstatiert: Nachdem Actaeon einmal erblickt worden ist, wird er in einen Hirsch verwandelt – nachdem er das zweite Mal erblickt worden ist, wird er getötet. Die Rolle der dramatischen Ironie wurde ebenfalls erklärt. Dann habe ich mich mit dem Hundekatalog beschäftigt. Die Szene ist zwar voll von parodistischen Ausdrücken, die meistens die Heldenepik evozieren und die – durch die Mischung der Register – einen Bruch des Textes erregen, diese kollidieren jedoch nicht damit, wie tragisch das Schicksal des Actaeon ist. Es wurde betont, dass die Ironie des Textes nicht bedeutet, dass es ihm an Tragik und ontologischem Gewicht fehlte.

Der Abschnitt *Illusion und Ironie* beschäftigt sich mit der Narcissus und Echo-Geschichte. Zuerst habe ich auf den Widerspruch gezeigt, dass der Ironie in der antiken Rhetorik eine oszillierende Wirkung attestiert wurde, die auch in den modernen Illusions-Theorien eine bedeutende Rolle spielt – trotzdem gilt Ironie auch für das Zerschneiden der



narrativen Illusion. Als Hypothese habe ich festgestellt: Ironie lässt sich zwischen einer Illusion und deren Zerstörung, im „Ort“ des Oszillierens „lokalisieren“. In meiner Analyse habe ich zuerst die Stelle gedeutet, an der man eine idyllische Welt aufblitzen lässt, in der ein kleines Baby, Narcissus, ungestört lebt; eine Welt, in der die menschlichen Kontakte und die Wahrnehmung der Schönheit eindeutig und banal sind. Ich habe gezeigt, dass diese harmonische Welt im stärksten Kontrast zu der Narcissus-Geschichte steht. Dann wurde das Spannungsfeld von Bild und Stimme interpretiert. Ich habe aufgezeigt, dass Echos „Sprache“, die keine eigene Logik enthält, einer äußeren, scheinbar willkürlichen Gesetzmäßigkeit gehorcht – dass diese „Sprache“ und die Ironie einen strukturellen Grundzug miteinander gemein haben. Ich konnte ebenfalls feststellen: Echo „spricht“ je nach dem, wie es für den Fortgang der Handlung vonnöten ist. Es wurde gezeigt, dass die Grenzen der Medien – Bild und Stimme – in ihrer Versprachlichung abermals durchbrochen werden: So geraten beide Aspekte der Empfindung auf ein- und dieselbe Ebene und werden sie vom Phänomen der Illusion bestimmt. Ich habe die Apostrophe von Narcissus interpretiert: Die Stimme, die Narcissus anredet, reflektiert die Äußerungen des Erzählers, wodurch eine Distanz zwischen dieser Stimme und der Stimme des Erzählers geschaffen wird. Die Apostrophe lässt sich daher als Erklärung der Erzählung deuten und kann so für einen repräsentativen Fall des „aus der Rolle Fallens“, für eine Parekbase, ein ironisches Zerschneiden der Narrative gehalten werden. Ich sah einen ironischen Widerspruch darin, dass diese Passage, die bezweckt, die Illusion, in der sich Narcissus wiegt, aufzuheben, auf einer anderen Illusion basiert, und zwar darauf, dass der Jüngling vom Erzähler angeredet werden kann. Die Erzählung wird in dieser Passage sehr entschieden suspendiert; nämlich derart, dass ironischerweise sogar die Verse, durch die die Erzählung suspendiert wird, aufgehoben werden, indem die Mahnung ihren angeblichen Adressaten nicht erreicht. In der Differenz der Sichtweise des Narcissus und des Rezipienten wurde ein typischer Fall von dramatischer Ironie gesehen. Ich interpretierte das ironische Spiel, dass der Erzähler Narcissus literarische Anspielungen aussprechen lässt, die er gar nicht kennen kann, und so aus ihm einen Sprecher macht, der nicht Herr seiner Worte ist. Dann habe ich gezeigt, dass sich der Wechsel zwischen Illusion und Erkennen unwahrscheinlich rasch und unvermittelt vollzieht; beinahe unmerklich gleitet Narcissus zurück in die Naivität.

Im Kapitel *Ironie und die Aufhebung der Linearität* habe ich mich mit der Adonis-Episode bzw. mit der in dieser eingebetteten Atalanta-Erzählung beschäftigt. Diese Interpretation habe ich auf J. Hillis Millers Theorie gegründet, laut der die Linearität der Narrative durch die Repetition gestört werde. Wie sich das Moment der Verdopplung in der komplexen Erzählung der *Metamorphosen* deuten lässt, wie es mit dem Begriff der Ironie interpretiert werden kann, waren Fragen, mit denen sich dieses Kapitel beschäftigte. Ich habe gezeigt, dass es im Text nicht heißt: Adonis ist so schön wie Amor – Venus verliebt sich in ihn. Diese klare, so simple Logik wird destruiert, in einer Weise, dass sich die Leidenschaft von Venus etwa als Wiederholung von Myrrhas Schicksal deuten lässt. Dann wurde der ironische Widerspruch gezeigt, dass in der Geschichte die Zeit angeblich *heimlich* vergeht – immerhin wird auf Punkte hingewiesen, deren Abfolge klar und sichtbar, evident gemacht wird. Am Beispiel eines Zitats aus den *Amores* wurde gezeigt, dass sich das Fragment einer anderen Text-Welt innerhalb des neuen Kontextes als fremd erweist – es besteht ein Bruch zwischen dem, was der Text über sich selbst aussagt, was er über sich zu wissen scheint, und dem, was er über sich weiß. Es wurden Stellen untersucht, die in den Kontext der Binnenerzählung, „Atalanta und Hippomenes“, eingebettet sind, sich aber durchaus auch in Bezug auf Venus lesen lassen. Es wurden Momente gezeigt, durch die Adonis nicht nur mit Cupido und Hippomenes, sondern auch mit Atalanta und Venus verglichen werden kann und durch die die Rolle von Adonis als Mann gelinde unterminiert wird. Ich bemerkte, dass die Figuren der Erzählung, die in verschiedenen Hinsichten einander wiederholen, ein *Netz* von vielfältigen Hinweisen bilden, in dem ein ständiges Oszillieren in den Konstruktionen von Textbedeutung wahrzunehmen ist und das ganz und gar nicht einer einfachen Geraden gleicht. Die Adonis-Erzählung las ich als einen ironischen Kommentar zu dem Werben von Venus um Adonis. An einer Stelle, in der die Zeit des Erzählens und die Zeit des Sujets nachdrücklich zum Thema gemacht werden, erschien beider Unterschied als überbrückbar: Dadurch wird die Linearität des Textes suspendiert, indem sich das Erzählte und das Erzählen auf ironische Weise ineinander schieben. Dann habe ich darüber geschrieben, dass die Klammern im Text dem Medium der Schriftlichkeit angehören, was wieder eine ironische Spannung zeitigt. Zusammenfassend habe ich festgestellt, dass die Grenzen zwischen den Erzählinstanzen immer wieder verschwinden,

wodurch die Linearität des Textes aufgehoben wird. Das passiert nicht nur in Hinsicht auf die Stimme der Erzählung, sondern auch in Hinsicht auf das Sujet.

Gegenstand des Kapitels *Ironie und Parodie* ist die *Aeneis*-Episode. Unter Parodie verstehe ich hier – mit Linda Hutcheon – eine formale Synthesis, die Integration eines anderen Textes, die mit Ironie verwandt ist: Das ostentative Absprechen der semantischen Eindeutigkeit im Falle der Ironie entspreche dem Absprechen der strukturellen Einheit des Textes im Falle der Parodie. Sowohl Parodie als auch Ironie de(kon)struieren die Einheit des Textes: Jene wirkt auf der intertextuellen, diese auf der intratextuellen Ebene des Werkes. Ich habe mich in diesem Teil mit der ständigen Öffnung der narrativen Eindeutigkeit des Textes beschäftigt. Der Text des ovidischen Epos öffnet sich in vielfacher Weise: Er nimmt verschiedene Bedeutungen an, nimmt andere Texte in sich auf und weist verschiedene Erzählinstanzen auf. Es sprechen nicht nur mehrere Erzählinstanzen: Der Text spricht seinerseits, und zwar nicht bloß über Verwandlungen, sondern auch über sich selbst und über andere Texte. Mit dem Begriff „Parodie“ habe ich auf ein wichtiges Element der Selbstpräsentation literarischer Werke verwiesen; darauf, dass der Text in vielen Passagen von sich selbst spricht, sich selbst präsentiert, indem er über einen anderen Text spricht, ihn in sich integriert. Zuerst habe ich die vier Verse untersucht, in denen das Schicksal von Dido resümiert wird: Das Epos präsentiert sich in dieser Passage nicht als eine literarische Gattung an und für sich, sondern als eine, die sich nur in ihren Interaktionen mit anderen Genres – in ersten Linie mit der Elegie – deuten lässt. Dann habe ich die Katabasis erörtert: Wenn Ovid das Sujet des sechsten Buches der *Aeneis* in eine radikal neue Form bringt, schreibt er diese Tradition *nicht* um. Diese bleibt unangetastet, und um es kurz zu machen: Sie wird auch nicht parodiert. Der Text der *Metamorphosen* entfaltet dadurch parodistische Wirkung, dass er im Akt des Lesens wieder und wieder mit seinem Prätext konfrontiert wird. Es entsteht eine Sprengung im Text, die darauf zurückzuführen ist, dass der Rezipient Ovids das vergilische Werk mitliest oder sich als „Hintertext“ vor Augen hält. Die wichtigste und auffälligste Differenz zwischen beiden Unterwelt-Szenen ist die, dass die Episode in den *Metamorphosen* ihrer zentralen Funktion beraubt wird. Die Darstellung der Fahrt ist schon deshalb nicht einem Ganzen, einem klar bestimmbar Ziel verpflichtet, weil Ovids Werk eben das Wesen des Ganzen problematisiert. Die Geschichte von Aeneas ist nicht „die“

Geschichte, sondern eine von mehr als zweihundert Verwandlungserzählungen. Bei Ovid hat die Unterwelt-Szene also eine grundlegend andere Funktion als bei Vergil, was auch daran zu erkennen ist, dass in ihr die zwei traditionellen Grundzüge von *Nekyia*, Tradition und Motivation, relativiert werden. Der Erzähler scheint sich des Sujets der *Aeneis* bewusst zu sein, und obwohl er so tut, als ob er diesem folgen würde, macht er etwas ganz anderes. Einige Stellen kann man auch als auf den Prätext gerichtete parodistische Bemerkung lesen. Schließlich interpretierte ich die Begegnung von Macareus und Achaemenides: Ovids Macareus wird neben den von Vergil erfundenen Achaemenides gestellt, so dass sich zeigt, dass beide über eine rein textliche Existenz verfügen – anders gesagt, dass ihr Wesen die Fiktionalität ist.

## Bibliographie

### Kritische Textausgaben zu den *Metamorphosen*

Anderson, William S.: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Leipzig, 1982.<sup>2</sup> [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

Tarrant, R. J.: (rec.): *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxonii, 2004. [Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis]

### Ausgaben und Kommentare zu Ovid

Alton, E. H.–Wormell, D. E. W.–Courtney, E.: *P. Ovidi Nasonis Fastorum libri sex*. Leipzig, 1978. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

Anderson, William S. (ed., intr., comm.): *Ovid's Metamorphoses. Books 1–5*. Norman, 1997.

Anderson, William S. (ed., intr., comm.): *Ovid's Metamorphoses. Books 6–10*. Norman, 1972.

Albrecht, Michael von (übers., hrsg.): *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart, 1994.

Barchiesi, Alessandro (comm.): *Ovidio. Metamorfosi. Libri I–II*. Fondazione Lorenzo Valla, 2005. [Scrittori Greci et Latini]

Barchiesi, Alessandro–Rosati, Gianpiero (comm.): *Ovidio. Metamorfosi. Libri III–IV*. Fondazione Lorenzo Valla, 2007. [Scrittori Greci et Latini]

Bömer, Franz (komm.): *P. Ovidius Naso: Metamorphosen*. I–III., IV–V., VI–VII., VIII–IX., X–XI., XII–XIII., XIV–XV. Heidelberg, 1969., 1976., 1976., 1977., 1980., 1982., 1986.

Knox, Peter E. (ed., intr., comm.): *Ovid: Heroides. Select epistles*. Cambridge, 1995.

Ramírez de Verger, Antonio (ed.): *P. Ovidii Nasonis Carmina amatoria*. München–Leipzig, 2003. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

Richmond, Jan A. (ed.): *P. Ovidi Nasonis Ex Ponto libri quattuor*. Leipzig, 1990. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

Ausgaben und Kommentaren zu anderen antiken Autoren

### **Anaximenes**

Fuhrmann, Manfred (ed.): *Anaximenes Ars rhetorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum*. Lipsiae, 1966. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

### **Aristophanes**

Hall, F. W.–Geldart, W. M. (ed.): *Aristophanis comoediae*. I., II. Oxonii, <sup>2</sup>1906., <sup>2</sup>1907. [Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis]

Koster, W. J. W. (ed.): *Scholia in Aristophanem*. I. 3. 2. *Scholia recentiora in Nubes*. Groningen, 1974.

### **Callimachus**

Pfeiffer, Rudolphus (ed.): *Callimachus: Hymni et epigrammata*. Oxford, 1953.

### **Catull**

Mynors, Roger Aubrey Baskerville (ed.): *C. Valerii Catulli carmina*. Oxonii, 1958. [Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis]

### **Cicero**

Kumaniecki, Kazimierz F. (ed.): *M Tulli Ciceronis De oratore*. Lipsiae, 1969. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

Leeman, Anton D.–Pinkster, Harm–Rabbie, Edwin (komm.): *M. Tullius Cicero De oratore libri III*. 3. Band.: Buch II, 99–290. Heidelberg, 1989.

### **Cornificius**

Adamik, Tamás (ed., trad., comm.): *A C. Herenniusnak ajánlott retorika. Latinul és magyarul*. Budapest, 1987. [Görög és Latin Írók. Scriptores Graeci et Latini 18]

### **Cornutus**

Mazzarino, Antonius (coll., rec.): *Grammaticae Romanae Fragmenta Aetatis Caesareae. Volumen primum.* Augustae Taurinorum, 1955.

### **Diomedes**

Keil, Heinrich (ed.): *Grammatici latini.* Leipzig, 1855–1880.

### **Homer**

West, Martin L. (ed.): *Homeri Ilias.* I., II. Stutgardiae et Lipsiae, 1998., Monachii et Lipsiae, 2000. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

### **Hyginus**

Marshall, Peter K. (ed.): *Hygini Fabulae.* Stutgardiae et Lipsiae, 1993. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

### **Lucretius**

Bailey, Cyrillus (rec.): *Lucreti De rerum natura libri sex.* Oxonii, <sup>2</sup>1922. [Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis]

### **Nonnos**

Chuvin, Pierre (ed.): *Nonnos: Les Dionysiaques. 2. Chants III–V.* Paris, 1976. (Collection des universités de France)

### **Pausanias**

Rocha-Pereira, Maria Helena (ed.): *Pausaniae Graeciae Descriptio.* 1973–1989. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

### **Philodem**

Jensen, Christianus: *Philodemi Περὶ κακιῶν. Liber decimus.* Leipzig, 1911. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

### **Platon**

Duke, E. A.–Hicken, W. F.–Nicoll, W. S. M.–Robinson, D. B.–Strachan, J. C. G. (ed.): *Platonis opera.* I. Oxonii, 1995. [Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis]

Burnet, Ioannes: *Platonis opera.* II., III., IV., V. Oxonii, 1901., 1903., 1905., 1907. [Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis]

### **Properz**

Hanslik, Rudolf (ed.): *Sex. Propertii Elegiarum libri IV*. Leipzig, 1979. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

### **Quintilian**

Radermacher, Ludwig (ed.): *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*. Lipsiae, 1965. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

### **Rhetores**

Halm, Carolus (ed.): *Rhetores Latini Minores*. Lipsiae, 1863. [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana]

### **Sophokles**

Lloyd-Jones, H.–Wilson, N. G. (rec.): *Sophoclis fabulae*. Oxonii, 1990. [Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis]

### **Vergil**

Mynors, R. A. B. (rec.): *P. Vergili Maronis Opera*. Oxonii, 1969. [Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis]

Harrison, S. J. (intr., transl., comm.): *Vergil. Aeneid 10*. Oxford, 1991. [Oxford Classical Monographs]

Stocker, Arthurus Fredericus–Travis, Albertus Hartman (Eds.): *Servianorum in Vergilii carmina commentariorum edition Harvardiana. Volume III*. Oxonii, 1965.

### **Sekundärliteratur**

Adamik, Tamás: *Antik stíluselméletek Gorgiasztól Augustinusig*. Budapest, 1998.

Adamik, Tamás: „In speciem unius corporis. Struktur und Botschaft von Ovids Metamorphosen“, Schubert 257–268.

Adams, J. N.: *The Latin sexual vocabulary*. London, 1982.

Ahl, Frederick: *Metaformations. Soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*. Ithaca/London, 1985.



Albrecht, Michael von: „Ovids Humor und die Einheit der Metamorphosen“, Ders.–Zinn, Ernst (Hrsg.): *Ovid*. Darmstadt, 1968. [Wege der Forschung 92] 405–437. (Zuerst: *Der altsprachliche Unterricht* 6 (1963)/2. 47–72.)

Albrecht, Michael von: *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*. Würzburg, 1963.

Albrecht, Michael von: *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*. Düsseldorf/Zürich, 2000.

Albrecht, Michael von: „Verwandlungs- und Apotheosenberichte in Ich-Form und die Geburt der poetischen Autobiographie bei Ovid“, Walz, Dorothea (Hrsg.): *Scripturus vitam. Lateinische Biographie von der Antike bis in die Gegenwart. Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag*. Heidelberg, 2002. 627–636.

Allemann, Beda: „Ironie als literarisches Prinzip“, Schaefer, Albert: *Ironie und Dichtung*. München, 1970. [Beck'sche Schwarze Reihe 66] 11–37.

Amory, Frederic: „*Eirōn* and *eirōneia*“, *Classica et Mediaevalia* 33 (1981–1982) 49–80.

Amory, Frederic: „Socrates. The Legend“, *Classica et Mediaevalia* 35 (1984) 19–56.

Anderson, William S.: „Lycaon: Ovid's Deceptive Paradigm in *Metamorphoses* 1“, *Illinois Classical Studies* 14 (1989) 91–101.

Bachtin, M.: *Rabelais und seine Welt*. Übers. v. Leupold, R. Frankfurt am Main, 1987.

Barkan, Leonard: *The Gods Made Flesh. Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*. New Haven/London, 1986.

Bartenbach, Alexandra: *Motiv- und Erzählstruktur in Ovids Metamorphosen. Das Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählungen im 5., 10. und 15. Buch von Ovids Metamorphosen*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, 1990. [Studien zur klassischen Philologie 52]

Barth, Andreas: *Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis*. Heidelberg, 2001. [Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 14]

Charles Baudelaire: „De l'Essence de rire et généralement du comique dans les arts plastiques“ (1855), *Ceuvres complètes*. II. Gallimard, Paris, 1976. [Bibliothèque de la Pléiade] 525–543.

Dt.:

„Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst“, *Sämtliche Werke/Briefe*. I. Hrsg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois. Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1977. 284–305.

Behler, Ernst: „Ironie“, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. 4, 599–624

Behler, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn, 1997.

Behler, Ernst: „Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969), Sonderheft, 90–114.

Benjamin, Walter: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“, *Gesammelte Schriften I. 1. Abhandlungen*. Frankfurt am Main, 1991. [suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931] 7–122.

Bergson, Leif: „Eiron und Eironeia“, *Hermes* 99 (1971) 409–422.

Bernbeck, Ernst Jürgen: *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*. München, 1967. [Zetemata 43]

Blänsdorf, Jürgen: „Erzähltechnik und psychologische Darstellungskunst in Ovids ‚Metamorphosen‘ am Beispiel der Atalanta-Sage (met. 10, 560-709) – mit Ausblicken auf die neuere Erzählforschung“, *Latein und Griechisch in Baden-Württemberg* 35 (2007)/2. 16–31.

Boder, Werner: *Die sokratische Ironie in den platonischen Frühdialogen*. Amsterdam, 1973. [Studien zur antiken Philosophie 3]

Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt am Main, 1989.

Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt am Main, 2000. [edition suhrkamp 1563]

Boillat, Michel: *Les Métamorphoses d'Ovide. Thèmes majeurs et problèmes de composition*. Berne/Francfort/M., 1976. [Publications Universitaires Européennes. Série XV. Philologie et littérature classiques. Vol. 8]

Booth, Wayne C.: *A rhetoric of irony*. Chicago, 1974.

Brenkman, John: „Narcissus in the Text“, *The Georgia Review* 30 (1976) 293–327.

Bretzigheimer, Gerlinde: „Ovid und Augustus“, *Gymnasium* 99 (1992) 165–168. [Rez. von Schmitzer]

Brooks, Cleanth: „Irony as a Principle of Structure“ (1949), Zabel, Morton Dauwen (Hrsg.): *Literary opinion in America*. New York, 1951. 729–741.

Bubner, Rüdiger: „Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie“, Behler, Ernst–Hörisch, Jochen (Hrsg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn–München–Wien–Zürich, 1987. 85–95.

Buchheit, Vinzenz: „Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I“, *Hermes* 94 (1966) 80–108.

Büchner, Wilhelm: „Über den Begriff der Eironeia“, *Hermes* 76 (1941) 339–358.

Cameron, Alan: *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford, 2004. [American Philological Association. American Classical Studies 48]

Cancik, Hubert: „Spiegel der Erkenntnis. Zu Ovid, Metamorphosen III 339–510“, *Verse und Sachen*. Würzburg, 2003. 101–112.

Cancik, Hubert: „Die Jungfrauenquelle. Ein religionswissenschaftlicher Versuch zu Ovid, Metamorphosen III 138–255“ (1982), *Verse und Sachen*. Würzburg, 2003. 113–141.

Choi, Moon-gyoo: „Frühromantische Dekonstruktion und dekonstruktive Frühromantik: Paul de Man und Friedrich Schlegel“, Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993. [edition suhrkamp 1681] 181–205.

Classen, C. Joachim: „Überlegungen zu den Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung des Begriffes Ironie (Im Abschluss an die dritte Satire Juvenals)“, Stache, Ulrich Justus–Maaz, Wolfgang–Wagner, Fritz (Hrsg.): *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*. Hildesheim, 1986. 188–216.

Colebrook, Claire: *Irony*. London, 2004. [The new critical idiom]

Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Übers. v. Momberger, Manfred. Reinbek bei Hamburg, 1988. [Rowohlt's Enzyklopädie 474]

Culler, Jonathan: „Reading Lyric“, *Yale French Studies* 69 (1985) 98–106.

Dallmayr, Fred R.: „Hermeneutics and Deconstruction: Gadamer and Derrida in Dialogue“, Michelfelder, Diane P.–Palmer, Richard E. (ed.): *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*. New York, 1989. 75–92.

de Man, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven–London, 1979.

= de Man, Paul: *Allegorien de Lesens*. Übers. Hamacher, Werner–Krumme, Peter. Frankfurt am Main, 1988. [edition suhrkamp 1357]

de Man, Paul: „The Rhetoric of Temporality“, *Blindness and Insight*. Minneapolis, <sup>2</sup>1983 [Theory and History of Literature 7] 187–228.

= de Man, Paul: „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“, *Die Ideologie des Ästhetischen*. Übers. Menke, Christoph. Frankfurt am Main, 1993 [edition suhrkamp 1682]

de Man, Paul: „Allegory and Irony in Baudelaire“, *Romanticism and contemporary criticism*. Baltimore–London, 1996. 101–119.

de Man, Paul: „The Concept of Irony“, *Aesthetic Ideology*. Minneapolis–London, 1996. [Theory and History of Literature 65] 163–184.

Derrida, Jacques: „La loi du genre“, *Parages*. Paris, 1986. 249–287.

= Derrida, Jacques: „Das Gesetz der Gattung“, *Gestade*. Übers. Buchgeister, Monika–Schmidt, Hans-Walter. Wien, 1994. [Passagen Philosophie] 245–283.

Jacques Derrida: *Mémoires pour Paul de Man* (1984). Galilée, Paris, 1988. [Collection la philosophie en effet]

Dt. (ohne die zitierte Stelle):

*Mémoires für Paul de Man*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Passagen, Wien, 1988. [Edition Passagen 18]

*Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel... Paul de Mans Krieg. Mémoires II*. Übers. v. Elisabeth Weber. Passagen, Wien, 1988. [Edition Passagen 20]

Doblhofer, Ernst: „Ovidius urbanus. Eine Studie zum Humor in Ovids Metamorphosen“, *Philologus* 104 (1960) 63–91., 223–235.

Döpp, Siegmund: *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*. München, 1968.

Döpp, Siegmund: „Vergilrezeption in der ovidischen ‚Aeneis‘“, *Rheinisches Museum für Philologie* 134 (1991) 327–346.

Dörrie, Heinrich: „Echo und Narcissus. Ovid, Met. 3,341–510. Psychologische Fiktion in Spiel und Ernst“, *Der altsprachliche Unterricht* 10 (1967) 54–75.

Eagleton, Terry: *Ästhetik*. Übers. Laermann, Klaus. Stuttgart–Weimar, 1994.

Eco, Umberto: *Lüge und Ironie*. Übers. Kroeber, Burkhard. München–Wien, 1991.

Ellsworth, J. D.: „Ovid’s ‘Odyssey’: Met. 13, 623–14, 608“, *Mnemosyne* 41 (1988) 333–340.

Emeljanow, V.: „Ovidian Mannerism. An analysis of the Venus and Adonis episode in Met. X 503-738“, *Mnemosyne* S. IV. 22 (1969) 67–76.

Erler, Michael: *Der Sinn der Aporien in den Dialogen Platons*. Berlin–New York, 1987. [Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 25]

Farrell, Joseph: „Ovid’s Virgilian Career“, Most–Spence (ed.), 41–55.

- Feldherr, Andrew: „Metamorphosis in the *Metamorphoses*“, Hardie, Philip (ed.): *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge, 2002. 163–179.
- Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794). Felix Meiner, Hamburg, 1997. [Philosophische Bibliothek 246]
- Fondermann, Philipp: *Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den »Metamorphosen« Ovids*. Göttingen, 2008. [Hypomnemata 173]
- Forbes Irving, P. M. C.: *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford, 1990.
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, 1982.
- Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main, 1989. [edition suhrkamp 1563]
- Fratantuono, Lee: „*Posse putes: Virgil's Camilla and Ovid's Atalanta*“, *Studies in Latin Literature and Roman History* 12 (2005) [Collection Latomus 287] 185–193.
- Fränkel, Hermann: *Ovid. A Poet between Two Worlds*. Berkeley/Los Angeles, 1945. [Sather Classical Lectures, volume eighteen 1945]
- Frécaut, Jean-Marc: *L'esprit et l'humour chez Ovide*. Grenoble, 1972.
- Friedländer, Paul: *Platon. I. Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*. Berlin, <sup>3</sup>1964.
- Frings, Irene: *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*. München, 2005. [Zetemata 124]
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*. Princeton (N. Y.), 1971.
- = Frye, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. Übers. Lohner, Edgar–Clewing, Henning. Stuttgart, 1964. [Sprache und Literatur 15]
- Full, Bettina: *Karikatur und Poiesis: die Ästhetik Charles Baudelaires*. Heidelberg, 2005. [Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 24]
- Gadamer, Hans-Georg: *Platos dialektische Ethik und andere Studien zur platonischen Philosophie*. Hamburg, 1968.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), *Gesammelte Werke*. I. Tübingen, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg: „Text und Interpretation“ (1983), *Gesammelte Werke*. II. Tübingen, 1993. 330–360.

Gadamer, Hans-Georg: „Dekonstruktion und Hermeneutik“ (1988), *Gesammelte Werke*. X. Tübingen, 1995. 138–147.

Galinsky, G. Karl: *Ovid's Metamorphoses. An Introduction in the Basic Aspects*. Berkeley/Los Angeles, 1975.

Gauly, Bardo Maria: „Ovid, Venus und Orpheus über Atalanta und Hippomenes. Zu Ov. met. 10,560–707“, *Gymnasium* 99 (1992) 435–454.

Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, 1982 [collection Poétique]

= Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. Bayer, Wolfram–Hornig, Dieter. Frankfurt am Main, 1993. [edition suhrkamp 1683]

Gildenhard, Ingo–Zissos, Andrew: „‘Somatic economies’: Tragic bodies and poetic design in Ovid's *Metamorphoses*“, Hardie, Philip–Barchiesi, Alessandro–Hinds, Stephen (ed.): *Ovidian Transformations*. Cambridge, 1999. 162–181.

Gildenhard, Ingo–Zissos, Andrew: „Ovid's Narcissus (*Met.* 3.339–510): Echoes of Oedipus“, *American Journal of Philology* 121 (2000) 129–147.

Grewing, Farouk: „Einige Bemerkungen zum Proömium der ‘Metamorphosen’ Ovids“, *Hermes* 121 (1993) 246–252.

Jean Grondin: *Einführung in die philosophische Hermeneutik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001.

Hardie, Philip: *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge, 2002.

Hardie, Philip: „Approximative Similes in Ovid. Incest and Doubling“, *Dictynna* 1 (2004) 83–112.

Hardie, Philip: „In the Steps of the Sibyl: Tradition and Desire in the Epic Underworld“, Most–Spence (ed.), 143–156.

Hartman, J. J.: „De Ovidio poeta commentatio“, *Mnemosyne* N. S. 32 (1904) 371–419.

Hass, Hans-Egon–Mohrlüder, Gustav-Adolf (Hrsg.): *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln, 1973. [Neue Wissenschaftliche Bibliothek]

Heath, John: *Actaeon, the Unmannerly Intruder*. New York/San Francisco/Bern/Baltimore/Frankfurt am Main/Berlin/Wien/Paris, 1992. [Lang Classical Studies 3]

Hegel, G. W. F., *Sämtliche Werke*. XIII. *Vorlesungen über die Aesthetik*. II. Hrsg. v. Glockner, Hermann. Stuttgart, 1964.

Heimrich, Bernhard: *Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik*. Tübingen, 1968. [Studien zur Deutschen Literatur 9]

Heinze, Richard: *Ovids elegische Erzählung*. Leipzig, 1919. [Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 71. Band. 1919. 7. Heft]

Heller Ágnes: „A stádiumok között. Az ironia és a humor kierkegaard-i fogalmáról“, *Filozófiai labdajátékok*. Budapest, 2003. [Gutenberg Tér 8] 119–143.

Herter, Hans: „Das Concilium Deorum im I. Metatamorphosenbuch Ovids“, Wirth, Gerhard: *Romanitas – Christianitas. Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit. Johannes Straub zum 70. Geburtstag am 18. Oktober 1982 gewidmet*. Berlin/New York, 1982. 109–124.

Hinds, Stephen: *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge, 1998. [Roman literature and its contexts]

Hinds, Stephen: „Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius“, Depew, Mary–Obbink, Dirk (Hrsg.): *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*. Cambridge (Massachusetts)/London, 2000. 221–244.

Holzberg, Niklas: *Ovid. Dichter und Werk*. München, 1997.

Hörhammer, Dieter, „Humor“, *Ästhetische Grundbegriffe*. III. 66–85.

Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody*. New York–London, 1985.

Hutcheon, Linda: *Irony's edge*. New York–London, 1995.

Janka, Markus: „Ovids Unterwelten im Wandel: Die Katabaseis der *Metamorphosen* zwischen Imitation und Innovation“, Janka, Markus–Schmitzer, Ulrich–Seng, Helmut (Hrsg.): *Ovid. Werk – Kultur – Wirkung*. Darmstadt, 2007. 195–237.

Jean Paul: *Werke*. V. Hrsg. v. Miller, Norbert. München, 1963.

Jouteur, Isabelle: *Jeux de Genre, dans les Métamorphoses d'Ovide*. Louvain/Paris/Sterling (Virginia), 2001. [Bibliothèque d'études classiques 26]

Kerferd, George Briscoe: *The sophistic movement*. Cambridge, 1981.

Kierkegaard, Sören: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Übers. Hirsch, Emanuel. Frankfurt am Main, 1976. [suhrkamp taschenbuch wissenschaft 127]

Klossowski, Pierre: *Le bain de Diane*. Paris, <sup>3</sup>1980.

Koelb, Clayton: „Wrestling with Proteus: Irony in Kierkegaard's *Either/or*“, Prier, Raymond A. (Hrsg.): *Narrative ironies*. Amsterdam, 1997. 21–31.

- Krumme, Peter: „Satirischer Humor“, Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Jean Paul*. München, <sup>3</sup>1983. [text + kritik] 89–92.
- Kuhlmann, Peter: „Theologie und Ethik in Ovids Metamorphosen“, *Gymnasium* 114 (2007) 317–335.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, <sup>3</sup>1990.
- Leidl, Christoph: „Mythos, Allegorie und Poetik in Ovids Metamorphosen und Fasti“, *Mythos. Entstehung – Gehalt – Deutung. XXI. Ferientagung für Lehrer der Alten Sprachen in Gaienhofen*. 25. 08.–30. 08. 2003. 23–56.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*. Neuwied–Berlin, 1971. [Sammlung Luchterhand]
- Lundström, Sven: *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*. Uppsala, 1980. [Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Latina Upsaliensia 12]
- Madison, G. B.: „Gadamer/Derrida: The Hermeneutics of Irony and Power“, Michelfelder, Diane P.–Palmer, Richard E. (ed.): *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*. New York, 1989. 192–198.
- Mann, Thomas, „Humor und Ironie“, *Gesammelte Werke*. XI. *Reden und Aufsätze*. III. Frankfurt am Main, 1990. 801–805.
- Männlein-Robert, Irmgard: *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg, 2007. [Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge, 2. Reihe, Band 119]
- Manuwald, Bernd: „Narcissus bei Konon und Ovid (Zu Ovid, met. 3, 339–510)“, *Hermes* 103 (1975) 349–372.
- Martin, Josef: *Antike Rhetorik. Technik und Methode*. München, 1974. [Handbuch der Altertumswissenschaft]
- David Martyn: „Fichtes romantischer Ernst“, Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000. [edition suhrkamp 1563] 76–90.
- Miller, J. Hillis: *Ariadne's Thread. Story Lines*. New Haven/London, 1992.
- Miller, J. Hillis: *Reading Narrative*. Norman, 1998. [Oklahoma project for discourse and theory 18]
- Miller, J. Hillis: „Paul de Man as Allergen“, Cohen, Tom–Cohen, Barbara–Miller, J. Hillis–Warminski, Andrzej (ed.): *Material events. Paul de Man and the afterlife of theory*. Minneapolis–London, 2001. 183–204.



- Most, Glenn W.–Spence, Sarah (ed.): *Re-Presenting Virgil. Special Issue in Honor of Michael J. Putnam*. Pisa/Roma, 2004. [Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 52]
- Moynihan, Robert: „Interview with Paul de Man“, *The Yale Review* 73/3 (1984) 576–602.
- Muecke, Douglas C.: *Irony*. London, 1970. [The critical idiom 13]
- Müller, Dietmar: „Ovid, Iuppiter und Augustus. Gedanken zur Götterversammlung im ersten Buch der Metamorphosen“, *Philologus* 131 (1987)/2 270–288.
- Harro Müller: „Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen“, Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993. [edition suhrkamp 1681] 98–116.
- Myers, K. Sara: *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*. Ann Arbor, 1994.
- Myers, Sara: „The metamorphosis of a poet: recent work on Ovid“, *The Journal of Roman Studies* 89 (1999) 190–204.
- Nietzsche, Friedrich: „Nachgelassene Fragmente. Anfang 1875 bis Frühling 1876“, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Colli, Giorgio–Montinari,azzino. IV. 1. Berlin, 1967. 83–362.
- Norris, Christopher: *Paul de Man. Deconstruction and the critique of aesthetic ideology*. London, 1988.
- Nünlist, René: „Rhetorische Ironie–Dramatische Ironie. Definitions- und Interpretationsprobleme“, Schwindt, Jürgen Paul (Hrsg.): *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*. München–Leipzig, 2000. 67–87.
- Otis, Brooks: *Ovid as an epic poet*. Cambridge, 1966.
- Papaioannou, Sophia: *Epic Succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13.623–14.582, and the Reinvention of the Aeneid*. Berlin/New York, 2005. [Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 73]
- Pavlovskis, Zoja: „Aristotle, Horace, and the Ironic Man“, *Classical Philology* 63/1 (1968) 22–41.
- Perkell, Christine: „Irony in the Underworlds of Dante and Virgil: Readings of Francesca and Palinurus“, Most–Spence (ed.), 127–142.
- Plett, Heinrich F.: *Systematische Rhetorik*. München, 2000. [UTB für Wissenschaft 2127]
- Pöschl, Viktor: „De Lycaone Ovidiano“, *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung*. Heidelberg, 1979. 302–308.

- Preisendanz, Wolfgang, „Humor“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. III. 1232–1234.
- Reitz, Christiane: „Zur Funktion der Kataloge in Ovids Metamorphosen“, Schubert 359–372.
- Ribbeck, Otto: „Ueber den Begriff des εἶρων“, *Rheinisches Museum für Philologie* 31 (1876) 381–400.
- Roloff, Dietrich: *Platonische Ironie. Das Beispiel: Theaitetos*. Heidelberg, 1975.
- Rorty, Richard: *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge, 1999.
- = Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Übers. Krüger, Christa. Frankfurt am Main, 1989.
- Rosati, Gianpiero: *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio. Con un saggio di Antonio La Penna*. Firenze, 1983 [Nuovi saggi]
- Rosati, Gianpiero: „Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*“, Weiden Boyd, Barbara (ed.): *Brill's companion to Ovid*. Leiden/Boston/Köln, 2002. 271–304.
- Rosso, Stefano: „An Interview with Paul de Man“, de Man, Paul: *The Resistance to Theory*. Minneapolis–London, 1986. [Theory and History of Literature 33]
- Römisch, Egon: „Die Achaemenides-Episode in Vergils Aeneis“, Görgemanns, Herwig–Schmidt, Ernst A.: *Studien zum antiken Epos*. Meisenheim am Glan, 1976. [Beiträge zur klassischen Philologie 72] 208–227.
- Schauer, Markus: *Aeneas dux in Vergils Aeneis. Eine literarische Fiktion in augusteischer Zeit*. München, 2007. [Zetemata 128]
- Schiller, Friedrich: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, *Sämtliche Werke*. V. Hrsg. v. Fricke, Gerhard †–Göpfert, Herbert G. München, <sup>7</sup>1984. 694–780.
- Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler. Schöningh, Paderborn, 1958–
- Schmenner, Roland: „Illusion“, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. 4, 214–223.
- Schmidt, Ernst A.: *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*. Heidelberg, 1991. [Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; Jahrgang 1991, Bericht 2]
- Schmitzer, Ulrich: *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*. Stuttgart, 1990. [Beiträge zur Altertumskunde 4]

Rez.: Bretzigheimer

Schubert, Werner: „Achaemenides und Macareus (Ovids Kunst des Erzählens in Met. 14,154–440)“, *Journal of Ancient Civilizations* 4 (1989) 115–125.

Schubert, Werner (Hrsg.): *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1999. [Studien zur klassischen Philologie 100]

Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt am Main, 2000. [edition suhrkamp 2172]

Schüttpelz, Erhard, „Humor“, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. IV. 86–98.

Schwindt, Jürgen Paul: „Zeiten und Räume in augusteischer Dichtung“, Ders. (Hg.): »*La représentation du temps dans la poésie augustéenne*«. »*Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*«. Heidelberg, 2005. [Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge, 2. Reihe, Band 116] 1–18.

Segal, Charles: „Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid“, *TAPhA* 99 (1968) 419–442.

Segal, Charles: „Ovid’s Arcadia and the characterization of Jupiter in the *Metamorphoses*“, Schubert 401–412.

Solodow, Joseph B.: *The world of Ovid’s Metamorphoses*. Chapel Hill/London, 1988.

Spahlinger, Lothar: *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*. Stuttgart/Leipzig, 1996. [Beiträge zur Altertumskunde 83]

Stierle, Karlheinz, „Das Lachen als Antwort“, Preisendanz, Wolfgang–Warning, Rainer (Hrsg.), *Das Komische*. München, 1976. [Poetik und Hermeneutik VII.] 373–376.

Suerbaum, Werner: „Die objektiv und die subjektiv erzählende Göttin. Der Bericht Dianas von der Jugend Camillas (Verg. Aen. XI 535–586) und die Erzählung der Venus von Hippomenes und Atalanta (Ovid met. 10,560–707)“, *In Klios und Kalliopes Diensten. Kleine Schriften von Werner Suerbaum*. Hrsg. v. Leidl, Christoph–Döpp, Siegm. Bamberg, 1993. 287–308. (Zuerst: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*. NF 6a (1980) 139–160.)

Szlezák, Thomas A.: *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*. Berlin–New York, 1985.

Szlezák, Thomas A.: *Platon lesen*. Stuttgart–Bad Cannstatt, 1993. [Legenda 1]

Szondi, Peter: „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien“, *Hass–Mohrlüder* 149–162. (Zuerst: Szondi, Peter: *Satz und Gegensatz*. Frankfurt am Main, 1964. 5–24.)

Tardin Cardoso, Isabella: „Metamorfoses do desejo em Actéon de Ovídio (Met. III, 138–252)“, Araújo Leite, Nina Virgínia de: *Corpolinguagem: a est-ética do desejo*. Campinas, SP, 2005. 45–62.

Theodorakopoulos, Elena: „Closure and Transformation in Ovid’s *Metamorphoses*“, Hardie, Philip–Barchiesi, Alessandro–Hinds, Stephen (ed.): *Ovidian Transformations*. Cambridge, 1999. 142–161.

Tsitsiou-Chelidoni, Chrysanthe: *Ovid Metamorphosen Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, 2003. [Studien zur klassischen Philologie 138]

Vlastos, Gregory: *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*. Ithaca–New York, 1991. [Cornell Studies in Classical Philology 50; The Townsend Lectures]

Vogt-Spira, Gregor: „Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie“, Renger, Almut-Barbara (Hrsg.): *Narcissus: ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*. Stuttgart/Weimar, 2002. 27–40.

Weinrich, Harald: „Ironie“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 4, 577–582.

Weinrich, Harald: *Linguistik der Lüge*. München, 2000.

Wheeler, Stephen M.: *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid’s Metamorphoses*. Philadelphia, 1999.

Wilkinson, L. P.: *Ovid recalled*. Cambridge, 1955.

Zanker, Paul: „‘Iste ego sum’. Der naive und der bewußte Narziß“, *Bonner Jahrbücher* 166 (1966) 152–170.

Peter V. Zima: *Die Dekonstruktion*. Francke, Tübingen/Basel, 1994. [UTB 1805]

## Inhaltsverzeichnis

Dankeswort	2
Einleitung	3
Archäologien der Ironie. Εἰρων und εἰρωνεία	7
Exkurs: Sokratische und platonische εἰρωνεία	15
Zur rhetorischen Ironie	18
Ironie und Geschichte (Kierkegaards Sokrates)	23
Friedrich Schlegels Theorie der Ironie	28
Ironie und Humor	39
Das Ironische und das Satirische	45
Kontingenz und Ironie: Richard Rortys Ironie-Theorie	49
Die furchtbare Ironie? (de Man, Gadamer)	52
Ironie und Zeitlichkeit	54
Ironie und Textmaschine	58
Interpretation	62
Die Codes des Textes (Lycaeon)	66
ViderE/ViderI (Actaeon)	80
Illusion und Ironie (Narcissus, Echo)	93
Einleitende Überlegung	93
„imagine vocis“	94
„simulacra fugacia“	101
Ironie und die Aufhebung der Linearität (Adonis, Atalanta)	113
„Narrative line“	113
Das Labyrinth des Textes	115
Wer spricht?	127
Ironie und Parodie (Die <i>Aeneis</i> -Episode)	132
Einleitende Überlegungen	132
Ovids „kleine <i>Aeneis</i> “ als Hypertext	136
Die Unterwelt-Szene zwischen Tradition und Innovation	141
Achaemenides und Macareus	149
Zusammenfassung	157
Bibliographie	167
Inhaltsverzeichnis	183