

Fachbereich II der Universität Trier
- Klassische Philologie -

Dissertation
im Fach Latein

Metamorphose als Text – Text als Metamorphose
Ovids *Metamorphosen* bei Ted Hughes

vorgelegt von:
Thomas Thielen
Im Treff 22
54296 Trier

Gutachter der Arbeit:
Prof. Dr. Ulrich Eigler
Prof. Dr. Georg Wöhrle

Trier, im April 2002

Meinen Eltern gewidmet
in Dankbarkeit für Unterstützung und Vertrauen

Wie erwähnt, hatte Allegri mir zum 21. Geburtstag die Metamorphosen geschenkt, unvergängliches Opus Magnum des Ovid. Auf der dritten Seite, im Leerraum unter dem Titel, war von Allegris Hand eine Lyrische Widmung geschrieben:

*Dieses Buch ist dünnes Eis.
Schlag's auf!
Draus strömt der alte Strom
dankebar hervor.*

Ging es euch irgendwann ebenso – dass ihr ein Buch berührtet – und jäh berührt wart? Berührt von der Ahnung, das Buch könne euer Leben umlenken zu neuem Ziel und Bewusstsein?

„Metamorphosen“ bedeutet „Verwandlungen“, und von den Verwandlungen mannigfaltiger Art las ich, von Spielen des Himmels und der Erde, von der Flüchtigkeit der Form und dem Wechsel der Kräfte.

Beim Umblättern der Seiten stellte ich mir vor, ich hackte Löcher in die Eisdecke, welche das Einst vom Heute scheidet; wühlte im trüben, kalten Wasser des Stroms, packte Ertrunkene am Schopf und zöge sie ans Licht zurück.

Helmut Krausser, Melodien, 727f.

Inhalt

1	Um Missverständnissen vorzubeugen	5
1.1	Poesie und Alltag.....	5
1.2	Ut interpres? Ut orator?.....	8
1.3	Zwischen zwei Stühlen.....	11
1.4	Ted Who?	14
1.5	Vom Nutzen und Nachteil der Klassischen Philologie für das Lesen	17
1.6	Der Kampf um die Goldene Ananas und wer gewann	20
1.7	Best of Both Worlds?.....	23
1.8	Land here, sky there, and sea there.....	29
2	Zwei Texte, ach..?	32
2.1	Prägung und Sozialisation des unbedarften Lesers	32
2.2	Eine Metamorphose des Diskurses	34
2.3	Ovid + <i>postmodern polemics</i> = Ted Hughes?.....	38
2.4	Chaos, Schöpfung... und danach.....	46
2.5	Es ist nicht alles Gold, was glänzt.....	61
2.6	Anti-Klassizismus und Hyper-Anti-Klassizismus.....	78
3	Ovid und Hughes, Differenzen und Summen	81
3.1	Die (Post-)Struktur einer stetigen Veränderung	81
3.1.1	Ars adeo latet arte sua: Die Strukturen der <i>Metamorphosen</i>	81
3.1.2	Konsequenz und Inkonsequenz in der Inkonsequenz.....	88
3.2	„Wen kümmert’s, wer spricht?“	93
3.2.1	L’auteur, c’est moi!.....	94
3.2.2	Transzendenz transzendiert	110
3.3	Siquid habent veri vatum praesagia.....	130
3.3.1	Ovid auf der Spur	132
3.3.2	Hughes neben der Spur.....	141
3.3.3	Spuren von Körperkult	149
3.3.4	Körperpflege contra Selbstverstümmelung	158
3.3.5	Disiecti membra poetae: Anstelle einer Zusammenfassung.....	179
4	Literaturverzeichnis	193

1 Um Missverständnissen vorzubeugen

1.1 Poesie und Alltag

Wenn ein Mann wie Ted Hughes, der gleichzeitig einer der größten Dichter der Gegenwart – sein Status als Poet Laureate des englischen Hofes sollte als Gewähr für dieses Urteil genügen – und ein anerkannter Klassischer Philologe ist, wie er mit seiner kraftvollen Übersetzung von Senecas *Ödipus* bewiesen hat, eine Ovid-Übersetzung ankündigt, hegt sein Leser immer schon vor einer tatsächlichen Lektüre dieses Werks den Verdacht, dass es sich dabei um einen weit größeren kreativen Akt als um eine "normale" Übersetzung¹ der *Metamorphosen* handeln dürfte.

Schon ein kurzer Vergleich von Hughes mit seinen Vorgängern² im einschlägigen Metier bekräftigt diese Ahnung. Betrachten wir die Endpassage der Narzissus-Episode, so finden wir bei Ovid (Ov. met. iii, 509f.):

nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem
inveniunt foliis medium cingentibus albis.

Goldings Version (1567) liest sich wie folgt:

But as for bodie none remained: in stead therof they found
A yellow floure with milke-white leaves new sprong upon the ground

¹ Siehe 1.2.

² Exemplarisch für viele greife ich zurück auf die berühmten englischen Übersetzungen von GOLDING, SANDYS, ADDISON, WATTS und MELVILLE, die sich alle an Versversionen versuchten. Die Auswahl der Texte reicht somit von 1567 bis 1986. Zusätzlich erwähnenswert sind z.B. noch die Prosaversionen von CAXTON (1480) und INNES (1955), und die Sammlung von Garth (1717), die immerhin solch große Dichter berücksichtigt wie Dryden und Pope und die von uns angesprochene Übersetzung ADDISONs enthält, und schließlich die von HOFMANN / LASDUN (1996), die neben Werken von Thom

Sandys (1626) formuliert:

In stead whereof a fellow flowre was found
With tufts of white about the button crown'd

Addison (1717) dagegen:

When, looking for his Corps, they only found
A rising stalk, with yellow Blossoms crown'd

Watts (1955) hält folgende Verse für angemessen:

No body, but a flower, their eyes behold,
White rays in circle round a heart of gold.

Melville (1986) hingegen bietet dem Leser folgende Version:

[...] no body anywhere;
And in its stead they found a flower - behold,
White petals clustered round a cup of gold

Hughes (1997) lässt uns nun diese Verse lesen:

No corpse could be found.
But there, in the pressed grass where he had perished,
A tall flower stood unbroken -
Bowed, a ruff of white petals

Gunn, Seamus Heaney und anderen bekannten Dichtern der Postmoderne auch Teile der *Tales from Ovid* beinhaltet.

Round a dainty bugle centre
Yellow as egg yolk.

Interessanterweise hebt sich Hughes also nicht nur von den älteren Übersetzungen stark ab: Er lässt den Reim aus, den alle zitierten Vorgänger zum Abschluss der Episode einfügen, er setzt sich von jeglicher Art metrischer Gestaltung³ durch seinen prosaischen Stil ab, er nimmt sich mehr Raum und bricht so mit der von Ovid vorgeschlagenen Struktur der Textstelle.

Entscheidender noch ist es allerdings, die Semantik der Versionen zu vergleichen: Wo selbst die neueren Übersetzungen noch schwelgerisch in Erhabenheit verweilen, bestürzt Hughes einen derart geprägten Leser durch alltagsnahe Metaphorik. Watts' "heart of gold", analog Melvilles "cup of gold" werden in schon satirisch-sarkastischer Weise in Hughes' "yellow as egg yolk" kontrakariert - dass der Nachfolger seine Vorgänger kannte, ist durch dessen fachliche Bildung in jedem Fall anzunehmen.

Besonders bemerkenswert dabei ist, dass Ovids eher faktisch-nüchterne Darstellung ("croceum florem medium", "inveniunt", "foliis albis") gerade von diesen beiden neueren Übersetzungen mit archaisierendem und dadurch romantisierendem Vokabular (Watts: "heart of gold", "behold", "white rays" - in zwei der drei Fälle Melville: "cup of gold", "behold") widergegeben werden. Hughes' zunächst hier und da brutal anmutende Version ("a dainty bugle centre yellow as egg yolk", "there stood", "a ruff of white petals") vertritt also die von Ovid eingeschlagene Linie; wo Watts und Melville die *Metamorphosen* durch ihre Archaismen in historische Distanz rücken, kommt uns der Text durch Hughes' prosaischere, am Alltagsenglisch orientierte Formulierungen somit nicht nur um vieles näher, dadurch in unserer Lebenswelt relevanter vor, sondern steht stilistisch dem Original sogar in logischer Folge.

³ Golding: schreibt in *fourteeners*, Sandys benutzt *couplets*, Watts bemüht *heroic couplets*, Melville den altertümelnden englischen *blank verse*. Für eine Besprechung des Für und Wider der einzelnen Metren siehe MELVILLE, xxx-xxxii.

Für eine breitere Leserschaft der Nicht-Philologen bedeutet dies nun, dass antike Texte, wenn sie in dieser Art bearbeitet werden, nicht mehr vom eigenen Erfahrungs- und Anwendungshorizont losgelöster Bildungsluxus, sondern durch ihre unmittelbarere Verständlichkeit und Anwendbarkeit zu lesenswerten, gar spannenden, vielleicht sogar moralisch oder soziokulturell wertvollen Geschichten werden.

1.2 Ut interpres? Ut orator?

Wenn wir die gravierenden Unterschiede zwischen traditionellen Übersetzungen und Ted Hughes' Version sehen, stellt sich jedoch zwangsläufig die Frage nach der Natur der *Tales*. Schon allein der Titel weist darauf hin, dass wir es keinesfalls mit einer vollständigen Übersetzung⁴ der *Metamorphosen* zu tun haben, und beim Blick ins Inhaltsverzeichnis wird der Auszugscharakter der *Tales from Ovid* deutlich.

Bei der Betrachtung von Übersetzungen ist die Frage nach der Äquivalenz von Ausgangstext und Zieltext von entscheidender Bedeutung, wobei der Begriff selbst noch keine allgemein gültige Definition erfahren konnte.⁵ Die differenzierteste Betrachtung erfolgt bei KOLLER, der fünf Bezugsrahmen für die Beziehungen zwischen Original und Übersetzungsprodukt unterscheidet: Die Wahrung von Werten des zu übersetzenden Textes auf der denotativen Ebene (inhaltliche Invarianz), der konnotativen Dimension, der sprachlichen Gebrauchsnormen, der Wirkung auf den Leser und der Gestaltungsformen.⁶

⁴ CATFORD, 20ff., liefert eine Terminologie zur Einordnung einer vorliegenden Übersetzung, der wir folgen wollen. Nach CATFORD liefert Hughes eine „partial translation“, die in sich jedoch „total“ ist in dem Sinne, dass nicht nur einzelne Merkmale des Ausgangstextes (Phonologie, Graphologie etc.), sondern dessen Essenz hinübersetzt wird.

⁵ Vgl. auch HERKENDELL, 6.

⁶ KOLLER, 214ff.

Des Weiteren hat sich allmählich ein dynamischer Äquivalenzbegriff durchgesetzt, der stark pragmatisch geprägt ist und wenig auf verbale oder phrasische Gleichheit fokussiert, sondern „mindestens auf der Ebene des Syntagmas, nicht selten auf der Satz- und sogar der Textebene anzusiedeln ist.“⁷ Anschließend daran argumentieren REISS / VERMEER mit dem Begriff der skopischen Adäquatheit, da vollständige Äquivalenz ein idealistisches, aber nicht erreichbares Optimum translatorischen Schaffens darstelle.⁸ Man übersetze also dann adäquat, wenn man die Signifikanten der Zielsprache vor dem Hintergrund eines zuvor zu formulierenden Übersetzungszieles auswähle: In der Schule übersetzt dementsprechend ein Schüler u.U. dann adäquat, wenn dem Lehrer das Textverständnis unmissverständlich angezeigt wird; für literarische Arbeiten gilt speziell dieser Maßstab mitnichten, sondern inhaltliche Äquivalenz und stilistische Adäquatheit könnten Ziele des Translators sein. Adäquatheit wäre damit ein dynamischer Begriff, der von der Intention des Übersetzers bedingt wird.⁹

Übersetzungen, wenn sie nach dieser Theorie analysiert werden, funktionieren somit also auf der Ebene der „parole“, nicht auf der der „langue“; daraus wiederum folgt, dass der Übersetzer, je mehr er den Rezipienten im Blick haben muss oder möchte, die syntagmatischen Einheiten umso größer zu wählen haben wird.¹⁰ Somit kann nicht mehr bestritten werden, dass bereits auf linguistischer Ebene jegliches Übersetzen immer auch Interpretieren ist, und sei es nur in der Auswahl der syntagmatischen Einheiten bzw. in deren Abgrenzung voneinander begründet.¹¹

Auch bei der Rekodierung ergeben sich für den Übersetzer zwei Möglichkeiten, die der Umkodierung und die der Neukodierung.¹² Erstere versucht, auf der Basis

⁷ BAUSCH, 17.

⁸ REISS, 4.

⁹ *ibid.*

¹⁰ KOLLER, 98f.: Wort, Syntagma, Satz, Absatz, Text.

¹¹ HERKENDELL, 7

¹² *ibid.*

von Ausdrücken und Strukturen der Vorlage im Produkt, Äquivalenz herzustellen, während letztere nicht die sprachliche Form, sondern die inhaltliche Essenz ihren Bemühungen zugrunde legt – vor allem bei soziokulturellen Besonderheiten, die verständlich gemacht werden müssen und bei rezipientenorientierten bzw. pragma-äquivalent ausgerichteten Texten oder Intentionen des Autors in Anwendung. In der Praxis wird beinahe jede Übersetzung Passagen beider Prägungen enthalten.¹³

Bei einem solch weit gefassten Übersetzungsbegriff ergibt sich das Problem der Abgrenzung von literarischer Adaption und Übersetzung. In der übersetzungswissenschaftlichen Literatur hat sich folgender Kriterienkatalog durchgesetzt:¹⁴

Die Übersetzung

- entspricht mindestens den Äquivalenzkriterien „Invarianz des Inhaltes“ und „Erhaltung der Textpragmatik“.
- zielt auf kulturellen Transfer ab und bewahrt die Eigenheiten des Originals.
- enthält höchstens punktuell adaptierte Passagen.
- darf mit zielsprachenorientierten Sprachnormen in Einklang stehen

Die Adaption hingegen

- orientiert sich nicht an Äquivalenzkriterien.
- bringt den Text durchgängig in Übereinstimmung mit den Erwartungen des Rezipienten, und zwar sprachlich wie inhaltlich.
- bedient nicht denselben kommunikativen Zweck des Originals, sondern definiert diesen für sich selbst.

¹³ MOUNIN unterscheidet nach der Absicht, entweder die Fremdheit des Originals zu betonen (anti-illusionistisches Prinzip) oder das kommunikative Moment zu bewahren (illusionistisches Prinzip). Erstere Möglichkeit bringt den Leser an den Autor heran, letztere durch das Prinzip der dynamischen Äquivalenz den Autor an den Leser; siehe MOUNIN, 48.

¹⁴ Zitiert nach KOLLER, 235.

- richtet sich nicht an einen dem ursprünglichen Empfänger vergleichbaren Rezipienten.
- ist kommunikativ heterovalent, d.h., es werden Sachverhalte verkürzt, erweitert, weggelassen, dramatisiert, neu belegt usw.

Dabei fällt auf, dass für die Einordnung eines hinübersetzten Textes vieles von der vermuteten bzw. zu belegenden Perspektive des Verfassers abhängt; unterstellt man dieser autonome Textproduktion mit eigenständiger pragmatischer Intention, so muss man sein Produkt als Adaption bezeichnen. Nimmt man allerdings an, dass Bearbeitungen des Originals nur zum Zwecke zielsprachen- bzw. rezeptionsorientierter dynamischer Äquivalenz dienen, so ist immer noch der Übersetzungscharakter gegeben.¹⁵

1.3 Zwischen zwei Stühlen

Die *Tales from Ovid* in dieses Schema einzuordnen fällt schwer. Einerseits haben wir bereits gesehen, dass Hughes sich keineswegs wörtlich an Ovids Formulierungen hält;¹⁶ des weiteren hatten wir festgestellt, dass eine partielle Bearbeitung der *Metamorphosen* erfolgt, die den Titel *Tales from Ovid* plausibel erscheinen lässt.

Wenn wir bei der bereits erwähnten Narzissus-Episode bleiben wollen, lässt sich Hughes' Vorgehen exemplarisch darlegen: Während andere Übersetzer den erhabenen Charakter des monumentalen Werks *Metamorphosen*¹⁷ betonen, wendet sich Hughes in dieser Hinsicht von Ovids epischer Anlage ab; andererseits haben wir gesehen, dass er gerade in der Alltäglichkeit des Ausdrucks („yellow as egg yolk“) Ovids textpragmatischer Ausrichtung näher steht als seine Vorgänger. Insofern wäre vor dem Hintergrund eines dynamischen, allerdings mindestens

¹⁵ Vgl. HERKENDELL, 8.

¹⁶ Siehe 1.1

¹⁷ Für eine Vertiefung dieses Gedankens und Ted Hughes' Einstellung dazu siehe 2.4 und 2.6.

auf Absatzebene anzusiedelnden Äquivalenzbegriffes durchaus die Bezeichnung „Übersetzung“ vertretbar.

An anderer Stelle jedoch erscheint eine solche Argumentation gegen den Adaptionscharakter der *Tales from Ovid* weniger eindringlich: Vor Jupiters Ansprache an die Götterwelt im ersten Buch beschreibt Hughes dessen Zusammenkommen folgendermaßen:

They stream along the Milky Way, their highway¹⁸

Die Erwähnung des “highway” ist für die Übersetzung des Originals keineswegs erheblich, wo die Milchstraße banal als „via“, zwar als befestigte Straße, aber selbst nach römischem Verständnis nicht als besonders schnell oder komfortabel benutzbar, bezeichnet wird. Was man als Hughes’ Intention für diese Veränderung annimmt, bestimmt die Sichtweise der *Tales* als Adaption oder Übersetzung: Versteht man diese Ergänzung als aktualisierende Wiedergabe von „via“, so bleiben die *Tales from Ovid* innerhalb des für eine Übersetzung gültigen Rahmens. Sieht man hierin eine Polemisierung oder ironisierende Übersteigerung des Originals, so muss man das Werk gemäß des in 1.3 aufgestellten Kriterienkataloges als Adaption bezeichnen, denn eine Orientierung an Äquivalenzkriterien kann nicht mehr angenommen werden, es ergibt sich kommunikative Heterovalenz, und der kommunikative Zweck des Originals wurde verfremdet.

Die Frage, ob der heutige Rezipientenkreis mit dem von Ovid beabsichtigten oder Ovid real zuteilgewordenen kompatibel ist. Hughes’ Diktion¹⁹ legt zumindest nahe, dass ihm die Öffnung der traditionell elitär geprägten

¹⁸ HUGHES, 13.

¹⁹ Ausführlich dargelegt in 2.6.

Leserschaft klassischer Texte am Herzen liegt – dies ist allerdings keine Aussage über sein Verhältnis zu Ovids Leserschaft.²⁰

Verkompliziert wird die Interpretation der *Tales* als Adaption oder Übersetzung zusätzlich durch die Tatsache, dass wir auch bei Ovid adaptive Tendenzen der ihm überlieferten Mythen feststellen können.²¹ Wenn Hughes diese Tendenzen in seiner Version nun fortführt, ist es durchaus möglich darin eine pragmatische Äquivalenz gerade der adaptiven Tätigkeit des Originals zu sehen: Im Gegenteil würde es aus dieser Perspektive betrachtet sogar als Defizit gelten müssen, wenn Hughes diese ignoriert hätte.

Ebenso werden wir innerhalb dieser Arbeit bei Ovid ironisierende Veränderungen am Ausgangsmaterial des jeweilig verarbeiteten Mythos feststellen können.²² Wäre nun also Hughes' Text dadurch, dass er die *Metamorphosen* noch weiter übersteigert als diese den ihnen zugrunde liegenden Mythos, eine Adaption, weil die *Metamorphosen* ja in ihrer denotativen Ausrichtung, ihrem statisch zu konstatierenden Gehalt, verändert werden, oder ist die Überlegung wichtiger, dass Hughes den wandelnden Charakter dieses Werks, der inhaltlich essentiell für es ist, durch weitere Veränderung geradezu fortführen musste, wenn er zu einer adäquaten und dynamisch äquivalenten Übersetzung finden wollte?

In diesem Sinne wäre eine klassifizierende Einordnung der *Tales from Ovid* immer auf Mutmaßungen über die Intention des Dichters bzw. der Dichter angewiesen; zum Glück ist es in der Postmoderne nicht mehr nötig, die Frage nach dieser zu beantworten, und daher soll es uns genügen festzustellen, dass den *Tales* je nach Sichtweise des Lesers viele Eigenarten einer Adaption, aber auch viele einer modernisierenden Übersetzung anhaften.

²⁰ Hinweise auf eine Bewertung dieser finden sich bei Ovid u.a. im Schlusswort der *Metamorphosen*: „ore legar populi“ legt nahe, dass Ovid sich als Dichter der Menge sah; vgl. auch VON ALBRECHT, 960ff.

²¹ Siehe 3.1.1 und 3.3.5

²² Und zwar vor allem in 2.6. und 3.1.2.

Dazu kommt, dass eine bindende Kategorisierung gerade durch das Thema „Wandel“ in beiden Werken nicht nur kompliziert, sondern auch unsinnig wird. Wer einerseits wie Ovid gattungstheoretische Einordnungen bewusst zu erschweren scheint, zeitliche Paradoxa aufbaut, um sie dann in ihrem paradoxen Gehalt nochmals zu brechen, narrative Strukturen je nach thematischer Adäquatheit durchhält oder durchbricht, wer andererseits wie Ted Hughes in prosaischestem Stil Poesie verfasst, aus einem durchlaufenden Werk einen Gedichtband macht, ohne dessen narrative Konnektoren grundsätzlich zu verleugnen, Antikes mit den Begebenheiten des 21. Jahrhunderts vermischt, kurzum: wer das Prinzip des Wandels so konsequent durch Inkonsequenzen in sein Schaffen einbindet, „verdient“ die Fesseln einer theoretisch eindeutigen und somit statischen Zuordnung zu einem Part eines binären Begriffspaars nicht; gerade im Spiel mit beiden Bereichen, gerade im Aufenthaltsbereich zwischen den Stühlen scheint der Reiz sowohl der *Metamorphosen* wie auch der *Tales from Ovid* zu liegen, wie die Teile 2 und 3 dieser Arbeit zeigen sollen.

Der Nutzen unserer Überlegungen zu einer Einordnung läge dann eben auch nicht in einem eindeutig erfolgreichen Abschluss, sondern in der Erkenntnis, dass die Ambivalenz von Adaption und Übersetzung die einzig adäquate Form ist, derer sich Ted Hughes zur Widergabe des Ovid-Textes in englischer Sprache bedienen konnte. Der Einfachheit halber werden wir, der Problematik uns durchaus bewusst, im folgenden somit von „Übersetzung“ oder „Neubearbeitung“ sprechen können.

1.4 Ted Who?

Wenn wir über Ted Hughes' Wirken innerhalb des Themenkomplexes der *Metamorphosen* sprechen, scheint es nur angebracht, den Ovid-Epigonon kurz in den für die Arbeit relevanten Punkten vorzustellen.²³

Der Dichter, der 1930 in Mytholmroyd (West-Yorkshire) geboren wurde, wuchs, ohne dass größere Zwischenfälle bekannt würden, in ländlichen Gefilden auf; es ist ebenfalls nichts Berichtenswertes zu seiner Schulzeit oder seiner Zeit beim Militär (Royal Air Force) bekannt. Sein Studium in Cambridge beschäftigt ihn mit englischer Literatur, Anthropologie und Archäologie; beruflich bleibt der junge Hughes allerdings zunächst vor allem der Natur verpflichtet, da er sein Brot als Gärtner und Zoowärter verdient. Erst später erhält er Stellen als Lehrer und Lektor bei den Pinewood Film Studios, die auf einen geisteswissenschaftlichen Lebensweg deuten.

1956 kommt es zur Heirat mit der amerikanischen Lyrikerin Sylvia Plath, mit der er von 1957 bis 1959 in Amerika lebt, während er an der Universität von Massachusetts unterrichtet. Nach der Rückkehr nach England und der Geburt zweier Kinder kommt es zu einer Ehekrise, deren Konsequenz, die Scheidung, jedoch durch Ms Plaths vielbeachteten Selbstmord vorweggenommen wird.²⁴

Literarisch ist Ted Hughes bereits mit seinem Erstwerk, *The Hawk in the Rain*, im Jahre 1957 in aller Munde. Seine Tiergedichte scheinen durch seine Jugend inspiriert und bedienen den Zeitgeist der Absage an romantisierend-sentimentale Lyrik ebenso wie sie ihn beeinflussen. Diesen Weg beschreitet *Lupercal* (1960) in noch konsequenterer Form weiter.²⁵

Die Naturlyrik wird durch schamanisch-ethnologische Studien, bisweilen mit okkultur Ausrichtung²⁶ im nächsten Werk, *Wodwo* (1967), ergänzt. Ist der Titel noch *Sir Gawain and the Green Knight* entnommen („Waldgeist“), lässt das Werk

²³ Dass dabei nicht auf jedes von Hughes' Werken eingegangen werden kann, liegt in dessen vielfältigem Output begründet. Die Auswahl der erwähnten Veröffentlichungen erfolgt nach Relevanz für die vorliegende Arbeit.

²⁴ BENTLEY, 7.

²⁵ ERZGRÄBER (3), 215

²⁶ Siehe hierzu GIFFORD, z.B. 24f.; HIRSCHBERG, a.a.O.

den Einfluss anderer Neuerer wie Robert Graves²⁷ erkennen. Das karnevalesk-eklektische Moment dieses Ansatzes bringt anschließend *Crow* (1970) zu einem brutalen Höhepunkt, als Hughes eine Tricksterfigur in die Literaturgeschichte schreibt, deren Brutalität, Niedertracht, Menschlichkeit und Nähe zum Tier für großes Aufsehen sorgt. Hughes wird auch durch Verse wie „I kill where I please“²⁸ zum Inbegriff des männlichen Dichters, und spätestens jetzt beschäftigt man sich ausführlicher mit Sylvia Plaths Selbstmord und Hughes' vermeintlicher Mitschuld. In dieselbe Zeit fällt Hughes' Bearbeitung von Senecas *Ödipus*; der Kommentar erhält für seine gelehrige, aber funktionale Vielfältigkeit ebenso viel Lob in der altphilologischen Fachwelt wie die Übersetzung für ihre zeitgemäße Anwendung der englischen Sprache.²⁹

Das Wirken des Engländers bringt als nächste große Werke *Cave Birds* (1975) und *Gaudete* (1977) hervor. Bringt ersteres strukturell nicht viel Neues, sondern setzt die Tiergedichtreihe fort, so beginnt Hughes in letzterem Werk, Prosa und Poesie zu mischen – ein Ansatz, der sich in späterem Wirken in noch prosa-ähnlicherer Poesie niederschlagen sollte. *Remains of Elmet* (1979), angelegt anhand von Photographien der Landschaft Yorkshires von Fay Godwin, macht den Einfluss dieser Erfahrungswelt auf Hughes explizit, während schließlich *Moortown* (1979) und besonders *River* (1983) den transzendentalen Aspekt einer den Menschen überdauernden Natur im Gegensatz zum brutal-aktionär ausgerichteten Frühwerk in den Vordergrund rücken.³⁰ Diese Entwicklung wird greifbar in Versen wie „Only birth matters / Say the river's whorls.“³¹; Hughes, der Killer, vollzieht die Metamorphose zu Hughes, dem Priester der Schöpfung.

Es folgen *Flowers and Insects, Some Birds and a Pair of Spiders* (1986) und *Wolfwatching* (1989). Moderater und reifer als im Frühwerk, aber nicht mit weniger

²⁷ Prominent: *The White Goddess*. So auch ERZGRÄBER (3), 215

²⁸ Aus „Hawk Roosting“ (*Lupercal*); vgl. BENTLEY, 15-29

²⁹ ERZGRÄBER (3), 215

³⁰ Diesen Eindruck äußert auch ERZGRÄBER (3), 216; BENTLEY, 102ff.

³¹ „Salmon Eggs“ (*River*).

Durchschlagskraft vertieft der inzwischen zum Poet Laureate ernannte Dichter³² seine bekannten Themen, bevor er sich als nächstes größeres Projekt den *Metamorphosen* Ovids zuwendet – zunächst nur für eine geplante Sammlung, um Ovids 2000-Jahr-Feier zu begehen,³³ dann aber durch eine gewisse Faszination mit dem Thema für ein eigenes Werk, den *Tales from Ovid* (1997).

Unverständlicherweise wurden diese von der Fachwelt bisher größtenteils ignoriert; lediglich in Besprechungen wurde ihr Erscheinen notiert, fachwissenschaftliche Notationen fehlen bis zum heutigen Tag beinahe gänzlich. Die Gründe dafür liegen wohl darin, dass die Anglistik sich mit der antiken Perspektive und vergleichender Literaturwissenschaft angesichts der Fülle neuer Veröffentlichungen nur ungern beschäftigen wollte oder die Klassische Philologie aufgrund des Ovid-Bezuges für kompetenter erachtete, diese jedoch mit Hughes' aberwitzig-brutaler, revolutionär pragmatischer und zeitgemäßer Version die Grenzen der Übersetzung zur Nachdichtung überschritten und damit die Grenzen ihres Faches erreicht sah; des weiteren mögen wohl hier und dort Ressentiments gegen eine vermeintliche Verballhornung des ruhmreichen Ovid und dessen Werks spürbar geworden sein.

1.5 Vom Nutzen und Nachteil der Klassischen Philologie für das Lesen

Bereits im 19. Jahrhundert hat man einem übertriebenen Hang zu historisierenden, also von der eigenen Lebenswelt losgelösten Tendenzen und Werkdeutungen, die es sich zum obersten Ziel machen wollten, eine Lesart, wie sie aus der Zeit der Werkschöpfung heraus hätte geboren werden können, zu simulieren, Gewichtiges entgegen halten wollen. Es konnte dargestellt werden,

³² Für eine Ausführliche Darstellung von Hughes' Wirken in dieser Funktion verweise ich auf BENTLEY, 117ff.

³³ Ich spreche von HOFMANN / LASDUN.

"warum Historie als kostbarer Erkenntnis-Überfluss und Luxus uns ernstlich, nach Goethes Wort, verhasst sein muss - deshalb, weil es uns noch am Notwendigsten fehlt, und weil das Überflüssige der Feind des Notwendigen ist. Gewiss, wir brauchen Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht, mag derselbe auch vornehm auf unsere derben und anmutlosen Bedürfnisse und Nöte herabsehen. Das heißt, wir brauchen sie zum Leben und zur Tat, nicht zur bequemen Abkehr vom Leben und von der Tat, oder gar zur Beschönigung des selbstsüchtigen Lebens und der feigen und schlechten Tat. Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen [...]"³⁴

Friedrich Nietzsches berühmte Kampfansage in seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* nimmt vorweg, was auch heute noch problematisiert werden muss: Ist es sinnvoller, einen antiken Text aus der antiken Perspektive zu lesen zu versuchen oder sollten wir unserer Zeit das Recht einräumen, ihre eigenen Schlüsse als denen der Altvorderen gleichwertig anzusehen?³⁵

Für ersteres spräche eine anzunehmende größere Nähe zur Intention des Autors; folglich postulieren Anhänger dieser Richtung,³⁶ dass es in dieser Betrachtungsweise einzig möglich sei, zu einem gültigen Textverständnis zu gelangen - gültig in dem Sinne also, dass das Verständnis des Textes untrennbar mit einem Verständnis des Autors zusammenhänge.

Dagegen halten die Befürworter letzterer Sichtweise ein Bestreben nach Nähe zur Intention für ein ebenso hoffnungsloses wie sinnloses Unterfangen;

³⁴ NIETZSCHE (1964), 97.

³⁵ Siehe auch HENDERSON, 323, der nach einer Versöhnung zwischen Epos antiker Prägung und der potentiellen Leserschaft streben will.

³⁶ Siehe hierzu die z.B. die Publikationen von Nietzsches erbittertstem und berühmtestem Gegner VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache*. Berlin, 1924³ (bes. 8-17). Der Streit zwischen Nietzsche und von Wilamowitz-Möllendorff ist treffend und umfassend dargestellt in: GRÜNDER, K. (Hrsg.) *Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie"*. Hildesheim, 1969

hoffnungslos, weil wir als Nicht-Zeitgenossen mehr als eine immer unexakte und damit unbefriedigende Annäherung an den Zeitgeist der zu besprechenden Epoche nicht leisten können. Daraus folgt, dass unser Versuch einer solchen generischen Analyse jedes Werks in Spekulation enden muss - und dies ohne das explizite Eingeständnis der Unschärfe der Interpretation. Wir würden uns also der Schwierigkeit hingeben, uns in eine fremde Zeit hineindenken zu müssen, mit dem Wissen, dass es uns nicht in befriedigendem Maße gelingen kann.

Doch nicht nur daraus folgt laut den Historismus-Gegnern die Sinnlosigkeit eines solchen Interpretationsversuchs: Nietzsche schreibt in oben zitiertem Abschnitt, dass wir die Betrachtung der Geschichte "zum Leben und zur Tat" benötigen. Dies wirft die Frage auf, inwiefern uns eine Betrachtung eines Textes aus der (vermeintlichen) Sicht des Autors, dessen Lebenswelt der unseren vor allem im Falle der von uns zu besprechenden antiken Texte gänzlich fremd ist, "zum Leben und zur Tat" beitragen könnte. Unter Klassischen Philologen umstrittenerweise geben die neueren Schulen seit dem Aufkommen des Strukturalismus³⁷ zu bedenken, dass eine Einordnung eines Textes in unsere eigene Lebenswelt dessen Verständnis eher förderlich als abträglich sein dürfte, da wir zu einem solchen Zugang den beschwerlichen Umweg über den Autor gar nicht gehen müssten.

Dabei fordert man³⁸ in neueren literaturphilosophischen Ansätzen, den Autor als nur einen weiteren Rezipienten seines eigenen Werkes zu betrachten, d.h., seine Auffassung dessen, was der Text zu sagen habe, nur als eine Stimme inmitten von vielen anderen anzusehen: Seine Intention verkommt zu einer möglichen Lesart dessen, was der Text potentiell aussagen kann.

Diese Perspektive kann nur dann eingenommen werden, wenn die Entität des Autors von der des Textes getrennt wird, wenn also der Text nicht mehr durch

³⁷ Schon SAUSSURE formulierte eine Priorität der synchronen Betrachtung von Sprache vor der diachronen: DE SAUSSURE, F. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hrsgg. v. C. Bally und A. Sechehaye. Berlin, 1967², 119f.

³⁸ Z.B. FOUCAULT, *passim*; ISER, 5ff; DERRIDA (1975), *passim*; DERRIDA (1997), 422ff.

die Person des Autors modifiziert wird. In diesem Sinne spricht Roland Barthes denn auch vom "Tod des Autors" - gemeint ist hiermit vor allem der Tod einer historisierenden Interpretation, wie sie Quellenforschung und generischer Kritizismus für sich beanspruchen.³⁹

1.6 Der Kampf um die Goldene Ananas und wer gewann

Gerade in der leider immer noch gegebenen Situation von bisweilen verhärteten Fronten auf beiden "Seiten" dieser akademischen Landschaften scheint es notwendig zu sein, zur Legitimation der Vorgehensweisen im allgemeinen Stellung zu nehmen. Wir dürfen, wenn wir uns mit moderner ausgerichteten und vielleicht kleineren Schritten den *Metamorphosen*, also dem von der Person des Autors unmodifizierten Text selbst, zuwenden, keinesfalls den Fehler machen, die Verdienste von positivistisch und historistisch geprägten Ansätzen, die Quellen und Person des Autors betreffen, zu vergessen; die Ergebnisse, die uns Überlegungen zu Ovids Quellen liefern,⁴⁰ sind so wertvoll wie eh und je, nur dürfen sie keinesfalls am Ende des Interpretationsprozesses stehen, sondern sind vielmehr Anhaltspunkte, aus denen wir das Fundament für weitergreifende Überlegungen zum Werk beziehen dürfen.

Ja, wenn wir die *Metamorphosen* mit den *Tales from Ovid* vergleichen wollen, schreiben uns die Texte selbst eine solche Perspektive geradezu vor; anders wird es schlicht unmöglich, Hughes auf seinem speziellen Weg zu Ovid zu folgen. Gerade im vorliegenden Falle weist uns nämlich die seltsame Sachlage, dass Hughes selbst sich einerseits als Kenner der Alten Welt - es sei nur an seine Übersetzung des *Ödipus* erinnert - einen guten Ruf erworben hat, also mit deren Methodik und den daraus resultierenden Einsichten sehr gut vertraut war, dass er

³⁹ Siehe auch 1.4.

⁴⁰ Besonders bemerkenswert hier: LATA CZ, BOILLAT, BUCHHEIT, KNOX, COLEMAN, GALINSKY (1975), GRAF, OTIS, SYME (1978), deren Befunde im folgenden in die vorliegende Arbeit einfließen werden.

aber andererseits als (post-)moderner Dichter in der Literaturgeschichte und -philosophie des 20. Jahrhunderts ein gehöriges Wort mitgeschrieben hat, einen eindeutigen Weg; Hughes ist in seinem Verständnis dessen, was seine Rolle in Verbindung mit den Texten angeht, also um einiges flexibler, als wir es bisher gewohnt waren.

So kann er die ihm durch seinen Bildungshintergrund leicht zugängliche Position des klassisch ausgebildeten Ovid-Kritikers annehmen, der den Diskurs der Ovid-Forschung und ihrer Problemstellungen kennt; er kann sich andererseits in der Pose des postmodernen Autor gefallen und den Text zum Spielball z.B. der berühmten *postmodern polemics* machen. Eng damit zusammenhängend ist wiederum die Rolle eines von postmoderner Unbedarftheit und "Trash-Bildung" geprägten Ovid-Lesers, der einen unmittelbaren, nicht von Fachliteratur modifizierten Zugang zum Text hat. Dass Hughes auch diese einzunehmen vermag, können wir bereits durch eine oberflächliche Betrachtung seiner Diktion feststellen, die sich durch seine Souveränität im Gebrauch der (sagen wir:) blumigen Metaphorik und gleichzeitigen brutalen Faktizität des Alltagsgebrauch, wie sie in der Umgangssprache verankert ist, auszeichnet:⁴¹

They [the giants] were squashed like ripe grapes.⁴²

Now the two sisters
Ripped the hot little body
Into pulsating gobbets.
The room was awash with blood[...]⁴³

It takes more than a mushroom in your cup [...]⁴⁴

⁴¹ Siehe auch HENDERSON, 301.

⁴² HUGHES, 12; vgl. Ov. met. i, 156: "obruta mole sua cum corpora dira iacerent [...]"

⁴³ Ders., 226; vgl. Ov. met. iv, 644-646: "[...] vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra / dilaniant: pars inde cavis exsultat aenis, / pars veribus stridunt; manant penetralia tabo."

Immer wieder wird in den *Tales from Ovid* festzustellen sein, wie der Engländer mit diesen Metaebenen spielt, wie er z.B. seine fundierte Kenntnis der Ovid-Rezeption, also einen Sekundär- oder Metatext zu den *Metamorphosen*, mit in seine vorgebliche Übersetzung einfließen lässt.⁴⁵ Wenn wir nun das Methodenarsenal, mit dem Hughes als Klassischer Philologe alter Schule gelernt hat, an antike Texte heranzutreten, sowie die Ergebnisse dieser Schule außer Acht lassen, werden uns wertvolle Zwischentöne der Hughesschen Bearbeitung entgehen.

Es liegt allerdings ebenso auf der Hand, dass es unmöglich ist, dem postmodernen Genius eines unstreitbar zeitgenössisch ausgerichteten, ja, oft gar als revolutionär beschriebenen Dichters auch nur einigermaßen zu folgen, wenn man sich nicht einer adäquaten, also ebenso zeitgenössischen und teilweise avantgardistischen Methodik bedient. Dass diese sich auch durch die Aufnahme rezeptionsästhetischen Gedankenguts auszeichnen muss, liegt durch die Feststellung einer Ovid-Leser-Perspektive in Hughes' Werk auf der Hand: Der *poet laureate* schreibt also keineswegs nur für eine in klassischer Philologie gebildete Leserschaft, sondern, um noch einmal mit Nietzsche zu sprechen, "zum Leben und zur Tat":⁴⁶ Wir werden noch eindringlicher als bei unserem kurzen Blick auf die Hughessche Diktion sehen können, dass die heutige Lebenswelt in den *Tales from Ovid* um vieles gewichtiger thematisiert wird, als der Engländer die fundamentale Kenntnis antiker Mythologie, Gesellschaftskunde usw. voraussetzt. Dem Leser wird dabei eine intertextuelle Einbettung vorgeschlagen, deren semiotische Struktur diesen nicht zu Nikander, Kallimachos und Augustäischer Literatur führt, sondern eher zu MTV, dem zeitgenössischen Kino und kontemporärer Lesewelt weist.

⁴⁴ Ders., 67; vgl. Ov. met. iii, 322: Juno spricht gar nicht selbst, sondern Ovid berichtet nur: "illa negat [...]". Dem Pilz, den Hughes als eins der typischen Rauschmittel der Neuzeit hier anführt, steht bei Ovid Nektar gegenüber: Ov. met. iii, 318f.

⁴⁵ Siehe hierzu z.B. 3.1.2 und 3.2.2

⁴⁶ Was Hughes damit leistet, ist eine Ent-Monumentalisierung der *Metamorphosen*, auf die wir in 3.2.2 genauer zu sprechen kommen wollen.

1.7 Best of Both Worlds?

Im Einklang mit diesen Ausführungen werde ich nun innerhalb der vorliegenden Arbeit versuchen, mich auf Literatur- und Sprachphilosophien zu stützen, wie sie Dekonstruktivismus und Narratologie, Rezeptionsästhetik und Semiotik, der Genfer und der Prager Strukturalismus entwickelt haben, ohne dabei die "klassischen" Methoden der Latinistik gänzlich aus den Augen zu verlieren. Interessanterweise zeigt sich, dass eine Kombination der beiden eigentlich so bitter verfeindeten und sich gegenseitig höflichstens als "Dinosaurier" bzw. "unwissenschaftlichen Boulevard" bezeichnenden Schulen äußerst fruchtbar sein kann.⁴⁷ Bevor wir die direkte Arbeit an den beiden zu betrachtenden Werken beginnen können, wird es nötig sein, dass wir eben diesen Ansatz einer Zusammenarbeit der Schulen noch genauer fassen, um späteren Missverständnissen aus dem Weg zu gehen.

Da wir es bei den *Metamorphosen* und den *Tales from Ovid* mit zwei zueinander sehr deutlich in Bezug stehenden Texten zu tun haben, liegt eine Einordnung in das spätestens seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts so vielfältig bearbeitete Feld der Intertextualität nahe. Die innerhalb der uferlosen Literatur zu diesem Thema beinahe beliebig belegte Terminologie wollen wir in dieser Arbeit gemäß des von Genette und Füger geprägten Begriffsapparats in ein einigermaßen überschaubares System zwingen.

Genette unterscheidet fünf verschiedene Arten der Beziehungen zwischen zwei Texten: Die von ihm in einem engerem Sinne verstandene Intertextualität (z.B. Zitat, Plagiat, Anspielung), die Paratextualität (die Beziehung des Werks zu Titel, Untertitel, Kapitelnamen usw.), die Metatextualität (Kommentar, Kritik), die

⁴⁷ Da die Fachliteratur der letzten Jahre voll von ausführlichen Forschungsberichten ist, sehe ich keinen Grund dieser Fülle eine weitere Version hinzuzufügen, sondern verweise etwa auf GIPPERT, a.a.O.; BARTHENBACH; KNOX; HOLZBERG (2); LATACZ.

Architextualität (Beziehung des Textes zur Gattung, wie häufig in Untertitel o.ä. ausgedrückt) und die Hypertextualität (der Hypertext ist vom Hypotext abgeleitet).⁴⁸ Die Übersetzung gehört auf eine besondere Weise zur letzteren Art der Textbeziehungen, da sie in noch engerer Verbindung zu ihrem Hypotext steht, als das gemeinhin der Fall ist. Wir werden allerdings immer wieder auf das Problem stoßen, dass Ted Hughes' sogenannte Übersetzung in stärkerem Maße eine eigene Dichtung ist, als man dies üblicherweise von diesem Texttypus sagen kann; eine genaue Kategorisierung würde also ebenso wünschenswert wie aber auch unmöglich sein.

Da ferner die Forschungsliteratur zu den *Tales from Ovid* im Gegensatz zum unübersichtlichen Wust an Sekundärliteratur zum lateinischen Original äußerst spärlich gesät ist, zum jetzigen Zeitpunkt gar noch kein einziges genuin einschlägiges Werk erschienen ist,⁴⁹ dürfte es sich als unumgänglich erweisen, zunächst mit den traditionellen Techniken der Hermeneutik und gleichzeitig anhand des sogenannten *close readings*, das wir aus dem Dekonstruktivismus entleihen wollen, Modifikationen Hughes' und damit lohnende Vergleichspunkte zwischen lateinischem und englischem Text zu suchen, quasi als Garantie für die "Bodenhaftung" der weiterführenden Gedanken. Solch pionierhafte Textarbeit erscheint ebenso mühselig wie unmodern, wird sich aber für eine fundierte Diskussion als unausweichlich erweisen: Ist und bleibt doch der Text alles, was wir für unser Vorhaben tatsächlich in der Hand haben - wie könnten wir da zu gültigen Interpretationen gelangen, wenn wir ihn nicht mit der aus solcher Tradition stammenden Genauigkeit betrachteten?

Was aber macht den in unserer Zeit so unbeliebten Begriff einer "gültigen" Interpretation überhaupt noch aus, nachdem der Autor tot ist, der Text und das Wort nur noch eine Spur und nicht mehr Sinn in sich selbst, die sogenannte Rezeptionsästhetik sich in einer Vielzahl von zwischen avantgardistischen, dem

⁴⁸ Für eine genauere Bestimmung siehe GENETTE (1993), 9-16; GENETTE (1994), 8-12.

⁴⁹ Die Ausführungen von BROWN beschränken sich doch sehr darauf, einen allgemeinen Überblick zu geben; sie behandelt die *Tales from Ovid* nur auf den Seiten 217-224.

unbedarften Leser allerdings oft absurd anmutenden Lesarten eines Textes, die selbst oft als Primärtext gelesen werden können, als Sekundärtexte aber ihr Thema weit verfehlen, verloren hat?⁵⁰ Wie kann es uns da in einer literaturtheoretisch untermauerten Analyse, die nicht mit einem zweifelhaft "gesunden Menschenverstand", sondern anhand nachprüfbarer Fakten wenigstens in ihrer rudimentärsten Basis empirisch argumentiert, gelingen, die zunächst so euphorisch herbeigerufenen Geister des euphemisierten Dilettantismus und der Phantasterei wieder loszuwerden?

Hilfe finden wir wie so oft in der ordentlichen Schwester der Literaturwissenschaft, der Linguistik: Die Semiotik Umberto Ecos⁵¹ unterscheidet zwischen einer "Interpretation" und einer "Benutzung" des Textes und trennt diese Begriffe durch ihr Verhältnis zum Idiolekt des Autors. Dabei vertritt er im Begriff des Idiolekts eines Autors, genauer gesagt: eines Textes, die These, dass dieser "intersubjektiv feststellbare Aspekte" enthalte, durch die sich das Faktum begründen lasse, dass jemand (also nicht unbedingt jeder) zu einer bestimmten Interpretation kommt.

Für ein solches Verständnis von "Interpretation" sind dann die althergebrachten Techniken geradezu Gold wert; helfen sie doch in deutlichem Maße, eine nur subjektivierende, den Text in nicht nachvollziehbarer Weise verbiegende Deutung, wie sie eine falsch verstandene Dekonstruktion nach sich zieht, die sich dann selbst ad absurdum, nämlich in die Spiegelung der Leserperson⁵² führt (Ecos "Benutzung"), von einer in unserem wissenschaftlichen Diskurs einzig

⁵⁰ So z.B. BARTHES (1984), GENETTE (1993), GENETTE (1994), DE MAN, P. *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia, 1984; DERRIDA, J. *Memoires Pour Paul De Man*. Paris, 1988. Alle obengenannten Werke benutzen ihre eigentliche thematische Ausrichtung - streng genommen - als Aufhänger zur Darstellung einer eigenen Literaturphilosophie, zu der es wiederum Unmengen erklärender Sekundärliteratur gibt, auf dass der Leser durch den Kommentar zum Kommentar endlich Verständnis erlange.

⁵¹ Genauer gesagt: Den Stand seiner Semiotiklehre, wie er ihn in ECO (1992), 181ff. darstellt.

⁵² Hier bewegen wir uns nun explizit in der Tradition Derridas; sein berühmter Aufsatz "Le facteur de la vérité" beschreibt, dass es Derrida selbst zumindest weniger darum gehe, das Unbewusste des Autors oder des Kritikers, sondern das des Textes zu analysieren. Diese Mahnung gegen Zügellosigkeit innerhalb des Dekonstruktivismus kann ich nur unterstreichen.

interessanten, im Text selbst zu verankernden und somit zumindest potentiell allgemein nachvollziehbaren Interpretation (also einer solchen im Ecoschen Sinne) zu scheiden.

Auch bei einer Verfahrensweise, die sich solche Zügel auferlegt, da darf ich den geneigten Leser bereits an dieser Stelle warnen, wird es für uns ebenso unmöglich wie unerwünscht sein, zu eindeutigen oder exklusiv richtigen Ergebnissen zu kommen. Wie an Ort und Stelle genauer erklärt werden wird, erscheint gerade in einem so vielfältigen, langen, alten, vielrezipierten und nicht zuletzt auch thematisch und literaturtheoretisch sich gerade gegen statische Sichtweisen wendenden Text das Beharren auf ein binäres Verständnis von "richtig" und "falsch" nicht sinnvoll; im Gegenteil wurde gerade durch positivistische Naivität oft ein Schaden angerichtet, den die letzten Jahre erst mühsam anfangen zu beheben: Vor lauter Quellenforschung, Suchen nach Beleg- und Parallelstellen und Einordnungen in Traditionen war es leicht, den Genius des Dichters und die Verückung des Lesers aus den Augen zu verlieren; so unumstritten es auch sein mag, dass Ovid als ein *poeta doctus* mit verschiedensten Traditionen spielt, so albern erscheint heutzutage doch der Streit darum, welche darunter die prädominante oder, sogar hierzu verstieg sich so manch allzu Gebildeter, einzig wichtige zu sein habe.

Dabei dürfen wir auch eine weitere Unart der traditionellen Interpretationstechniken, die sehr eng mit dem Vorgehenden zusammenhängt, endlich begraben: den immer eitleren Streit darum, welche Interpretation die Intention des Autors am besten wiedergebe. Nachdem nun sogar in den Altertumswissenschaften das bereits zitierte Wort vom Tod des Autors die Runde machen durfte, gehört es beinahe zum Allgemeingut auch dieser Fächer, dass solche Fragen zwar für manche interessant sein mögen, aber durch ihre Unbeantwortbarkeit in letzter Instanz mindestens müßig: Schließlich helfen sie uns auch in der immer drängenderen Frage nach der Relevanz antiker Texte für die heutige Lebenswelt potentieller Leser nur sehr bedingt weiter.

Dabei steht uns ein Großteil dieser antiken Literatur sogar äußerst nahe. Horazens Oden z.B. mögen sehr wohl den kunstvollen Aufbau, die vielfältige Beschäftigung mit weit gestreuten Quellen oder auch die feinsinnige Stilistik besitzen, über die uns die hervorragenden Analysen unserer Kollegen so staunen lassen; diese Arbeiten zu übergehen würde sicherlich zum Nachteil eines Lesers reichen, da ihm vielerlei Facetten entgingen.

Allein, ich möchte bestreiten, dass eine Beschränkung auf die Analyse solcher Phänomene, in der sich die Klassische Philologie oft verloren hat, den Leser zu dem bringen kann, was ich als Ziel eines jeden Autors postulieren möchte: die Freude am Werk⁵³ und seinem inhaltlichen Substrat, die sich im angestregten Beispiel z.B. durch seine Spannung zwischen unbekümmerter Freude und *memento mori*, zwischen moralischer Integrität und Liebesabenteuern, zwischen urbanem Witz und ländlicher thematischer Ausrichtung suchen lassen könnte: All dies sind Themen, die auch heute noch eine breite Leserschaft zu begeistern vermögen - sofern man ihr den Zugang zum Text nicht größtenteils versperrt.

Fundamental für ein Herangehen an einen Text, das den Leser in dieser Weise mit in sein Kalkül einbezieht, ist nun logischerweise eine Instanz (vermeintlich) außerhalb des Textes, wie sie in Iser's Postulat vom impliziten Leser beschrieben wird:⁵⁴ Die Sinnkonstitution muss vom Leser selbst geleistet werden, der Text ist Inhalts- und Ausgangspunkt, hält selbst aber keine Antworten, sondern nur die zu beantwortenden Fragestellungen bereit. In diesem Sinne "lebt" jeder Text also erst durch einen anzunehmenden Leser, ist logischerweise nur Diskurs, wenn er seinen Diskurspartner gefunden hat: Der Akt des Lesens muss also im Text

⁵³ Selbst solche extrem devianten Fälle wie die von Publikums- und Werkbeschimpfungen geprägten Werke der postmodernen Kultur - man denke an Becketts *Warten auf Godot*, an Barthelmes Schaffen (z.B. *The Dead Father*) oder die "angry young men", aber auch an den Punk der späten Siebziger - wollen eben dadurch erfreuen, und sei es nur die kleine Menge derjenigen, die solche Spiele zu würdigen wissen.

⁵⁴ ISER, 7ff. bietet eine knappe Zusammenfassung der Grundschemata jedes rezeptionsästhetischen Ansatzes; vgl. auch FISH, bes. 67ff., der das beschriebene Prinzip als "readers' response" in die literaturphilosophische Diskussion eingeführt hat.

selbst, sogar schon im Schreiben, impliziert worden sein, da Literatur ansonsten absolut sinn-los bleiben müsste.

Beide Seiten dieser Medaille hat dann auch Lyotard in seiner Forderung nach einer "Logik des Kairos"⁵⁵ vereint: Wenn jeder Leser also seine eigene Wahrheit konstruiert, wenn also das, was seit alters her als "Logos" bezeichnet worden ist, nun doch nur "Mythos" war, also eine Geschichte, die von der Suche nach der Wahrheit und vom Suchenden selbst erzählt, folgt daraus geradezu das Postulat nach einem "Polytheismus" der Interpretationen; jede Aussage ist ebenso zeitimmanent wie persönlichkeitsimmanent und darf somit gar nicht Gegenstand einer sowieso nur theoretisch postulierbaren, aber praktisch unmöglichen an empirischen Maßstäben angelehnten Analyse sein.

Daraus ergibt sich ganz natürlich, dass der in der Klassischen Philologie so oft implizit eingeforderte ideale Leser, der alle Quellen, sozialen, literarischen und historischen Umstände, Vorlieben und Abneigungen des Autors kennen würde, keine besondere Relevanz mehr für eine Untersuchung eines Textes hätte. Weg von der singulären Beachtung eines solchen in der Realität sowieso nie anzutreffenden Theorem führt unser Weg nun vielmehr mit der Pluralität der Interpretationen eben auch zu einer Pluralität der Leser, ihrer Erwartungen an ein Werk, ihrer Bildungshintergründe, Idiolekte, persönlichen Intertexte.

Um zu unserem speziellen Fall und zum ersten Gedanken dieser Einleitung zurückzukehren: Was Ted Hughes' *Tales from Ovid* vor allem zu leisten vermögen, ist, eben diesen oben zitierten Elfenbeinturm, der gebaut ist aus den vermeintlich richtigen Ansichten der vermeintlich wichtigeren Denker des Faches, in der Beschäftigung mit der - bei genauerer Betrachtung oft erstaunlich modern und nah anmutenden - antiken Literatur einzureißen⁵⁶ und ihre Welt für weitere implizite Leser zu öffnen, um den diskursiven Sinngehalt der *Metamorphosen* zu vergrößern.

⁵⁵ LYOTARD, 27ff.

⁵⁶ Diesen Gedanken werden wir in den folgenden Kapiteln sowohl vertiefen als auch zu belegen versuchen.

Dabei greift er allerdings immer wieder auf Diskussionen zurück, die innerhalb der Klassischen Philologie bezüglich der Metamorphosen geführt worden sind und noch geführt werden;⁵⁷ allerdings ist ein Verständnis oder ein Erkennen dieser Metaebenen keineswegs notwendig, um seinem Text zu folgen. Hughes kommentiert und modifiziert Ovid, während er ihn im wahrsten Sinne des Wortes nicht nur in die moderne englische Sprache, sondern auch in die moderne englische Lebenswelt über- setzt, in einer Weise, die dem von Nietzsche eingeforderten und von Saussure als synchron bezeichneten Literatur- und Sprachbild folgt.

Bei der Betrachtung der Ergebnisse dieses Vorganges ist den *Tales from Ovid* dabei jeder Leser recht; sowohl der, der die Geschichten als Handlungsstränge in einer ihm nicht gar so fernen Umwelt ähnlich einem Roman belletristischer Ausrichtung konsumiert und Hughes' Stellungnahmen zu Streitfragen der Ovid-Forschung als solche nicht zur Kenntnis nehmen kann, sondern sie als Teile der Geschichten aufnimmt, als auch der, der den fein gesponnenen metatextuellen Ausführungen des Klassischen Philologen mit all ihren Spitzen und frechen, bisweilen gar respektlosen Deutungsweisen zu folgen vermag.

Innerhalb der Einzelbetrachtungen wird dann für eine detailliertere, der jeweiligen Anwendung angepasste Methodologie dieses im wahrsten Sinne des Wortes dekonstruktiven Vorganges Raum sein, für die uns hier nur sehr abstrakt eine Darstellungsmöglichkeit gegeben wäre; ihrem Ziel, die moderneren Ansätze zu erklären und zu legitimieren, wäre dies sicherlich nicht förderlich.

1.8 Land here, sky there, and sea there

⁵⁷ Z.B. bezieht Hughes implizit Stellung zur Diskussion um Ovids (Nicht-)Teleologie (siehe 2.5 und 2.6), gibt eine Deutung des Proöms (siehe 2.3) oder argumentiert zur Struktur der *Metamorphosen* (siehe 3.1.2).

In Analysen der wichtigsten Phänomene werden wir nun in dieser Arbeit versuchen, weitere und gewichtigere von Hughes' Transformationsmechanismen, die die *Tales from Ovid* in der oben beschriebenen Art besonders auszeichnen, aufzuspüren und in ihrer Bedeutung für die Aussage des Werkes zu deuten. Werden wir doch sehen, dass eine solche in unserem Fall auch nach der literaturphilosophischen Revolution durch Dekonstruktion und Rezeptionsästhetik noch postuliert werden darf: Dies geradezu im Einklang mit Hughes' innerhalb des Kreises seiner Kritiker und Interpretatoren umstrittenem Stand zwischen Moderne und Postmoderne, seinem oft als paradox verstandenen Schwanken zwischen patriarchalischem Reaktionismus und provokanter Pop Art, naturalistischer Brutalität und manieristischer Mythopoeia.⁵⁸

Es ist müßig, darauf hinzuweisen, dass die *Tales from Ovid* ebenso wie die *Metamorphosen* uns als hochkomplexe Texte entgegentreten, denen ein einziger Sekundärtext keineswegs gerecht werden kann, will er nicht entweder oberflächlich an Phänomenen entlanghuschen oder verstaubend mit dem zweifelhaften Ruhm, von unlesbar großem Umfang zu sein, Regalwände mit seiner Allgegenwart belästigen. Es soll hier folglich genügen, Vergleiche exemplarisch durchzuführen.⁵⁹

Jeglicher Gehalt solchen exemplarischen Vorgehens steht und fällt allerdings selbstredend mit der Auswahl der Beispiele: Unausweichlich scheint es daher, dass wir als unumgängliche Verankerung des folgenden die programmatisch wichtigen Werkanfänge (Kapitel 2) genauestens betrachten, um dann, von unseren Ergebnissen ausgehend, in etwas größerem Raster nach Entsprechungen und Erweiterungen in inhaltlicher Gestaltung, Stilistik, Form, Narrativik und meta- sowie paratextueller Implikationen innerhalb Gesamtwerke zu suchen (Kapitel 3). Die Auswahl der hierbei berücksichtigten Episoden und Textstellen

⁵⁸ Für viele andere können hier die Untersuchungen von BENTLEY (bes. 4-15), ERZGRÄBER (1997 -1), ROBERTS und ZINNES stehen.

⁵⁹ Im weiteren Verlauf dieses Vorwortes werden wir gar noch sehen können, dass dies nicht nur überflüssig, sondern auch literaturphilosophisch abträglich ist.

folgt dann dem Kriterium der Einschlägigkeit für das jeweils vorliegende Unterthema: Genaueres dazu, das an dieser Stelle einerseits nur schwer verständlich wäre und andererseits unsere Ergebnisse vorwegnahme, wird schließlich in den einzelnen Untersuchungen selbst deutlich werden. Und vor allem hier wird dann Raum sein, die für Klassische Philologen traditionelle Betrachtung von Texten durch neue Methoden zu ergänzen. Formal ist dies meist so realisiert, dass die Texte von Ovid und Hughes abwechselnd zur Sprache gebracht werden; zum Ende der Arbeit hin (Abschnitt 3.3) wird eine solche Teilung jedoch nicht mehr möglich bzw. sinnvoll sein, so dass wir das selbstgewählte Strukturmuster an dieser Stelle zugunsten einer besseren Verständlichkeit hinter uns lassen wollen.

Unsere primäre Aufgabe wird also nun damit beginnen, dem englischen Dichter bzw. seinem eigenwilligen Text und seiner Lesart des Hypotextes zu folgen; sicherlich können wir dadurch auch unsere Perspektive auf Ovid und die *Metamorphosen* verändern, unser Blickfeld erweitern, Möglichkeiten des Verständnisses hinzufügen. Dies zu unternehmen, bedeutet aber - um es noch einmal zu verdeutlichen - eben nicht, die Bausteine des so gewissenhaft aufgebauten Elfenbeinturms zu ignorieren, sondern sie zu einem neuen, mit den Erkenntnissen der neueren Philologien kompatiblen Gebäude zusammensetzen, dessen Statik sich dann immer wieder neu ordnen darf und muss: ein Vorgang, der gerade einem Text mit dem Titel *Metamorphosen* nur allzu gerecht wird, und ein Mittelweg, den auch Nietzsche für empfehlenswert hielt:

Das Unhistorische und das Historische ist gleichermaßen für die Gesundheit eines einzelnen, eines Volkes und einer Kultur nötig.⁶⁰

Und nun bin ich soweit zu berichten, wie Texte verändert werden in andere Texte.

⁶⁰ NIETZSCHE (1964), 105

2 Zwei Texte, ach..?

2.1 Prägung und Sozialisation des unbedarften Lesers

Wie in jedem Werk - besonders gilt dies für Epen - kommt auch in den *Metamorphosen* dem Proömium oder auch einfach dem Werkanfang eine besondere Wichtigkeit zu, denn traditionell wird hier die Richtung, die das Werk einschlagen soll, festgelegt. In unserem Fall meint "Anfang" die unmittelbar auf das Proöm folgende Beschreibung von Schöpfung und der Frühgeschichte, die originär in die Welt der *Metamorphosen* einleitet. Ein poetologisches und ideelles Programm wird offengelegt, vor dessen Hintergrund dann der Rest des Textes vor uns abläuft.

Auch in einem strikt rezeptionsästhetischen Ansatz, wenn man also vom Autor ausgehende Intentionen für unwichtig erachtet und sich nur auf das, was der Leser „empfängt“, konzentriert, wird man finden, dass dieser durch den Beginn eines Werks in seiner Erwartungshaltung geprägt wird.⁶¹ Ob er dann in dieser vom Verfasser des Textes enttäuscht oder bestätigt wird, berührt die Tatsache dieser Beeinflussung nicht; der Anfang des Werks bleibt die wichtige erste Identifizierungsinstanz des Gesamten.

Dies liegt auch aus strukturalistischer Perspektive auf der Hand: Wenn ein Text sich durch die Beziehungen seiner Formanten untereinander mit Sinn füllt, so beginnt ein Subtext der anzunehmenden Summe aller semiotischen Verweise eines Systems (hier: die Sprach- und Kulturgemeinschaft, der wir angehören⁶²) mit dem ersten Wort oder gar ersten Buchstaben eines vorliegenden Textes. Von

⁶¹ Vgl. EAGLETON (1996), 47ff.; GENETTE (1994), 289-294.

⁶² Diese ist natürlich mit einem solch groben Begriff keineswegs ausreichend beschrieben, aber dies soll nicht Gegenstand dieser Arbeit sein, zumal bisher noch nicht einmal unter den Linguisten und Soziologen (weiterführend siehe z.B. TRUDGILL, P. *Sociolinguistics*. London u.a., 1994⁴; HUGHES, A. / TRUDGILL, P. *International English: A Guide to the Varieties of Standard English*. London u.a., 1994³; HUDSON, A. *Sociolinguistics*. Cambridge, 1990) ein wirklich befriedigender Konsens darüber eingetreten ist, wie hier Grenzen oder aussagekräftige Beschreibungen eines Kontinuums zu fassen sind.

hier aus spinnen sich die Beziehungen dieser Teilmenge des Ganzen weiter; und in besonderer Weise wird das Signifikat eines jeden Konstituenten dieses Textes neben dem Wissen des Rezipienten um dessen Bedeutung(en) für das Gesamtsystem durch dessen Konnotationen, Kollokationen usw. als Baustein dieses Subsystems des zu verarbeitenden Textes geprägt: Dies kann z.B. sich in Fragestellungen zeigen wie, welche Bedeutungsnuancen gerade als wichtig, welche als unwichtig angesehen werden oder ob vielleicht neue, kontextspezifische Lesarten eines Lemmas festgelegt werden können oder müssen.

Selbst wenn Derrida und die Dekonstruktion uns klarmachen konnten, dass eine solche Suche letzten Endes auf kein Ziel zusteuern kann, wird der Leser auf der Suche nach dem Sinn doch einer Spur folgen, die ihn in seine kognitive Vergangenheit führt. Dabei spielt die unmittelbare Einordnung eine wichtige Rolle (z.B. durch das Wissen um Genre und Entstehungszeit des vorliegenden Textes oder durch vorherige Benutzung desselben Begriffs in derselben (vielleicht autorspezifischen) Bedeutung(snuance)). Die Spur in diese unmittelbare Prägung des Lesers führt aber immer zurück zum Anfang des Textes, wo sich dann diese spezielle Spur im allgemeinen System der Sprach- und Kulturgemeinschaft verankert.⁶³

Damit dürfte aber bei aller poststrukturalistischen Kritik offensichtlich sein, dass sich gerade am Anfang eines Werks wichtige Anhaltspunkte, wenn auch keine denotativen Imperative für die Interpretation, für ein abzuleitendes Verständnis oder auch für abzuleitende Verständnismöglichkeiten finden lassen; selbst wenn die Spur(en) des Text-Sinnes in die relative Beliebigkeit der Urspur führt (führen), bleibt uns nichts anderes übrig, als sie zu verfolgen, so weit dies möglich ist, um eine möglichst große Menge eines Sinngelhalts produzieren zu können.⁶⁴

⁶³ Vgl. für Weiterführendes zu diesem Gedanken die systemtheoretische bzw. konstruktivistische Behandlung in LUHMANN, 380f. und SCHMIDT, S.J., 370f.; die intertextuelle Perspektive, wie sie in STIERLE, 349ff dargestellt wird.; eine Zusammenfassung in EAGLETON (1996), 127f..

⁶⁴ Dabei geht es ausdrücklich nicht mehr um die Re-Produktion eines Sinngelhalts. Konnotationen eines Begriffs siedeln sich zumindest innerhalb gewisser Auswahlparameter, die der systemische

Um aber einen Vergleich zwischen den beiden Subsystemen, wie sie die Texte von Hughes und Ovid darstellen, sinnvoll und übersichtlich leisten zu können, ist es unumgänglich, erst einmal jedes von beiden gesondert zu betrachten. Hierbei liegt es nahe, mit dem Hypotext zu beginnen.

Wie oben bereits bemerkt, berücksichtigen die dargelegten Überlegungen nur eine kurze, notwendigerweise ausschließlich auf Relevanz für unseren speziellen Blickwinkel ausgerichtete Auswahl der Ergebnisse eines übermächtigen Angebots an Interpretationsansätzen in der einschlägigen Literatur zu den *Metamorphosen*.

2.2 Eine Metamorphose des Diskurses

Zu Beginn von Ovids Werk finden wir die folgenden vieldiskutierten und berühmt gewordenen Verse:

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora, di coeptis – nam vos mustastis et illas –
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea tempora perpetuum deducite carmen.⁶⁵

Man hat schon in diesen vier Zeilen, wie dann auch im gesamten Werk, politische Absichten des Autors zu entdecken gewusst.⁶⁶ Ganz im Gegensatz zur

Charakter der Sprache vorgibt, immer auf subjektivem Grund an. Schon daher wäre es unvertretbar, von der eigenen, gerade verfolgten Spur als einzig möglicher zu sprechen. Wenn es also mehrere auffindbare Spuren gibt, ist es müßig darüber zu spekulieren, welche davon die vom Autor verfolgte ist, zumal es zwingende Beweise für eine solche Aussage nie geben kann. Geht man des weiteren davon aus, dass der Autor sowieso nach dem kreativen Akt nur noch ein weiterer Leser des Textes ist, wird die Idee einer privilegierten Autoren-Spur endgültig uninteressant: Weder ist sie nachweisbar, noch würde ihre Existenz dem Sinn des Textes mehr hinzufügen als jede andere Spur auch.

⁶⁵ Ov. met. I, 1-4

teleologisch auf ihn selbst ausgerichteten Restaurationspropaganda des Augustus führt uns Ovid in eine sich in zirkulären Prozessen fortwährend – *ab origine mundi ad mea tempora* – verändernde Welt ein.⁶⁷ Vor allem nach den empfindlichen persönlichen Niederlagen und politischen Misserfolgen nach 4 n.Chr. dürfte er dem Alleinherrscher schon damit als unbequemer „Revoluzzer“ erschienen sein.⁶⁸ Ohne hier noch einmal auf die Diskussion um Ovids reale oder literarisch vorgegaukelte Verbannung und deren Gründe eingehen zu müssen,⁶⁹ können wir dadurch doch schon konstatieren, dass der Dichter keinesfalls in einer unkritischen, diskurskonformen Haltung zu seiner Umwelt stand.

Auf eher literarischer Ebene gelangt Latacz⁷⁰ zu der Ansicht, dass Ovid sich im *Metamorphosen*-Proömium nicht nur dadurch, dass er eine Verschmelzung aus Sachepos (sachbezogener Themenbereich) und Heldenepos (diachronische Zeitfolge) als Gattungstypus anstrebt, von der Tradition abheben will. In seiner Interpretation kommt außerdem vor allem dem Kallimachos-Zitat „perpetuum“⁷¹ besondere Bedeutung zu: Ovid beziehe sich nämlich auf die kallimacheische

⁶⁶ Wie bereits angedeutet, will und kann dieses Kapitel keinen auch nur annähernd umfassenden Überblick über die gesamte Ovid-Forschung leisten: Die angeführten Arbeiten mögen als exemplarisch für die von ihnen vertretenen Forschungsrichtungen angesehen werden. Für komplexere Rück- und Seitenblicke auf den Forschungsstand zu Ovid und den *Metamorphosen* verweise ich auf BARTENBACH, 9-15; DIPPEL, 1-9 oder besonders auch SPAHLINGER, 15-27 - sowie auf die diversen Jahresberichte zum Forschungsstand. Diesen hervorragenden Arbeiten ist an dieser Stelle nichts hinzuzufügen.

⁶⁷ Vgl. HOLZBERG (1997), 30

⁶⁸ HOLZBERG, 52

⁶⁹ Beide Seiten dieser Diskussion, ob nämlich Ovids Verbannung eine literarische Pose oder Realität war, werden vor einer einseitigen Fürsprache mit ihren jeweiligen Argumenten gut dargelegt in EHLERS, 144ff. Ich meine, dass selbst das Ergebnis dieses Streits, so wir annehmen, dass es je eins geben kann, gemäß unserer einleitenden Worte für die literaturwissenschaftliche Analyse nicht mehr als eine interessante Fußnote bildet. Faktisch haben wir einen Text, der seinen Autor als jemanden darstellt, der sich im Exil befand: Das sollte doch wohl für eine Analyse dieses Textes - und um mehr kann es uns nicht gehen - genügen.

⁷⁰ LATACZ, 143-146

⁷¹ Vgl. Fr. 1,1ff. (Pfeiffer)

Absage im Aitienprolog gegen ein solches *carmen perpetuum*.⁷² Kombiniert man das, so Latacz, mit der an die Poetologie des griechischen Dichters angelehnten Komposition des Gesamtwerkes, so müsse man feststellen, dass Ovid keineswegs, wie so oft behauptet, gegen Kallimachos schreibe,⁷³ sondern sich durch seine konzeptionelle Überlegenheit als „römischer Über-Kallimachos“ etablieren wolle.

Die Abkehr von der Tradition vollzieht sich laut dieser Theorie also auf intertextuellem Terrain, eine Beobachtung, die auch Coleman macht, der eine Übernahme der kallimacheischen „inset epyllia“ in die Großform des Epos als kreative Leistung Ovids hervorhebt, mit der er gerade durch die Neuerschaffung der durch Kallimachos vorher definierten literarischen Welt eine (literatur-)ideologische Alternative kreiert.⁷⁴

In ähnlicher Weise spricht Holzberg⁷⁵ von einem Programm einer Vermischung der Formelsprache des Lehrgedichts, der oft in den erotischen Metamorphosen auftauchenden archetypischen Figurenkonstellation der Elegie und der Erzählweise des historischen Epos.⁷⁶ Auch hier erfahren wir Ovid als Eklektiker, der in der erneuernden Kombination alter Versatzstücke seine Identität als Autor findet bzw. den *Metamorphosen* als Text eine solche verleiht.

Sehr aufschlussreich für unsere Untersuchung stellt sich auch die Auffassung von Grewing dar, der „deducite“ als literaturtheoretische Anspielung in dem Sinne versteht, dass damit das Gegenteil der großen Dichtung des Epos, also Elegie, Lyrik usw. gemeint sei. Daraus wiederum könne man folgern, dass die *Metamorphosen* als „unepisches Epos“ angekündigt würden, dessen starke elegische

⁷² vgl. auch FLEISCHER, 29 u. 59: Ovid als "artistischer Meister individualistischer Kunstpoesie nach Art der Alexandriner" und "Kallimachos des Epos".

⁷³ So z.B. VON ALBRECHT (1961), 278: Ovid als "Antikallimachos", der zwar ein "Schüler kallimacheischer *ars*" sei, aber sich von ihm stark abhebe durch sein Projekt "zur universalen Konzeption eines Weltgedichts".

⁷⁴ COLEMAN, 471f. - Konträre Auffassungen finden sich bei HERTER (1948) und VON ALBRECHT (1966), die eine programmatische Abkehr von Kallimachos feststellen wollen.

⁷⁵ HOLZBERG (1997), 124 ff.

Einflüsse diese Behauptung noch unterstützten.⁷⁷ In dieselbe Richtung zielt seine Untersuchung zu „dicere“ (V.1), das er gerade durch seine bescheidene Einfachheit als auffälliger als das an dieser Stelle üblichere „canere“ (z.B. Verg. *Aen.* I,1) versteht. Gerade in diesem „Allerweltswort“, das „in [seiner] ursprünglichen Bedeutung nichts Besonderes“ an sich hat, liege der „Witz“:⁷⁸ Den besonderen Wert des Understatements erlange dieses „dicere“ erst durch den Kontext der Dichtersprache, in die es quasi von außen eindringe.⁷⁹

Es ist also bereits im Proömium gesehen worden, dass, wie wir aus diesem knappen Querschnitt durch einen Bruchteil der bestehenden Meinungen allein zu dieser Textstelle zusammenfassen können, Ovid in einer ebenso gelehrigen wie unterhaltsamen Collage mit verschiedensten Theoremen und Diskursen spielt. Das hat zur Folge, dass er im engen quasi-totalitären Diskurs einer die Macht legitimierenden Retrospektive in der konservativen Augusteischen Ära zumindest als dickköpfiger Außenseiter, wenn nicht sogar als revolutionäre Kraft angesehen werden musste⁸⁰ und muss, sowohl literarisch als auch politisch; wenn sich ein

⁷⁶ HOLZBERG (1996), 742; HOLZBERG (1997), 123

⁷⁷ Vgl. u.a. Verg. *ecf.* 6, 3-8; vgl. GREWING, 251f.

⁷⁸ Ähnlich liest sich Ovids didaktischer Ansatz aus der *Ars Amatoria*: „Si latet ars, prodest; adfert deprensa pudorem / atque adimit merito tempus in omne fidem“ (*Ars*, 2,313f.); Kunst besteht also häufig darin, möglichst natürlich und dadurch griffig bzw. glaubwürdig zu wirken.

⁷⁹ GREWING, 247. In ziemlich entgegengesetzten Sinne argumentiert SPAHLINGER, 30.

⁸⁰ Vgl. zur Debatte über Ovids Gegnerschaft oder Ablehnung gegen oder schlichtes Desinteresse für Augustus LEFÈVRE, 195: "Augustus musste Ovid als anti-augusteisch empfinden, während Ovid sich selbst wohl nur als unaugusteisch eingeschätzt haben dürfte."; SYME (1939), 459ff. spricht vom "sad fate of literature under the Empire" und stellt Augustus als tyrannischen Alleinherrscher dar, den er mit den repressiven Systemen seiner Zeit vergleicht, und gegen den Ovid für die künstlerische Freiheit eintritt; diese Haltung vertritt er auch in seinem späteren Werk *History in Ovid* (1978), ist dafür aber von VON FRITZ (bes. 64f.), MOMIGLIANO, CHRIST (bes. 193-205), GALSTERER (bes. 2f.) aufgrund des "Parabel-Charakters" seiner Interpretation scharf kritisiert worden; JOHNSON, 147: "It is a poem in which scepticism about the received ideas about society and culture, about the uses of power, and about the possibility of order and lucidity in human existence, which the classical tradition fosters, is united with a deep awareness of and deep compassion for man in his failure."; SEGAL (1972), 476: "There is no sure and stable divine order, or, if there is, its orderliness and objectivity are highly questionable. This world is full of capricious and arbitrary divine powers, easily aroused to love or to

Denken auf eine bestimmte, für „gefunden“ erklärte Wahrheit, die sich aus den *mores maiorum* begründet, ist der auch nach anderen Sichtweisen trachtende, diese Traditionen hinterfragende und mit anderen Diskursen vermischende Querdenker sicherlich unerwünscht.

Eine solche Überblendung von Gattungen und Stilen ist dem heutigen Leser natürlich nicht mehr fremd.⁸¹ Um denselben hervorstechenden Effekt zu erzielen, mit dem Ovid 2000 Jahre zuvor aufwarten konnte, bedarf es der Erfahrungswelt des Lesepublikums angepassten Kunstgriffen; und so ist es denn nur logisch, dass Ted Hughes Ovids inzwischen betagte Modernismen und Manierismen drastischer ausformt und den Spagat zwischen den einzelnen Eckpunkten des entstehenden literarischen Vielecks noch gewagter ansetzt.

2.3 Ovid + *postmodern polemics* = Ted Hughes?

Ted Hughes' *Tales from Ovid* heben mit leicht verschobener Akzentuierung an; wir lesen zu Beginn des Werks:

Now I am ready to tell how bodies are changed
Into different bodies

wrath, capable now of inflicting sudden and terrible punishments, now of bestowing unexpected, miraculous blessings." Während die Sichtweise um LEFÈVRE also keine offene Ablehnung des Prinzeps annimmt, zeigen JOHNSON, SEGAL und andere Anhänger dieser Lesart Ovids dessen fundamental abweichende Perspektive auf die menschliche Existenz auf. Eine endgültige Entscheidung ist für unsere Zwecke nicht nötig; es genügt uns festzustellen, dass Ovid keinesfalls als panegyrischer Dichter angesehen werden kann.

⁸¹ Als Beispiele für die relative Gewöhnung des modernen Lesers mit dieser Technik mögen Joyces *Ulysses* und Donald Barthelmes *The Dead Father* genügen. Hier wird einerseits mit bereits etablierten Vorbildern gespielt (Odyssee bzw. Argonautica), andererseits wird aber im Sinne der postmodernen sogenannten „Trash-Kultur“ ein populistisch-umgangssprachliches Element der Alltäglichkeit, ferner des in dieser Epoche so typischen Eindrucks von allgemeiner Sinnlosigkeit hinzugefügt.

I summon the supernatural beings
Who first contrived
The transmogrifications
In the stuff of life.
You did it for your own amusement.
Descend again, be pleased to reanimate
This revival of those marvels.
Reveal, now, exactly
How they were performed
From the beginning
Up to this moment.⁸²

Hughes braucht mehr Raum für sein Proömium als Ovid – er benötigt 60 Wörter im Gegensatz zu 27, ein Unterschied, der nicht nur mit der natürlichen Knappheit des Lateinischen erklärt werden kann. Umso erstaunlicher wirkt dies, weil der Nachdichter die für Ovid so wichtige Idee des *carmen perpetuum* außer acht lassen kann; einerseits, da in der praktisch ent-kanonisierten literarischen Landschaft des 20. Jahrhunderts ist ein Bezug auf einen übermächtigen Hypotext (wie bei Ovid u.a. Kallimachos) ja nicht mehr möglich oder wenigstens nicht mehr nötig ist, andererseits, da er ja nur einzelne Geschichten und nicht den anscheinend chronologischen Ablauf Ovids nachempfindet – er stellt gar die Reihenfolge der wiedergegebenen Geschichten um!⁸³

In dieselbe Richtung weist ja auch bereits der Titel: *Tales from Ovid* deutet uns bereits an, dass Hughes aus dem Corpus, als das er die *Metamorphosen* ansieht, nur Teile reproduzieren möchte. Das *carmen perpetuum*, wenn wir das Genre des Ovid-Textes einmal in dieser neutralen Weise beschreiben möchten,⁸⁴ wird also schon

⁸² HUGHES, 3

⁸³ Zur Darlegung von Implikationen, die dieses äußerst interessante Faktum hat, siehe 3.1.2 bzw. 3.2.2

⁸⁴ Siehe 2.2

hier für die neue Version negiert, das Fragmentarische der Darstellung hervorgehoben.

Schon ein Vergleich der ersten Sätze fördert den Ausdruck einer sozusagen konsequenteren Phrasierung bei Ted Hughes zu Tage. Bei Ovid treibt noch der „animus“ dazu an, ein Werk zu verfassen, während Ted Hughes explizit selbst ganz und gar die Verantwortung übernimmt: „Now I am ready“, sagt der Dichter, selbst-bewusst im wahrsten Sinne des Wortes. Ovid kommt in seinem Einleitungskolon als ellidiertes und nur impliziertes Akkusativobjekt zu „fert“, somit definitionsgemäß als Zielpunkt einer gesteuerten Handlung, vor; Hughes aber schmettert uns sich selbst als handelnde Autorität für das folgende Werk geradezu entgegen.

Es schwingt die Vorstellung mit, dass dieser Aufgabe eine Vorbereitung vorausgegangen sein muss: Denn wer schließlich bereit ist („ready“), muss auch eine Zeit durchlaufen haben, in der er es nicht war. Genau dies deutet Hughes mit "now“ an, durch das er den Gegensatz zu einer Vergangenheit, in der ihm ein solches Unterfangen nicht möglich gewesen ist, und somit deren Existenz überhaupt impliziert: Die kreative Anstrengung des Dichters wird hervorgehoben, und der Prozess des Schreibens ist keineswegs von ihm selbst zu distanzieren.

Um am einfachsten zu zeigen, dass dies für die *Metamorphosen* kein fremdes Gedankengut ist,⁸⁵ wollen wir kurz zum Schluss des Werks (XV,871-879) abschweifen. Hier finden wir eine ganz ähnliche Tendenz: Der Dichter herrscht in seinem und durch sein Werk, selbstbewusst stellt er sich ans Ende einer ungeheuren, 15 Bücher füllenden Entwicklung und verkündet seine Unsterblichkeit – „vivam“. Die Aufnahme und Überzeichnung dieser im Werk

⁸⁵ Ganz anders SPAHLINGER, bes. 29-31 (in Anlehnung an VON ALBRECHT (1961), 269-275): Vergleichend mit Vergil sagt dieser, "Ovids Selbstaussage dagegen [sei] verhaltener, seine Rückbindung an die Götter erfolg[e] deutlich früher." Oder auch: "Ovid spricht von sich nicht als autonomem dichtenden Subjekt". Genaueres gegen diese Annahme findet sich in 3.2.2., doch Spahlingers Behauptung steht bereits in einer sehr oberflächlichen Betrachtung des Zusammenspiels zwischen Proöm und Sphragis, wie sie nun folgt, in fragwürdigem Licht.

generell spürbaren Ovidischen Vorgehensweise, seine Autorschaft nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, durch den Postmodernisten Hughes wird uns später noch genauer beschäftigen.⁸⁶

Die Fokussierung des Inhalts allerdings scheint bei Ted Hughes anders. Beginnt Ovid noch mit dem schwungvoll-programmatischen „in nova“, einer Phrase, die erst sehr spät über ein großes Hyperbaton hinweg von „corpora“ ergänzt wird und daher lange ambiguitiv bleibt und absolut verstanden werden kann⁸⁷ (etwa: „zu neuen Ufern“), so stellt Hughes an exponierter Stelle die Gegenwart („now“) in den Mittelpunkt.⁸⁸ Hughes betont also eine Zeitebene, genauer gesagt, die Erzählzeit, während Ovid vor allem die Veränderung, die durch die Zeit hindurch geschieht hervorhebt. Schon in diesem Gegensatz zum Hypotext ist verankert, was wir später als eine fundamentale Modifikation des Engländers feststellen werden: das dekonstruierende Spiel mit den temporalen Bezugspunkten.

Dieser Paradigmenwechsel ist allerdings ganz logisch: Ovid schrieb vor allem gegen Vergil und ein besonders durch ihn festgelegtes Epikideal, damit indirekt auch gegen Augusteische Propaganda und Herrschaftslegitimation. Für Ted Hughes und das 20. Jahrhundert ist diese politische Ebene der Dichtung - rezeptionsästhetisch betrachtet - nicht mehr wichtig; der auf Anarchie angelegte literarische Diskurs der Gegenwart erstickt solche Provokation in ihrer Entstehung: Da Provokation immer eine Reaktion auf einen nicht zufriedenstellenden Zustand ist, kann sie auf einen nicht näher feststellbaren Status Quo gar nicht erst reagieren und löst sich durch dieses Paradoxon in ihrem referentiellen Charakter auf. Daher ist diese Adaption nicht nur angebracht, sondern auch dringend nötig, um das Werk in einem seiner Hauptaspekte nicht aus sich selbst heraus überflüssig zu machen; sie leitet auf anderer Ebene aber

⁸⁶ Ich verweise besonders auf 3.2.2.

⁸⁷ HOLZBERG (1996), 742; BUCHHEIT, 83f.; MENSCHING passim; KENNEY, 46f.

⁸⁸ Vgl. HENDERSON, 302

auch fundamental in Hughes Auffassung des Werkes ein: Er gibt uns seine Absicht auf Aktualisierung schon hier zu verstehen.

Aber das ist noch nicht alles, was ein Vergleich der Einleitungen zu Tage fördert. Hughes fährt nämlich fort: „how bodies are changed / into different bodies.“ Ovids Begriffspaar „formas“ / „corpora“⁸⁹ ist hier in ein einzelnes lapidares Wort, „bodies“, zusammengeschrumpft; die Veränderung bewirkt hier – rein semantisch interpretiert – also gar nichts. Aus der Nichtigkeit einer Veränderung von „Body A“ in „Body B“ spricht die Erfahrung der allgemeinen Ausweglosigkeit in ethischer Wahrheitsfindung, die uns die postmoderne Philosophie beschert hat: Wenn man nicht mehr genau wissen kann, was besser und was schlechter ist, sich der Positivismus aufgelöst hat, wenn der individuelle Standpunkt zum absoluten, aber persönlichkeits- und rezeptionsimmanenten (also nicht mehr objektiv-absoluten) Gradmesser eines jeden Sachverhaltes aufgewertet wird, ja, wenn Derrida schließlich sogar den Unterschied und die Gleichheit zweier Dinge nicht mehr genau zu definieren vermag, wie kann man dann von einer wirklichen Veränderung überhaupt noch sprechen? Welchen Sinn hätte dann eine Kenntlichmachung dieses Prozesses in den Signifikanten?

in nova mutatas dicere **formas corpora**

bodies are changed into different **bodies**

Der Verwandlung wird zwar ihre prinzipielle Allgegenwart nicht abgesprochen, doch am Ende eines Prozesses, den Hughes durch das gegenüber Ovids Version

⁸⁹ Vgl. SPAHLINGER, 29, wo er zeigen kann, dass "Corpus" den rein materiellen Bereich einer Sache bezeichnet (OLD, 448 s.v. "corpus"), "Forma" hingegen laut OLD, 722 s.v. "forma", "the visible form, appearance [...] as characteristic of a particular person" oder "[the] shape of a thing as essential to the performance of its function" definiert: "Beschreibt man auf der Grundlage dieser Definitionen, was in einer Metamorphose geschieht, so ergibt sich folgendes: Ein individuelles Wesen mit der ihm eigenen "forma" erhält durch die Verwandlung ein neues "corpus", wird also in seiner physischen Präsenz, hinsichtlich seiner nach außen hin sichtbaren materiellen Erscheinung verwandelt, ohne dass dabei

auffällige Hyperbaton abbildet, hat sich nichts verändert: Die Möglichkeit eines ethischen Gewinns oder Fortschrittes in irgendeine Richtung leugnet Hughes zugunsten von resigniertem Fatalismus bzw. Nihilismus.

Verfolgen wir zunächst diesen Gedankengang weiter: Hughes legt im Vergleich zum Original besonders viel Wert darauf, dass es „di“ / „supernatural beings“ waren, die die Verwandlungen bewirkten. Verwendet Ovid nur eine kurze Parenthese auf dieses Thema (Und diese ist als Begründung für seinen Götteranruf in explizit anderer Pragmatik eingefügt – „nam“), drückt sich Hughes in seinen fünf Versen deutlicher aus. Wieder finden wir eine gewisse Distanz in seiner Phrasierung, eine resignierte Geringschätzung der lenkenden Macht, die in dem vorwurfsvollen „You did it for your own amusement“ gipfelt, der postmodernen Verballhornung einer angedeuteten hymnischen „Tu“-Prädikation⁹⁰, die uns noch einmal die Willkür und faktische Sinnlosigkeit solchen Tuns vor Augen führt. Ovid lässt eine Prädikation nur in dem ungenauen „vos“ anklingen: im Vergleich zu anderen Proömien⁹¹ geradezu eine Farce,⁹² durch die die den Göttern gegenüber zu übende *pietas* ausgesetzt wird – erste Anzeichen für ein dem allgemeinen Sittenverständnis gegenläufiges Verhalten des Autors.

seine psychische Existenz, seine individuelle seelische Verfasstheit betroffen würde." - Dieser gesamte so subtil differenzierte Vorgang wird bei Hughes also seiner inneren Signifikanz beraubt.

⁹⁰ Zur „Tu“-Prädikation verweise ich auf NORDEN, 143-163.

⁹¹ Man vergleiche Ovids Version besonders mit Lukr. I,1-61; Hor. *carm.* III,4; III,11; Verg. *georg.* I,1, 7-42.

⁹² Auch hier spreche ich mich ausdrücklich gegen SPAHLINGER, 32 aus: Abgesehen davon, dass er zu einer höchst umstrittenen, weil willkürlichen und eher vom Unverständnis der Rezensenten als von der Unlesbarkeit des Originals herrührenden Textrekonstruktion greifen muss, um seine Deutung überhaupt anbringen zu können, entgeht ihm die ironische Zurücksetzung der Götter - wie oben dargestellt - völlig, so dass er "di" etwas hemdsärmelig auf die Gesamtheit der Göttlichen beziehen muss, denn: "Alle Götter haben auf sein [Ovids] Werk gewirkt, nicht nur die musischen." Gerade der Vergleich mit anderen Proömien macht es aber mindestens unwahrscheinlich, dass eine solche gewichtige Prädikation so gedrängt und durch die Parenthese so lieblos hätte erscheinen können. - Am wichtigsten für unsere Zwecke ist allerdings, dass Hughes den Schritt des Ovidischen Sarkasmus mitgeht und somit ebenfalls gegen eine solche, eher naive und dem Gesamtkomplex der *Metamorphose* unangemessene Lesart dichtet.

Zusätzlich weisen vorher schon „contrived“ (laut OED ein formalsprachliches Wort dafür, etwas hinterlistig mit der Absicht auf Täuschung oder Schaden zu planen) und „transmogrifications“ (Das OED gibt hier den Zusatz, dieses Wort sei vor allem in witziger, ironisierender Sprache gebräuchlich (joc).) auf eben dies hin; durch die Vermischung der beiden inkompatiblen Stilebenen wird jede der beiden Formulierungen quasi in postmoderne Anführungszeichen gesetzt: Ihr Sinn und ihr Verwendungsstil soll nicht absolut gesetzt sein, vielmehr sind sie Teil einer spielerischen, nicht auf statische Perfektion zielenden Farce.

Auch „in the stuff of life“ fasst die eine Vorstellung semantisch splittende Formulierung „formas“ und „corpora“⁹³ in eine abscheulich respektlose, durch ihren allumfassenden Charakter unweigerlich in sich selbst stagnierende Phrase zusammen: Aus einem Ausdruck der Richtung ist ein Lokaladverbial geworden; die Grundhaltung Ovids, kein teleologisches Denken zuzulassen,⁹⁴ wird übersteigert und auch an diese Stelle transformiert; wer auch immer etwas verändert, tut dies innerhalb desselben Systems, das wiederum nicht einmal einer wenigstens einigermaßen würdevollen Formulierung eignet. Daraus folgt, dass etwas unglaublich Herausragendes, als das z.B. Augustus sich darstellen ließ bzw. dargestellt wurde, nicht wirklich existieren kann, da im Grunde alles eine einzige, noch dazu recht gewöhnliche Masse bildet und nichts von außen hinzutreten kann.

Überhaupt haben wir in diesen Zeilen ein sehr klares Beispiel für eine Hughessche grundlegende Modifikationsart; Gegensätze und Stilbrüche vereinen sich in ein verstörendes Ganzes. Bakhtin spricht in diesem Zusammenhang von einer „Karnevalesquen Literatur“:

„Eine freies und bekanntes Flair breitet sich über alles aus: über alle Werte, Gedanken, Phänomene und Dinge. Alle Dinge, die in sich selbst abgeschlossen, aus ihrer Einheit gelöst oder in Distanz

⁹³ Vgl. Anm. 33

⁹⁴ Vgl. HINDS (1999), 59; FEENEY, 13; HOLZBERG (1997), 153-158; HARDIE, 60f.

zueinander gebracht worden waren durch ein nicht-karnevalistisches, hierarchisches Weltbild, werden in karnevalistische Berührung und Kombination gesetzt. Karneval bringt Dinge zusammen, wiedervereinigt, verheiratet, verbindet das Heilige mit dem Profanen, das Schwebende mit dem Niedrigen, das Großartige mit dem Unwichtigen, das Weise mit dem Dummen.“⁹⁵

Diese Tendenz, in einer Durchmischung von hoher Bedeutungs- und Sprachebene (die Schöpfung, „contrived“) mit niedriger Stilebene („transmogrifications“, „stuff“)⁹⁶ oder niedriger Bedeutungsebene mit hoher Stilebene Verfremdung und Ironie zu schaffen, begegnet in den verschiedensten Facetten im gesamten Werk: So finden wir eine Zusammenstellung von erhabenem epischem Stil und lapidarem faktisch orientierten Formulierungen wie bei der Beschreibung von Narcissus‘ Selbstverliebtheit:

But as he drank
A strange new thirst, a craving, unfamiliar,
entered his body with the water,
And entered his eyes
With the reflection in the limpid mirror.
He could not believe the beauty
Of those eyes that gazed into his own
As the taste of water flooded him

baut Spannung auf, die das daran anschließende

So did love.⁹⁷

⁹⁵ BAKHTIN (1984), 123.

⁹⁶ Dies sieht auch HENDERSON, 301.

⁹⁷ HUGHES, 73

schlicht verpuffen lässt.⁹⁸

Nicht unerwähnt bleiben soll schließlich noch die Herabwürdigung der „di“ zu „supernatural beings“, ein verwissenschaftlichter Ausdruck, dem jede Art von Ehrfurcht gewichen ist. Vor diesem Hintergrund muss das feierliche „descend again“ ebenso ironisch gefärbt sein wie zuvor die pervertierte einzelne Andeutung einer „Tu“-Prädikation.⁹⁹ Auch die „marvels“, die, wie zuvor gesehen, daraus bestehen, das eine in das andere innerhalb derselben Masse („stuff“) zu verwandeln, spotten den Machern einer solch willkürlichen Welt-„Ordnung“ – der Karneval regiert.

2.4 Chaos, Schöpfung... und danach¹⁰⁰

Nachdem Hughes im Proömium dementsprechend auffällige Veränderungen am Hypotext vorgenommen hat, fährt er in „Creation“, das wahrlich im Stile des *perpetuum carmen* direkt an ersteres angeschlossen ist – ebenso fließend gestaltet sich der Übergang zu den „Four Ages“, „Lycaon“ und der „Flood“ – in gleichfalls auffälliger Analogie zu Ovid fort: „Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum...“ wird zu „Before sea or land, before even sky, which contains all...“. Hier liegt uns eine fast wörtliche Übersetzung des Originals vor.

Umso wirkungsvoller setzt Hughes damit die entscheidende nun folgende Modifikation ins Bild. Während Ovid durch „unus erat toto naturae vultus in

⁹⁸ Auch in den Zeitebenen bringt Hughes zwei eigentlich nicht zusammengehörige Dinge zu einem Oxymoron zusammen: Die Erzählzeit des Ovid und seine eigene gehen in seiner Bearbeitung von Ov. met I,199-204 eine verwirrende Verbindung ein, die unter den Begriff des Karnevalesquen zu fassen wäre. Genaueres hierzu in 3.2.2

⁹⁹ Vgl. Anm 36.

¹⁰⁰ Der folgende Abschnitt betrachtet in linearer Abfolge Ov. *met.* I 5-88 bzw. HUGHES, 3-8. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird somit im folgenden auf genauere Vers- und Stellenangaben innerhalb dieses Abschnittes verzichtet; dem Leser wird es sowieso leicht möglich sein, den Anmerkungen im Text der *Metamorphosen* und der *Tales from Ovid* zu folgen.

orbe“ eine jedem Ding natürlich gegebene Eigenheit, nämlich ein Aussehen zu haben, durch die enge Verbindung im possessiven Dativ ausdrückt, trägt Hughes‘ Natur eine Maske – „Nature wore only one mask.“

Hier ist durch „wore“ angedeutet, dass die Natur nicht mehr pur oder unverfälscht ist, sondern sich bereits be- oder auch verkleidet hat: Der ursprüngliche reine Charakter der Schöpfung wird bereits an dieser Stelle negiert: Hughes deutet nicht nur auf etwas Verändertes, die aus „mask“ resultierenden negativeren Konnotationen – eine Korpus-Analyse ergibt, dass sich dieses Wort vor allem in Zusammenhang mit „verstecken“, „verbergen“, „verstellen“, „hässlich“, „entstellt“ u.ä. findet – lassen den Schluss zu, dass diese Veränderung als Perversion des Originals gemeint sein kann. So stimmt der Dichter den Leser wirkungsvoll bereits darauf ein, was folgen wird: die ekelregende Schilderung des Chaos.

Resultativ stellt Hughes nun an den Anfang seiner Schilderung, dass es hier um Aufruhr („upset“) geht, während bei Ovid die „discordia“ immerhin noch zwei Verse auf sich warten lässt. Überhaupt spielt der Nach-Dichter hier mit den Bedeutungsnuancen des lateinischen Originals und baut sie in anderen Wörtern und Phrasen in größerer Genauigkeit wieder zusammen, als eine wörtliche Übersetzung zuließe. Das Ovidische „indigesta“ weist etymologisch neben seiner Grundbedeutung natürlich auch auf *digerere*, was auch soviel heißen kann wie „zerkauen“, eine Facette, die Hughes nicht parallel in einem Verbum, sondern erst in „bolus“ wiederaufnimmt, das sowohl als „a ball of chaos“ als auch als „a mass of chewed food“ erklärt wird¹⁰¹; in ähnlicher Weise arbeitet er bei der Übersetzung der Antithese von „indigesta“ – „congesta“. Diesem scheinbaren Paradoxon setzt er das Oxymoron „arsenal of entropy“ entgegen, widersprüchlich in sich, denn ein Arsenal einer indifferenten Masse, wie das OED „entropy“ definiert, kann unmöglich in seinem semantisch verankerten Zweck der Ordnung und Übersichtlichkeit befriedigen; da "entropy" des weiteren unzählbar ist, kann es folglich auch nicht Inhalt eines Arsenalen sein; schwingt in

¹⁰¹ OED, ad loc.

diesem Ausdruck doch das Katalogisieren und Sammeln von mehreren, also genuin von zählbaren Einzeldingen mit.

Hughes geht in seinen ominösen Anspielungen für die Welt, die kommen wird, noch weiter. Zunächst einmal kollokiert er das potentielle All schon in dieser frühen Zeit seiner Entstehung mit „aborted“ – konnotiert es also als fehlgeboren bzw. abgetrieben und verlassen. Welcher dieser Konnotationen man auch den Vorzug geben möchte, in jedem Fall scheint durch, dass die Welt nicht unter natürlichen oder gar optimalen Bedingungen existiert.

Hinzu kommt noch die durch die Literatur und Kinematographie ins Allgemeinwissen jedes Rezipienten eingegangene abstoßende Vorstellung von etwas Mutiertem und Missgestaltetem,¹⁰² die Hughes in diesem Ausdruck assoziativ beim Konsumenten des Textes aktiviert. Dass die Welt allerdings nicht einmal die normalerweise tragische Entstehungsgeschichte eines solchen Horrorwesens teilt (Fast immer wird ein solches Monster ja durch Pech und einen Fehler außerhalb seines Einflussbereichs missgestaltet und so erst im Effekt böse¹⁰³), diese Negation durch die Abstraktisierung in „as if“ macht die Schilderung nur noch abscheulicher. Und, um an den Anfang dieses Kapitels anzuknüpfen, wir haben ja schon eben diese Natur vor uns, die wir heute aus

¹⁰² Gerade im Horrorfilm und -roman der letzten Jahre geistert ein solcher Topos umher; man denke dabei selbst an solch literarisch anspruchsvolle Produkte wie Lynchs „Elefantenmensch“, Burroughs „Naked Lunch“ oder auch Pirinccis „Rumpf“ neben den üblichen Trash-Produkten a la Stephen Kings "Oma" oder "Stark", die "Halloween"- bzw. die "Nightmare on Elm Street"-Filmreihe, diverse Folgen der Fernsehserie "X-Files" u.v.m. In all diesen Fällen wird der Rezipient mit Miss- oder Fehlgeburten konfrontiert, die in ihrer Umwelt Ekel erregen und daraufhin als Rache oder aus Verzweiflung Unheil anrichten.

¹⁰³ Auch hierfür gibt es mannigfaltige Beispiele in Film und Weltliteratur: Mary Shellys *Frankenstein* und Bram Stokers *Dracula* dürfen als heutzutage schon archetypische Beispiele gelten, denen man so illustre und vielfältige Nachfolger wie die Figur des Gollum in J.R.R.Tolkiens *The Lord of the Rings*, Michael Myers in *Halloween*, den "Joker" und den "Pinguin" als Gegner von *Batman* oder auch den bereits zitierten "Rumpf" aus Pirinccis gleichnamigem Roman hinzufügen kann. Zur Legitimation von Filmvergleichen zu Hughes' Werk verweise ich des weiteren auf die vielfältigen, noch expliziteren Anspielungen auf dieses Medium, z.B. HUGHES, 39: "all in slow motion".

unserer Erfahrungswelt kennen – sie trägt nur eine andere Maske zu jener Zeit; sie hat nicht, wie bei Ovid, noch ein gänzlich anderes Antlitz.

Auch im folgenden Satz antizipiert Hughes, dass der Mensch als ein kriegerisches Geschlecht aus diesem Chaos bzw. der daraus resultierenden Erde entstehen musste. Nicht nur das entsprechende Wortfeld, das er mit „upset“, „arsenal“, „war“ aufbaut, weist in diese Richtung, sondern auch eine wichtige Modifikation des Ovid, die Hinzufügung des unscheinbaren „already“: Hughes' Welt war „already at war within“.¹⁰⁴

Die daraus folgende Bedeutungsverschiebung allerdings ist enorm. Während bei Ovid zu erwarten ist, dass sich die Lage verbessert („Hanc deus et melior litem natura diremit“), hat Hughes diese (temporäre) Teleologie genau umgedreht – rückblickend, wie der Erzähler uns die Situation vorführt, konstatiert nämlich dieses „already“ eine enge Verbindung zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit, d.h., dass neben der uneinigen Vergangenheit auch die Gegenwart schlecht ist. Und folgerichtig schlichtet hier auch kein Gott den Streit, er trennt die Kontrahenten einfach nur („God, or some such artist as resourceful, began to sort it out.“). Das nicht-teleologische Denken Ovids,¹⁰⁵ wie wir es an anderer Stelle (z.B. im Proöm) bereits beobachten konnten, hat der Nachdichter also auch in dieser Formulierung nicht nur aufgegriffen, sondern zu einem anti-teleologischen Denken, d.h. innerhalb einer Teleologie mit negativer Steigung, übersteigert; damit nimmt Hughes Ovids Degeneration vom Goldenen zum Ehernen Zeitalter geradezu vorweg.

Hiernach verändert Hughes Ovids Text ähnlich stark. In der lateinischen Fassung spendet die Sonne der Welt Licht, im Hugheschen ist der praktische Effekt dessen, das Sehen, in den Vordergrund gestellt; die Symbolik des Lichtes als Verbesserung und Hoffnungsspende wird somit weitgehend ausgeklammert. Auch der Mond spielt seine Phasen nur, wird einer tieferen mythologischen

¹⁰⁴ Vgl. Ov. *met.* I,9.

¹⁰⁵ Zur Diskussion des Teleologie-Begriffs bei Ovid siehe v.a. HOLZERG (1998), 126ff.; WHEELER (1995) (vor allem in bezug auf die Genesis); CURRAN (1972) - siehe auch 3.1.1.

Bedeutung beraubt. Solche eigentlich nicht einer poetischen Diktion eignenden Phrasen verweigert Hughes' Genesis jegliches Pathos und jegliche Feierlichkeit - Dinge, die der Leser bei einer Schöpfungsgeschichte gewohnt ist¹⁰⁶ und somit auch in der uns vorliegenden Version erwartet.

Die Zerstörung der erhabenen Aura der Ovidischen Schöpfung schreitet dadurch noch weiter voran, dass Hughes die bei Ovid in mythologischen Verklärungen eingeführten Elemente („Titan“, „Phoebe“, „Tellus“, „Amphitrite“) modernisierend als die uns geläufigen Appellativa („sun“, „moon“, „earth“, „ocean“) anbringt.¹⁰⁷ Deren Personifikationen verlieren so ihre mythologische Bedeutsamkeit, ja, wir fühlen uns aus Ovids archaisierender Romantik sogar eher in eine Welt, wie sie aus Kinderbüchern bekannt erscheint, zurückversetzt als in eine sinnschwangere Genesis.

Stilistisch unterstreicht Hughes diese Dekonstruktion, die wiederum an Bakhtins Karnevalesque Literatur erinnert, durch vier auffällige Parallelismen und Anaphern („No“) im formalen Aufbau. Dies verleiht dem Abschnitt den Charakter einer lieblos vorgetragenen, inhaltslosen Litanei - gerade so, als ob der Erzähler diese oft gehörten Bilder voller Langeweile wieder hervorkramt und sich so seiner Pflicht der Darstellung, wie sie ihm die Tradition auferlegt, ergibt: Wieder übersteigert der Nachdichter die Darstellung der nicht-teleologischen

¹⁰⁶ Man muss Beispiele hierzu nicht lange suchen: Vgl. z.B. KASPER, 216ff. und MÜLLER, 250ff. zur christlichen Variante in der Genesis des Alten Testaments im Vergleich mit anderen Schöpfungsmythen - literarisch: J.R.R. TOLKIENS Fassung der Entstehungsgeschichte Mittelirdes im *Silmarillion*; aufschlussreich sind auch Parodien von Weltschöpfungsgeschichten wie die von TERRY PRATCHETTS Scheibenwelt (z.B. in PRATCHETT, T. *The Colour of Magic*. London, 1997⁶, 21f.: Die Erde ist hier eine Scheibe, die auf dem Rücken von vier Elefanten, die wiederum auf dem Rücken einer großen Schildkröte stehen, durch das All getragen wird. Diese Grotteske wird mit der üblichen feierlichen, altertümelnden Sprache beschrieben, woraus sich ihre Absurdität nur noch stärkt. Der Kommentar des Erzählers am Ende bricht dann in ähnlicher Weise wie Hughes' Formulierungen endgültig die ironische Spannung auf und macht dessen Punkt nur explizit: "Precisely why all the above should be so is not clear, but goes some way to explain why, on the disc, the Gods are not so much worshipped as blamed."

¹⁰⁷ HENDERSON, 312

(und damit anti-propagandistischen)¹⁰⁸ Grundgedanken des Originals,¹⁰⁹ die wir bei Ovid genau an der vorliegenden Stelle gar nur schwerlich feststellen könnten, um uns deren Gehalt und deren Implikationen besser vor Augen führen zu können; wieder passt er sich damit der Perspektive eines heutigen Durchschnittslesers an, dessen Sensibilität in der Reizüberflutung seiner literarischen wie audiovisuellen Vergangenheit erst auf höhere Stimuli anspricht, als wir das zumindest vom gebildeten Großteil der implizierten Leserschaft Ovids annehmen dürfen.

Und doch ist Hughes in seiner Darstellung der Schöpfung nicht so eindimensional negativ, wie es nun erscheinen mag. Gerade auf semantischer Ebene macht er in dieser Dekonstruktion des traditionell Erhabenen deutlich, dass in die Schöpfung eigentlich auch viel Spaß und viel Aufregendes eingeflochten worden ist, das erst noch hervorzubringen wäre, das eigentlich vorhanden ist, aber (noch?) nicht aufleben kann: „show“, „play“, „spun“, „basked“, „roamed“ beinhalten lebhaftes Aktivität bzw. schlichtweg die angenehmen Seiten des Daseins, die zum stagnierenden Nihilismus der Darstellung nicht recht passen wollen.

Mit dieser Art der Darstellung und Formulierung steht er im Einklang zum in postmoderner Literatur immer wieder betonten Spielcharakter des Daseins; wenn wir schon nur unzureichenden Überblick über eine dazu noch ungastliche Umwelt haben, wie uns Hughes ja auch in seiner Schilderung glauben macht, bleibt uns nichts anderes übrig, als durch das Spiel damit Freude und Lust zu empfinden, da diese Umwelt selbst keinen Anlass dazu bieten kann. Wenn Hughes also davon spricht, dass spielerische Aktivitäten in der erzählten Zeit nicht stattfinden, so stellt er doch ihre potentielle Existenz in Zukunft bzw. in unserer heutigen Gegenwart dar - "nicht" bedeutet dann also so viel wie "noch nicht". Hoffnungs- und freudlos ist der Weltenlauf demnach keineswegs

¹⁰⁸ Für eine genauere Diskussion dieses Punktes siehe 3.1.1; vgl. HINDS, 42; LÄMMLI, 133; DUE, 97; ZINN, 14ff.

¹⁰⁹ Ovids nicht-affirmative Ausrichtung sieht auch LATACZ, 147.

ausschließlich; aus unserer Fähigkeit, mit den einzelnen, an sich negativ besetzten Bestandteilen spielerisch umzugehen, erwächst eine zunächst unerwartete Linderung.

In eben diesen Nexus zwischen Depression über die antizipierte Zukunft des Menschengeschlechts und dem spielerischen Spaß-Potential, das der Welt eigentlich zur Verfügung stünde, schickt uns Hughes; denn es ist eben nicht klar ausgedrückt, ob sie als „noch nicht“ oder als schlichte Negationen zu verstehen sind. Obwohl wir schon auf Antizipationen einer negativen Zukunft gestoßen sind, macht uns der Dichter damit so noch einmal Mut für seine weitere Erzählung, dass die Welt sich ja erst im Entstehen befindet, gerade so, als ob sich Hughes langsam an das von ihm gezeichnete Bild gewöhnte.

Dies ist wiederum typisch für die in der Nachkriegszeit geprägte Postmoderne unserer Zeit: Über allem schwebt der theoretisch postulierte Nihilismus; die Depression dieser Erkenntnis allerdings bedingt durch den Verlust eines sinngebenden Zentrums die Gleichberechtigung aller Dinge - also auch derer, die zum Lustgewinn des Individuums dienen, die in der Strenge der Moderne und der (meisten) vorigen Epochen noch verpönt waren.¹¹⁰ Hughes führt uns also in seiner Bearbeitung der Ovidischen Schöpfungsgeschichte durch den vermeintlich verfremdenden Spiegel der antiken Thematik des Textes auf diesem Umweg direkt in unsere unmittelbare Lebenswelt zurück.

Im Einklang damit steht Hughes' beinahe mundfaule, auf eine in einem Buch real nicht mögliche, aber dennoch implizierte Deixis¹¹¹ aufgebaute Schilderung des

¹¹⁰ Erste Ansätze für diese Tendenz finden sich schon in ansonsten so bildungsintensiven Werken wie T.S. Eliots *The Waste Land* oder James Joyce' *Ulysses*, die dann in späterer Literatur, wie sie e.e.cummings, Paul Auster oder die Angry Young Men vertreten, immer deutlicher wurden; vgl. hierzu EAGLETON (1996), 110-130; SCHERPE, bes. 272-275.

¹¹¹ Vgl. zur Deixis in Dichtung die wunderbar transparente sprachwissenschaftliche Sichtweise von WIDDOWSON, 7-13: Widdowson argumentiert anhand des Gebrauchs des definiten Artikels in W.B. Yeats' "Leda and the Swan", der, wie er zeigt, weder kataphorisch noch anaphorisch noch homophorisch sein kann, also deiktisch sein muss, dass Gedichte in dieser Hinsicht Touristenführern ähneln, die auf konkret gegebenes Material verweisen, etwa auf ein Bild, vor dem der Leser gerade

Ordnungsprozesses: „Land here, sky there, / and sea there“ klingt eher nach einem Erwachsenen, der eine Handvoll streitende Kinder trennt, als nach einer in seiner erhabenen Wichtigkeit kaum zu übertreffenden Situation – und das ganz im Gegensatz zu Ovids gewichtigem „concordi pace ligavit“. Das karnevalesque Element des Textes wirkt auch hier gleichzeitig modernisierend und dekonstruierend.

In der Beschreibung der Plätze der einzelnen Elemente gibt Hughes besonders der Erde unheilsschwangere Bedeutung. Während er den Äther und die Luft mit positiv konnotierten Begriffen wie „aspiration“, „happy“, „top“, „heaven“ beschreibt, widmet er der Erde drei äußerst düstere Verse. Allein durch „bottom“ schon negativ angehaucht, wird die Erde durch das brutale „engorged“ und die Konnotationen von Schwermetallen („heavy metals“) - laut Korpusanalyse etwa „Schweiß“, „arbeiten“, „heiß“, „Hammer“ - vollkommen entglorifiziert. Die „delicate waters“ des nächsten Verses sind nur um sie herum, also kein Teil von ihr, und werten sie dadurch in ihrer pejorativen Präsenz nicht auf; im Gegenteil wirkt Hughes' Zeichnung durch diesen Kontrast nur noch finsterer.

Im gleichen sarkastischen Ton geht es weiter: Hughes spricht davon, dass die Erde in einen Ball gerollt werde. Durch die Konkretisierung gegenüber dem Ovidischen „glomeravit“ erreicht er einen ähnlichen Effekt, wie wir ihn bei der Entmythologisierung von Sonne, Mond, Ozean und Erde gefunden haben: Er ironisiert den Vorgang durch den alltagsnahen, aber eigentlich überflüssigen Detailreichtum der Schilderung so weit, dass von der Erhabenheit des Schöpfungsaktes nichts übrig bleibt.

Aber nicht nur der Akt, auch seine Ergebnisse werden nicht gerade gepriesen: Aus „stagna immensa“ werden „deep and gloomy ponds“, „flumina decliva“ sind nun „headstrong“ und „electrifying“, wieder ist die Erde mit „dark“ kollokiert; sie werden also durch pejorative Attribute disqualifiziert, die Hughes dazu auch noch für den Leser verwirrend gestaltet: "Headstrong" personifiziert die Flüsse,

steht. In unserem Fall hätten wir eher eine Analogie zum Theater oder zum Film, zumal gerade die vorliegende Stelle auch als wörtliche Rede gelesen werden kann.

"electrifying" rückt jedoch sie in die Nähe von etwas von Technologie und Wissenschaft Geprägtem.

Des weiteren besteht die Notwendigkeit, einen Teil ihrer Freude („delight“) in eben jenes Dunkel abzugeben, den Rest an einen Ozean, der durch „swelling“ und „uproar“ ebenso unwirtlich dargestellt ist: Darin finden wir eine kritische Haltung gegenüber dem Schöpfer als Lehrendem, da er die Lernenden (also: die Flüsse) also durch seine Lehre ("educated") eines Teils ihrer positiven Eigenschaften beraubt, will er die Disziplin einführen. Es blitzt auf, was bei Hughes' sonstiger Dichtung auch allgegenwärtig ist: Die Liebe zum Ursprünglichen, zum Unberührten, zum Ur-Natürlichen,¹¹² das durch den Einfluss der Zivilisation nur verschlechtert werden kann - oder mit Hughes eigenen Worten aus einem anderen Gedicht:

The disputation went beyond me too quickly.
When I said: "Civilization,"
He began to chop off his fingers and mourn.¹¹³

Was sich bei Ovid als hochachtungsvoller Bericht liest, entwertet Hughes somit auch hier durch einen vorgeschalteten Filter postmoderner Verzweiflung an der empfundenen Inhaltsleere aller zeitgenössischen Dinge und dem daraus resultierenden allgemeinen Misstrauen, besonders an dem der Technologie gegenüber;¹¹⁴ Ovids eher neutrale Fassung wird deutlich pessimistischer

¹¹² Vgl. HEANEYS Äußerungen über Hughes' "insisting upon foxes and bulls and violence"; als Hughes zum *poet laureate* wurde, fand er ebenso erstaunlich, denn: "That [Britain] should turn to a poet with an essentially religious vision, without a word to say on contemporary politics, but with a strong trust in the pre-industrial realities of the natural world, is remarkable." Hughes' Poetik handele vor allem von der "instinctual, intuitive side of man's [...] nature." ROBINSON belegt diesen Gedanken in seinem gesamten Buch ebenso, wie er ihn mit anderen (BENTLEY, SWEETING, ROBERTS) auch schon als allzu offensichtlich bereits teilweise voraussetzt.

¹¹³ Aus Hughes' "After The First Fright".

¹¹⁴ Vgl. HENDERSON, 312f.: "We could feel Hughes' expert scheming, as he searched line on line for the pseudo-science to match Ovid's; found "Chaos" theory, the "total arsenal of entropy / already at war

wiedergegeben und dem poetischen Zeitgeist entsprechend der dem Dichter heute absurd erscheinenden Annahme eines Telos bzw. guten Ausganges beraubt.

Und dennoch, trotz aller Widrigkeiten, gibt sich der angeführte Schöpfer auch bei Hughes größte Mühe, alles so angenehm zu gestalten wie möglich, was z.B. im nachfolgenden Abschnitt deutlich wird („how to roll sweetly to the horizon“); "roll" ist nicht nur onomatopoetisch, sondern auch in seiner Semantik als beruhigendes Moment anzusehen, "sweetly" taucht den Vorgang zusätzlich in eine lyrisch-romantische Atmosphäre, die der "horizon", der so oft in einschlägigen Kinofilmen und klischeebeladener Lyrik als Gemeinplatz archetypischer Romanik erhalten muss, noch verstärkt.

Der Schöpfer tritt nun vor diesem Hintergrund gegen die Widersprüche, die sich aus den systemischen Fehlern seines Vorgehens ergeben und von Hughes bereits angedeutet worden sind, als liebevoller, also positiv beladener Vater-Lehrer auf. Der Dichter macht dies z.B. in der verniedlichenden, Metapher „Everywhere he taught / the tree its leaf.“ deutlich, die aber diesmal im Gegensatz zu unseren vorherigen Feststellungen dieser Technik keinen Anlass zu einem sarkastischen Verständnis in sich trägt. Dass die Berge trotzdem buckelig werden müssen („humping their backs“), um seinen Befehlen zu gehorchen, beweist noch einmal die Unvollkommenheit dieser Welt und ihres Schöpfers, aber innerhalb der andauernden Personifikation und des resultierenden zum Schmunzeln anregenden Bildes auch dessen väterliche Autorität.

Fast wörtlich übernimmt Hughes dann wieder die Zoneneinteilung von Himmel und Erde. Selbst die militärische Konnotation des „illic consistere nubes iussit“ ist mit „There the Creator deployed cloud“ aufgenommen. Die Charakterisierung der Winde allerdings ist so kolloquial, dass sie uns mit ihrem Sarkasmus aus der scheinbar stimmigen Welt der Mythologie wieder herausreißt; gerade die

within it". Set it all up for "this [very] moment". But by the time the genesis of Man reached Lycaon, Hughes has even commandeered the narration (Jupiter's narration) to make his Ovid myth: shooting footage of smart weapon targetting, the exploding device, he has got the poem to scream his screams."

Apposition „these madhouse brothers“ stellt, wie wir schon oft beobachten konnten, eine Ironisierung und dadurch eine Distanzierung vom Pathos der Situation und damit von der eigenen Schilderung dar.

Am Ende dieser Naturschöpfung, bevor die Lebewesen eingeführt werden, betont Hughes dann noch einmal, wie unvollkommen die Erde, der Schauplatz menschlicher Begebenheiten, doch ist: Beschreibt Ovid den Äther als „nec quicquam terrenae *faecis* habentem“, legt sich Hughes auf die negativste aller Bedeutungsfacetten von *faex* fest: „purged of every earthly taint“. Nicht nur das, sondern auch das religiöse „purged“ weist darauf hin, dass der Äther erst einen Prozess durchlaufen musste, um nach der Trennung vom irdischen Element geläutert zu werden; wie verdorben muss also die Erde sein! Ähnliches gilt für das Erleuchten der Sterne, deren vorherigen, erdverbundenen Zustand Hughes durch das plastischere „clogged“ (Ovid: „pressa“) und die darin liegende Wiederaufnahme des Chaos dramatisiert.

Die Entstehung des Lebens gestaltet sich anschließend fast parallel bei beiden Dichtern. Allerdings ironisiert Hughes den Prozess wiedermals, und zwar an dieser Stelle dadurch, dass er den verschiedenen Bezirken „quick life“ bringen lässt: Der resultierende Eindruck von Unüberlegtheit und Übereilung, also von der Priorität von Schnelligkeit vor Qualität, trägt auch dazu bei, dass wir jenes Tun geradezu als beiläufige Handlung vor Augen haben.

Im Gegensatz hierzu weicht Hughes in den die Entstehung des Menschen vorbereitenden Versen wieder weit von Ovid ab. Während in dessen Auffassung ein überlegenes Lebewesen noch fehlt („sanctius his animal [...] *deerat*“), glorifiziert Hughes die bis dahin geschaffene Welt nun plötzlich doch; durch die geschickte Verwendung von Negationen in Verbindung mit Komparativen scheint es, als ob die prähumane Welt plötzlich doch als paradisisch anzusehen sei: Es habe keine Lebewesen gegeben, die näher an den Göttern waren, keine mit größerer Intelligenz, keine Herrscher. Dieses Eutopia zerstört allzu jäh dann die Phrase „Till man came“ in faktisch-brutalen Einsilblern.

Auch syntaktisch ist diese Störung eines bestehenden Gleichgewichts eingefangen: Liest man die Strophe vor diesem Eindringen des Menschen für sich, so ergeben sich in sich geschlossene, sinnvolle Sätze. "Nothing was any closer to the gods / than these humble beings" liest sich z.B. als große Lobpreisung der Lebewesen. Der mit "than" und den Komparativen angestregte Vergleich hat bereits seinen Vergleichspunkt in "nothing", so dass wir keinen weiteren Einfluss auf den Satz erwarten. Der Auftritt des Menschen reißt also auch uns, die Leser aus einer bequemen Pose, in die uns Hughes' Formulierung gelockt hat.

"Till man came" - Mit einem Mal sind die Glorifizierungen der Welt, mit denen Hughes, wie wir jetzt rückblickend erkennen, das damalige Fehlen von einigen weiteren Übeln, die mit dem Mensch aufgetreten sind, eher als die wundervollen Verhältnisse auf Erden ins Blickfeld rücken wollte, Glorifizierungen einer Vergangenheit, welche das Auftreten der menschlichen Rasse von der Gegenwart scheidet. Die in unserer Zeit also anzutreffende Inversion der damals bestehenden, so hämisch positiv beschriebenen Verhältnisse wird offensichtlicherweise automatisch negativ belastet – diametral zum Guten bedeutet "schlecht".

Zusätzlich erinnert das zuvor anerkennende „closer to the gods“ nun durch diese Pervertierung an die in den Metamorphosen so oft beschriebene Hybris¹¹⁵ des Menschengeschlechts. Gerade in "humble" finden wir ja diese Qualität, die den Menschen später fehlen sollte: die *pietas*, durch die sich dieses "nahe" Verhältnis zwischen Erdbewohnern und Göttern begründet. Auch wenn der Mensch in der Logik der syntaktischen Struktur durch seine Rolle als temporaler Vergleichspunkt eigentlich auch der Überlegene des Kriteriums "closer to the gods" sein sollte, so ist gerade dadurch bereits die folgende Geschichte um Lycaon und andere Beispiele *pietas*-losen menschlichen Benehmens vorbereitet. Wirkungsvoll ist all dies juxtaponiert mit dem Anspruch des Menschen, Alleinherrscher zu werden, den zuvor ja schließlich noch kein Lebewesen

¹¹⁵ Vgl. dazu die Ergebnisse von ZINNES zu *Cron*: ZINNES, 4.

erhoben hatte; auch hierin lässt sich ein Anzeichen für die Hybris des Menschengeschlechts finden.

Die Genesis des Menschengeschlechts liest sich ebenso wenig weihevoll. Selbst bei Ovid werden dessen Ursprung betreffend zwei verschiedene Sagen vorgestellt, was die Tradition aitiologischer Erzählungen ja durchaus nicht verbot:¹¹⁶ Der Mensch wird entweder aus einem Samen geboren, der aus den Resten der Verbindung von Himmel und Erde entsteht, oder aus einem, der vom Schöpfer selbst stammt. Diese Ambiguität aber lässt keine unzweifelhaften Verankerungspunkte für teleologische Deutungsansätze zu.

Ted Hughes geht indes noch weiter, indem er beide Versionen in der gewohnten Weise, also durch Zerstörung ihrer Mythizität und somit ihrer Erhabenheit, zu technisierenden, entmystifizierten Aktivitäten dekonstruiert: „Ectoplasm“, „crystals“, „etheric“, „revision“ und „precipitate“ lassen uns dies folgern. Ebenso degradiert er den anfangs von Ovid so bezeichneten *creator* zum „maker“, banalisiert ihn somit durch eine recht platte Wiedergabe des erhabenen, Kreativität konnotierenden lateinischen Wortes - benutzt Ovid an dieser Stelle doch „opifex“, um uns den Eindruck eines Schöpfers als Künstler zu vermitteln¹¹⁷. Zusätzlich spielt Hughes mit der Bedeutung des Wortes „unearthly“, in diesem Zusammenhang grundsätzlich wohl als Gegensatz zu „earth“ synonym zu „etheric“; allerdings schwingt natürlich auch eine zweite Bedeutungsnuance „schauerlich, grässlich“ mit – ein weiterer Hieb gegen den Mythos vom Menschen als Krone der Schöpfung.

Der ohne seine von Ovid gewährte Antonomasie äußerst unspektakulär eingeführte Prometheus verrichtet in Hughes' Dichtung nur die Arbeit eines gewöhnlichen Töpfers, wie die Beschreibung seiner Handlungen verdeutlicht. Ovid macht den Prozess des Formens nicht wie Hughes in aller Ausführlichkeit plastisch: „pounded it, thumbed it, moulded it“. Eindringlicher als mit diesen Parallelismen und den durch das nichtssagend neutrale Personalpronomen

¹¹⁶ Vgl. hierzu z.B. Prop. IV 2,9ff.; Liv. I 4; I 7.

¹¹⁷ Vgl. hierzu SOLODOW, 214f.

banalen Epiphern kann man die dumpfe Eintönigkeit eines Vorganges wirklich nicht mehr darstellen. Diese langwierige Monotonie negiert in sich jegliche kreativen Impulse und lässt damit die Erschaffung des Menschen natürlich nicht eben kunstvoller erscheinen.¹¹⁸

Dorthin weist auch, dass Hughes in seinen Ausführungen gleich doppelt zu betonen scheint, dass nur der Körper in seiner Form („body“, „shaped“ lassen sich nur in bezug auf Äußerlichkeiten deuten) einem Gott ähnlich sei. Bei Ovid ist mit „effigies“ immerhin ein Begriff gewählt, der neben seiner materialistischen Verwendungsweise auch figurativ für abstraktes, geistiges Gut gebraucht werden kann.¹¹⁹ Doch liegt der Fokus in der lateinischen Version andererseits auch klar auf dem anderen Vergleichspunkt, d.h., den „moderantum cuncta deorum“, die bei Hughes plump zu „a god“ verarbeitet werden. Vor allem der indefinite Artikel disqualifiziert Hughes' Vergleich: Von der Erhabenheit einer mit Übersicht und Lenkvermögen ausgestatteten Daseinsform kann keine Rede mehr sein, geradezu abfällig wirft Hughes uns einen nicht näher bestimmten Vertreter dieser Rasse hin und leugnet somit vor allem im Vergleich zur Ovidischen Formulierung deren besondere Würde. Das Hauptgewicht in der Formulierung der Verbindung zwischen Menschen und Göttern geben letztere zugunsten der durch ihre rein äußerliche Ähnlichkeit gekennzeichneten Sterblichen also ab: Und wenn die Götter sowieso ihrer besonderen Würde beraubt werden, ist die innere Ähnlichkeit nicht nur in Frage gestellt, sondern sie wäre auch völlig nichtig.

¹¹⁸ Hughes' literarische wie gelebte - man erinnere sich an seine Tätigkeit als Tierwärter und Gärtner - Vorliebe für die Tierwelt in seiner Dichtung ist allgemein bekannt und lässt sich schon anhand seiner Werktitel nachvollziehen: *The Hawk in the Rain*, *Crow*, *Cave Birds* etc. Die vorliegende Stelle führt uns unter diese Oberfläche direkt hinein in eine Grundtendenz in seinem Werk, die eng mit den Themen seiner Bücher zusammenhängt, dem Schamanismus (vgl. BENTLEY, 7ff.), der Hughes' Abscheu gegen eine Abkehr von der Natur und ihren Werken zugunsten einer zivilisierten, d.h., gekünstelten und indirekten Lebensform zusammenfassen kann. Dass der artifizielle Charakter des Menschen hier negativ gefärbt wird, verwundert vor diesem Hintergrund des Gesamtwerks des Dichters also keineswegs.

¹¹⁹ Vgl. u.a. Cic. ad.Q.fr., 1,1,8 effigies iusti imperii; Liv 1,56,9 effigies ingenii sui; Cic. or. 9 effigiem perfectae eloquentiae.

Die *Tales from Ovid* lassen auch die Tatsache, dass der Mensch aufrecht geht, in ihrer vermeintlichen einmaligen Signifikanz nicht unbelächelt. Wieder treffen wir auf augenzwinkernde und bissige Verwissenschaftlichungen des Mythos („horizontal“, „vertical“); wiederum verniedlicht Hughes die Aktivitäten des Schöpfers („tipped up his chin“) und beraubt sie so ihrer besonderen Erhabenheit. Des weiteren stellt sich uns besonders in dieser Formulierung eine seltsam lieblose Handlung dar: Mit einer kurzen Aktion, wieder rein äußerlich und im Alltag beliebig oft wiederholbar, beginnt bei Hughes also eine der angeblich wichtigsten Neuerungen in der Weltgeschichte in geradezu beiläufiger Realisierung.

Die zusätzliche Erklärung, dass der Mensch aufrecht gehe, um das Geheimnis der Balance zu lernen, ist genuin ironisch; ein solcher Zirkelschluss, da ja ohne den aufrechten Gang Balance gar nicht lernenswert wäre, inmitten einer gewollt pseudo-wissenschaftlich anmutenden Beschreibung führt uns endgültig in die Absurdität. Und auch der Einwurf, dass der Mensch sein Gesichtsfeld dadurch vergrößere, dass er zum Himmel schaut, überzeugt nicht, da Hughes zuvor den Tieren die Erde als Studienobjekt zugesprochen hat. Somit verliert der Mensch, wie diese Antithese impliziert, durch seinen Blick in die Sterne die Übersicht über die irdischen Belange.¹²⁰

Was kann jetzt der Schlussabschnitt dieser Genesis noch bedeuten? Der „heap of disorder“ ist verändert worden, geschmückt worden mit dem göttergleichen Menschen. In unserer Untersuchung aber haben wir gesehen, dass der Schöpfungsakt seiner Erhabenheit beraubt wurde, dass gerade die Erde sehr

¹²⁰ Vgl. Anm. 44: Auch an dieser Stelle lässt sich leicht wiederum ein Bezugspunkt zu Hughes' anderen Werken finden, die durch ihre naturbezogene "Bodenständigkeit" den Blick in den Himmel, den man als abgedroschene und daher sehr deutliche Allegorie auf die elitäre Dichtung der Moderne deuten kann, immer beiseitegelassen hat: Vgl. CONQUEST, xiv: "If one had to briefly distinguish this poetry of the fifties from its predecessors, I believe the most important general point would be that it submits to no great systems of theoretical constructs nor agglomerations fo unconscious commands. It is free from both mystical and logical compulsions and - like modern philosophy - is empirical in its attitude to all that comes."

negativ konnotiert wurde, schließlich, dass der Mensch keineswegs eine positive Entwicklung für die Welt darstellt. Vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse bleibt der Preis vom Menschen als Schmuck der Welt also nur noch als zynischer Spott im Halse stecken, und wir dürfen auf seine weitere Geschichte gespannt sein wie der Zuschauer eines Horrorfilms, der - wie wir - durch die Vorgabe des Genres bereits weiß, was ihn erwartet.

2.5 Es ist nicht alles Gold, was glänzt

Nach der Entstehungsgeschichte widmen Ovid und Hughes die nächsten Verse¹²¹ einem Überblick über die Frühgeschichte des Menschengeschlechts. Dabei wird eine Einteilung in vier Zeitalter vorgenommen, die wir im einzelnen genauer untersuchen wollen.

Das goldene Zeitalter glänzt bei Ovid sehr hell. Wie in der Schöpfung erfahren wir durch eine Charakterisierung *ex negativo*, was es alles noch nicht gab. Hier allerdings herrschen schlechte Dinge und die daraus folgenden Mechanismen zu ihrer Verhinderung vor.¹²² Übt der Autor dadurch natürlich einerseits Gegenwartskritik, so betont er andererseits die unabhängige Redlichkeit des Geschlechts und im folgenden dann dessen Zufriedenheit mit dem, was sich von selbst aus der Natur darbietet. Kriege gab es ebenso wenig wie Verbrechen, und passend dazu zeigte sich das Klima gemäßigt wie ein „ewiger Frühling“, so dass die Erde äußerst fruchtbar war.¹²³

Ted Hughes' Schilderung setzt abermals andere Akzente. Bleibt seine erste Strophe¹²⁴ zu den Weltaltern in Ton und Inhalt noch sehr nahe am Ovidischen

¹²¹ Wir sprechen von Ov. *met.* I 89-150 – wiederum macht die lineare Vorgehensweise ständige Versangaben im folgenden unnötig.

¹²² Eine detaillierte Untersuchung bietet TÖCHTERLE a.a.O.

¹²³ Vgl. TÖCHTERLE, S. 5f.

¹²⁴ In Hughes' Poesie und gerade in den *Tales from Ovid* ist ein solcher Begriff natürlich nur formalästhetisch zu rechtfertigen.

Original, liefert der Engländer in der folgenden ein sehr gutes Beispiel für seine Aktualisierungsbestrebungen. Die schon bei Ovid geschilderte Gerichtssituation entschlackt er zugunsten eines leichteren Verständnisses für seinen, d.h., den heutigen Leser: Die nur mit Hintergrundwissen über die römische Prozesspraxis verständliche „supplex turba“ des Originals übergeht er vollständig und erklärt mit dem konkreteren „table of crimes“ die abstrahierende Periphrase des Zwölftafelgesetzes („verba minantia fixo aere“).

Einen eng mit der Aktualisierung zusammenhängenden Effekt dieser Modifikationen haben wir damit bereits gestreift: Wie wir bereits überall im fortlaufenden Text aus Hughes' wenig elitärer Diktion heraus sehen konnten, liegt dem Nachdichter viel daran, das Epos zugänglicher zu machen, als es die Klassische Philologie zuvor zu leisten vermochte. Betrachtet man Hughes' Vorwort zu den *Tales from Ovid* wird deutlich, warum er in dieser Weise verfahren durfte:

"Why the world should have so clasped Ovid's versions of these myths and tales to its bosom is a mystery. As a guide to the historic, original forms of the myths, Ovid is of little use. His attitude to his material is like that of the many later poets who have adapted what he presents. He, too, is an adaptor. [...]

Myths and fantastic legends [...] obviously held a quite special attraction for him [...]. But this aspect does not altogether explain his addictive appeal for generations of artists. Nor does his urbane, cavalier lightness of touch, or the swiftness and filmic economy of his narrative, or the playful philosophical breadth of his detachment, his readiness to entertain every possibility, his strange yoking of incompatible moods. All these qualities are there, with many more, and all are important. But perhaps what has gone deepest into his long succession of readers, and brought him so intimately into the life of art, is what he shared with Shakespeare. Above all, Ovid was

interested in passion. [...] Not just ordinary passion either, but human passion *in extremis* - passion where it combusts [...]."¹²⁵

Was er hier ausdrücklich als weniger wichtig darstellt, war so oft Gegenstand eben dieser Art von zeitgenössischer (?) Ovid-Rezeption, die sich gerne elitär gibt und von Außenstehenden im nettesten Fall als "abgehoben" bezeichnet wird: Hughes spricht Stilistik, Narrativik, Quellenforschung usw. an. Wenn er sie danach als wichtige Perspektiven auf die *Metamorphosen* bezeichnet, wenn er also der wissenschaftlichen Betrachtung des Textes keineswegs ihre Bedeutung abspricht, so schränkt er doch stark ein, dass dies einen wirklichen Weg zu Ovid bzw. zum Verständnis seiner Faszination weisen könnte.¹²⁶

Die Hughessche Perspektive ist also stark rezeptionsästhetisch geprägt: Er fragt sich und den Leser, was die spezielle Wirkung der *Metamorphosen* ausmacht und erhebt dies dann zum wichtigsten Bestandteil, ohne dass er prüfen würde, ob dies wohl auch für den Autor das wichtigste Moment gewesen sein könnte. Im Gegenteil ist diese Betrachtungsweise damit zunächst vollkommen beiseitegelegt. Des weiteren kann man kombiniert damit eine ganz klar nicht-formalistische, übersetzungswissenschaftlich betrachtet eine dynamisch-neukodierende¹²⁷ Prägung in Hughes' Herangehensweise feststellen: Geht er doch von seinem Verständnis des Inhalts der Geschichten - nämlich "passion" - als für seine Nachdichtung zugrundezulegendes Substrat des Ovidischen Werks aus.¹²⁸

Und genau dieses Fokussieren gibt uns einen wichtigen Erklärungsansatz für Hughes popularisierende Momente: Einerseits erscheint es nur logisch, dass er,

¹²⁵ HUGHES, viii f.

¹²⁶ Vgl. 1.5 und 1.6 und den Verweis auf Nietzsches Ausführungen dort.

¹²⁷ Übersetzungstheoretisch betrachtet verfährt Hughes hier durch Anwendung eines textbezogenen dynamischen Äquivalenzbegriffes im Sinne einer Neukodierung des Originals (vgl. 1.2).

¹²⁸ Wie wir bereits gezeigt haben und im folgenden auch noch zeigen werden, ist dieser Nicht-Formalismus, kein Anti-Formalismus: Hughes weiß Ovids narrative und stilistische, literaturphilosophische und intertextuelle Spiele durchaus mitzuspielen und setzt sie in den *Tales from Ovid* als ebenso strahlende Glanzlichter ein, wie Ovid dies 2000 Jahre früher auch tat – vgl. 1.3.

wenn er das größte Gewicht auf das inhaltliche Leitmotiv "Extreme Leidenschaft" legt, keine formalistischen Barrieren aufbaut, um größtmögliche Klarheit und Verständlichkeit für eine möglichst große Leserschaft zu erreichen - denn, was das Verstehen und Nachempfinden Leidenschaften angeht, bedarf es gar keiner Bildung in Klassischer Philologie; es sei kurz an C.S. Lewis' berühmtes Wort erinnert, dass in der heutigen Schar von Wissenschaftlern oft eine bemerkenswerte Kenntnis der Sekundärliteratur zu Shakespeare in Verbindung mit einer bemerkenswerten Unkenntnis von Shakespeare selbst anzutreffen sei, um darzustellen, dass selbst bei Vertretern der Akademikergesellschaft die These kursiert, dass ein Zuviel an Bildung oft die direkte Erfahrung und damit das echte Lese-Erlebnis an sich verhindert, auf das es auch Hughes hier anzukommen scheint.¹²⁹

Andererseits bedarf es, wenn auch wir Hughes in seinem Verständnis dessen, was in den *Metamorphosen* wichtig ist, folgen wollen, zu einer adäquaten Darstellung von extremer Leidenschaft auch extremer Diktion. In diesem Fall wäre die Umgangssprache in seiner Version der Geschichten nicht nur eine Art von Pop-Art oder literarischem Punk, wie sie gemeinhin in Hughes' Werk aufgenommen wurde, sondern sie gehorchte dann im klassischen Sinne dem stilistischen Gebot des "aptum", im übersetzungstheoretischen Sinne einer stilistischen Adäquatheit vor einer phrasischen.¹³⁰

Verbindet man die beiden Seiten dieser Medaille, ergibt sich also, dass Hughes, um die allgemein menschliche und nicht irgendeiner Elite vorbehaltene Erfahrung von Leidenschaft darzustellen, in seiner oft bombastisch und ähnlich der Umgangssprache exaggerativ angelegten Sprache gleichzeitig für eine breite, vor allem jugendliche Leserschaft leserfreundlich sein darf und muss: Die *Metamorphosen* bzw. seine Auffassung von deren Wesen kommen dem Dichter, der für eben diese Phrasierungskünste bereits bekannt war, also gerade recht. Wie

¹²⁹ Angestrebt wird also das illusionistische Prinzip (MOUNIN, 47), durch das der Autor an den Leser herangerückt wird, ohne diesem die Mühe einer eigenen Bewegung auf den Autor zu zuzumuten.

¹³⁰ HERKENDELL, 8

bereits angedeutet¹³¹ bietet das Amalgam zwischen dynamisch äquivalenter Übersetzung und adaptiver Rezipientenorientierung für Hughes' scheinbares Verständnis des Ovid-Textes die einzig mögliche Bearbeitungsform.

Hughes legt im folgenden Wert auf das implizierte in späteren Zeitaltern auftretende Ausgeliefertsein des Individuums an die Gesetze. In diese Richtung weisen das kalte „measured out“, das lapidare „allotted“ und auch die zynische Alliteration, die den Unterschied zwischen „dismissal“ und „death“ nichtig werden lässt. Auch der Kläger, der „in panic“ den vom Tyrannen gesteuerten Richter („tyrant's puppet“) anfleht – „prayed“ bringt uns in die Bereiche von religiöser Anbetung –, führt uns dazu, die eigentlich beschriebene Ruhe des Goldenen Zeitalters aus den Augen zu verlieren und uns mit der scheinbar aus den Fugen geratenen heutigen Situation zu beschäftigen. Ovids Andeutungen zur kontemporären Zeitkritik werden also von Hughes auch hier überzeichnet und verstärkt wiedergegeben, Skopos der Adäquatheit bleibt die inhaltliche Essenz prioritär zur phrasisch-syntagmatischen.

Jetzt wird natürlich retrospektiv auch das „judgement“ der ersten Strophenzeile zur höhnischen Sozialkritik der Gegenwart: Der Unterschied zwischen Freispruch und Todesstrafe verschwimmt, wie wir gesehen haben, durch einen stilistischen Kunstgriff zusehends, das Gericht entscheidet also nur noch graduell innerhalb vorgeschriebener Grausamkeit, Recht ist schlicht abhängig vom Willen des Herrschers. Gleichfalls wirkt der Schlusssatz, dass alle sich damals sicher und glücklich fühlten, allein durch den Sprung vom Wortfeld „dreaded“ – „crimes“ – „tortures“ – „death“ – „plaintiff“ – „panic“ – „tyrant“ – „puppet“ zu „safe“ und „happy“ schon absurd und zieht uns nicht wirklich zurück in die eigentlich wieder aktivierte Zeitebene Vergangenheit; im Gegenteil nimmt der plötzliche Schritt zurück auf die frühere Zeitebene uns auch noch den in Gerichtsverhandlungen obligatorischen Verteidiger, da erst durch das Präteritum im nachgestellten „felt“ der Zeitsprung deutlich wird – wir beziehen

¹³¹ Siehe 1.3.

„undefended“ also unvorbereitet zunächst noch in die Gegenwart, und die Situation von hilfloser Unterwerfung wird noch ein Stück dramatischer.

Und auch weiterhin liest sich die Beschreibung dessen, was im Goldenen Zeitalter alles nicht war, bei Hughes als noch radikalere Kritik am heutigen Zeitgeist. Im Gegensatz zu Ovid personifiziert er die Städte und lässt sie sich hinter Burggräben eingraben; die Isolation, die er so beschreibt, bezieht sich also gleichzeitig auf einzelne Städte bzw. Nationen als auch – eben durch die Vermenschlichung der Stadt – auf die dadurch assoziierten Personen darin; wenn die Stadt aber als ganzes gesehen wird, gibt eben dies inmitten der Abgegrenztheit der einzelnen Parteien dem unabhängigen Individuum keine Existenzmöglichkeit mehr: Die Städte stehlen dem Einzelnen das Gesicht. Dies spricht er zudem noch durch den Archetyp des Turms¹³² („guarded by towers“) an, einem Sinnbild der Abgeschiedenheit, das den Eindruck der Kontaktlosigkeit der in späterer Zeit lebenden Menschen aufnimmt und die in heutiger Zeit bereits sprichwörtliche Anonymität der Stadtbevölkerung beschreibt.

Durch die nachfolgende Dramatisierung¹³³ der Überflüssigkeit der Kriege zeigt Hughes deutlicher als Ovid, dass ihm diese verwerflich erscheinen – eine logische Konsequenz der größeren Dimensionen von Unheil, die die Weltkriege und Massenvernichtungswaffen mit sich brachten und bringen. Diese Sinnlosigkeit wie auch kindisch-dumme Naivität kennzeichnen das Schwert, das in kopfloser Wut wie ein wildes Tier sein eigenes Spiegelbild auf dem Schild des Gegenübers beißt: eine äußerst treffende Metapher für die so oft beschriebene Gewalt inmitten der eigentlich biologisch gleichen Menschheit.

Die von Hughes betonte Maschinisierung der Schlachtrufe durch Trompeten entspricht der Entfremdung des tatsächlichen Tötungsaktes durch unsere Panzer, Bomber usw. Die endgültige Entmenschlichung der Kämpfer aber findet

¹³² Vgl. LURKER, S. 774.

¹³³ Spätestens an dieser Stelle verlässt Hughes somit die reine Übersetzung und gelangt zu adaptiven Techniken, wenn wir KOLLERS Kriterien folgen (vgl. 1.2). Im folgenden wird dies noch des öfteren zu beobachten sein.

schließlich dadurch statt, dass es sich nicht mehr um menschliche Schlachtrufe, sondern, wie Hughes expressionistisch formuliert, um die von Löwen und Bullen handelt. Auch, dass die menschlichen Gesichter von Helmen verdeckt werden, die dann zudem selbst als Ursprung der Schreie angeführt werden, lässt uns den Menschen in der Tötungsmaschinerie vergessen. Gesichtslos, mit animalischem und maschinisiertem Ausdruck, von Rationalität abgewandt und dadurch unberechenbar: Unheimlicher und undurchsichtiger kann man den Menschen inmitten seiner Technokratie nicht darstellen.¹³⁴

Wenn Hughes dann im folgenden zu einer syntagmatischen Adäquatheit wechselt, so scheint dies nur auf einen möglichst effektvollen Höhepunkt eines inhaltlichen Skopos der Übersetzung am Ende der Strophe hinzuarbeiten. Hier erkennen wir wieder Abscheu gegen dieses Zeitalter. Fast schleichend setzt Hughes diesen Wechsel an: Das Beugen („bowed“) des Kornes wegen seiner Fülle mag noch als Wohlstandsmetapher angesehen werden; allerdings sind mitschwingende negative Konnotationen dieses Wortes nicht zu leugnen, wie Korpusanalysen zeigen: Hier erscheint „bow“ z.B. in folgenden Phrasen: „bow to the inevitable“, „he bowed down and kissed the emperor’s feet“, „the guardians slapped him to make him bow“.

Die Vermischung von Milch und Honig in Strömen ist ebenso knapp wie gewollt lieblos formuliert: Die Wiederholung von „rivers of“ suggeriert uns die Langeweile, die eine solch perfekte Welt scheinbar ausstrahlte.

Wirklich deutlich verankert Hughes diese Anspielungen und Facetten aber erst im letzten Vers des Abschnittes: Aus Ovids grüner Eiche macht er eine schwarze, in archetypischer Symbolik das Bild des im Original doch so überzeichneten *locus*

¹³⁴ Stilistisch betrachtet führt dieses Vorgehen des Nachdichters allerdings zu einer bedauernswerten, aber notwendig gewordenen Auslassung eines Ovidischen Kunstgriffs: Die beeindruckende und effektive Juxtaposition Ovids von Krieg und Ackerbau und deren Vernetzung durch die gemeinsamen Wortfelder „Gewalt“ (z.B. „galeae“, „ensis“, „militis usu“ in der Beschreibung der nicht vorhandenen Kriege – „saucia“ „cogente“ in der Beschreibung des nicht stattfindenden Ackerbaus) und „Freiheit“ (z.B. „securae“, „otia“ – „immunis“, „intacta“, „per se“) im folgenden Abschnitt lässt Hughes’ Beschränkung auf die Darstellung der Gewalt im Krieg zuvor nicht mehr zu.

amoenus verdüsternd. Das negative „oozed“ gibt der Schilderung dann endgültig etwas Morbides und Schmutziges: Laut Korpusanalyse kollokiert „ooze“ u.a. mit „oil“, „sweat“, „blood“, „slime“ – und „amber“!

Dabei fällt natürlich außerdem noch auf, dass die Aufnahme des Ovidischen „flava“ durch eben jenes „amber“ das darauffolgende „honey“ verblassen lässt. Das grammatikalisch mögliche Konstrukt „And out of the black oak oozed amber“ kann als Anspielung darauf gedeutet werden, dass Bernstein allgemein als „Baumblut“ metaphorisiert wird, dass eine Schwarzeiche also blute: ein für das Ovidische Goldene Zeitalter vollkommen unpassender Prozess! Erst beim Weiterlesen erscheint dann „honey“ im grammatikalischen Netzwerk des Lesers und qualifiziert „amber“ nachträglich als Adjektiv, nicht als Substantiv, wie vorher durch die Aktivierung des Wortfeldes "Baum" wahrscheinlicher war – doch das gemalte Bild ist bereits vor dem geistigen Auge erschienen, und es bleibt zumindest fraglich, ob sich der Leser nach der Fülle von düsterem Vokabular aus der damit zu Tage geförderten Atmosphäre der Ungastlichkeit lösen kann.

Gewalttätig geht es auch weiter: Nachdem Hughes in dieser Weise die Vorbereitungsarbeit geleistet hat, sind wir auf die krasse Erwähnung der Kastration Saturns durch seinen Sohn Jupiter einigermaßen eingestimmt. Und doch schockt die wieder blutige Konkretisierung der Ovidischen unspektakulären Umschreibung dieses Vorganges in einem beiläufigen AcP ob ihrer unverfrorenen Direktheit. Hughes dreht das urheberlose Passiv des Originals in eine aktive Handlung mit expliziter Erwähnung des brutal Handelnden um:

Saturno tenebrosa **in Tartara misso**

After **Jove** had **castrated** Saturn

Auch an dieser Stelle veranschaulicht Hughes im Gegensatz zu Ovid die Natur als autarken Körper: Lässt der römische Dichter noch Jupiter das Jahr in seine vier Jahreszeiten einteilen, so zerfällt es beim Engländer von selbst („the Age of

Silver / [...] fell into four seasons“). Des weiteren ist eben jener Jupiter auch nur als Mörder seines Vaters erwähnt; das lateinische „sub Iove mundus erat“ wird zu einem entpersonalisierten „new reign“ dekonstruiert. Jegliche mögliche sinnstiftende Entität wird damit negiert, und die durch Ovid in den Metamorphosen so vielfältig geleistete Negierung göttlicher Erhabenheit¹³⁵ springt uns schon hier ins Auge.

Im folgenden aber dramatisiert Hughes die Konsequenzen dieser Einteilung des Jahres gegenüber Ovids Beschreibung beträchtlich. Während letzterer die Luft von sommerlichen Gluten verbrennen und dadurch erglühen lässt („canduit“), also die Konnotation von etwas hellem Weißen oder auch Gelben erzeugt, geht sein Nachfolger noch weiter: Alle Farben, so behauptet er, seien damals aus der Luft herausgebrannt worden. Damit gibt er sich nicht zufrieden, sondern fügt durch das Prädikat „wavered“ das *semantic feature* [+Bewegung] hinzu. Diese Technik behält er auch in der Beschreibung des harten Winters („strummed“) bei; zur Folge hat sie, dass der Eindruck einer größeren Aktivität der jahreszeitlichen Begebenheiten entsteht, in Verbindung mit den negativen Inhalten der Verse (semantisch auch in „burnt“, „flame“ – „icicles“, „wind“, „strummed“ zu begründen) also eine noch bedrohlichere, aggressivere Atmosphäre.

Ebenso pessimistisch fährt Hughes fort: Ovids expressives „subiere domos“ in all seinen negativen Konnotationen („sich beugen“, „ertragen“, „sich gefallen

¹³⁵ Dieser Gedanke zieht sich durch die gesamte Forschung: Siehe z.B. SCHANZ, 322 spricht Ovid einen "Mangel an religiösem und ethischem Gefühl" zu; MARTINI, 73: "An dem Göttermythos interessiert ihn lediglich die bunte anthropomorphe Hülle; nach dem religiösen Gehalt zu fragen, liegt ihm fern." RAYMENT, 13: "[...] the gods were for Ovid nozhinh more than a traditional apparatus of poetry." DOBLHOFFER, 232, sieht in Ovids Umgang mit der Götterwelt ein "mild ironisierendes Spiel mit den höchsten Werten einer für Ovid trotz augusteischer Reform abgetanen Vergangenheit [...]." SOLODOW, 89f.: "The gods, in all their higher senses and functions, are removed from mythology. [...] When they appear, they act just like men." Dagegen z.B. SPAHLINGER, 201-263, bes. 263: Es gebe "keinerlei Anhaltspunkt, hinter der Darstellung der Götter in den *Metamorphosen* eine Form religiöser Obstruktion gegenüber dem Prinzeps und seinem religiösen Restaurationsprogramm zu vermuten." Vgl. auch STEPHENS (1957), bes. 47-61, MUTH, bes. 334f. - Siehe auch 3.1.1.

lassen“) nimmt er in „crouched“ („sich verstecken“, „unbequem“) wieder auf. Mit der Zugabe „at a fire“ evoziert er das Bild von Flüchtlingen, von Armut Geplagten o.ä., die sich in ihrer Not um ein Feuer – etwa eine brennende Tonne wie im Klischeebild der New Yorker Bronx – scharen.

Und Hughes lässt den Menschen gar in noch größerer Hilflosigkeit zurück. Während Ovid das „iugum“ als Werkzeug des Ackerbaus nennt, ist der einzige Hinweis, den der englische Dichter gibt, dass sie „by hand“ vorgehen müssen. In diesem Sinne wird die einsetzende Trostlosigkeit des Daseins schon im Silbernen Zeitalter noch verstärkt.

Beim Lesen der neugeordneten Schilderung des Bronzenen Zeitalters fällt auf, dass Hughes ihr viel mehr Raum gewährt, als Ovid für nötig hielt. Schon an dieser Stelle erkennen wir eine enge Verbindung zwischen den Seelen der Menschen und den Klingen der Schwerter, nämlich, dass sie auf demselben Amboss geschmiedet worden seien, was eine Neuerung zu Ovid darstellt. Der dadurch implizierte Hang zu kriegerischen Aktivitäten wird umso drastischer verankert, wenn der Dichter im Gegensatz zum lateinischen Original die Menschen nicht nur mit „ad horrida promptior arma“ beschreibt, sondern ihre Eile, diese zu ergreifen, ausdrückt: „[...] the blades their hands snatched up before they cooled“ lässt uns eine ausgesprochene Gier dieses Geschlechts nach Waffengewalt fühlen.

Dann aber schränkt Hughes ein - ähnlich wie Ovid mit „non scelerata tamen“ – und wiederholt schlagwortartig seine Worte aus der Beschreibung des Goldenen Zeitalters: Immer noch hören die Menschen genau zu, was die Natur ihnen zu sagen hat.¹³⁶ Interessanterweise gibt sich die Neudichtung aber nicht mit einer kurzen Einschränkung zufrieden, sondern lobt auch noch die Voraussicht und ethische Motivation der Handlungen des Bronzenen Geschlechts.

¹³⁶ „Mankind listened deeply to the harmony of the whole creation“ schreibt Hughes hier, „Listening deeply, man kept faith with the source“ in der Beschreibung des Goldenen Zeitalters.

Dadurch wird der Übergang zum Eisernen Zeitalter nur umso schärfer.¹³⁷ Prägnant fahren die Einsilbler im nächsten Vers fort, und in einem durch diese bodenständige Diktion seines Pathos beraubten poetischen Klischee eingebettet erfahren wir vom Einzug des Bösen in die Welt. Auch hier verschärft Hughes den Ton Ovids: Während der Römer die Tugenden „pudor verumque fidesque“ in einer Personifikation fliehen lässt, stellt Hughes sie ohne anthropomorphe Züge als recht unspektakuläre Naturerscheinungen dar, die vergehen: „go up like a mist“.

Das Bild des Nebels funktioniert hier als originelle Hinführung zum *vanitas*-Motiv des Morgenseufzers, der vom Friedhof aufsteigt, eine verdoppelte und dadurch rigorosere Metapher für Vergänglichkeit, da beide Substantive diesen Begriff in sich bereits konnotieren. Dieses Bild beeindruckt umso mehr, weil Hughes den drei genannten Tugenden durch die asyndetische Aufzählung, in der er jedem der Begriffe einen eigenen Vers widmet, ein ungeheures Gewicht zukommen lässt - mehr als dies in der lateinischen Sprache in dieser Art möglich wäre, da die asyndetische Aufzählung im Englischen um vieles ungewöhnlicher ist.

Wie bei Ovid nehmen fünf Übel den Platz der Tugenden ein, die Hughes aber wiederum ausführlicher darstellt. Wenigstens drei – „snares, trick, plots“ – von ihnen waren von Anfang an in den Atomen der Welt versteckt – „come hurrying / out of their dens in the atom“, ein vernichtendes Urteil über die Qualität der Schöpfung im ganzen. In impressionistischem Stil fährt der Engländer fort und definiert Gewalt als Übertragung der Rundung einer Klinge in den Kreis eines Lächelns; wichtig ist also, dass zur Gewaltbereitschaft des Bronzealters jetzt auch noch die Lust zur und an der Gewalt hinzukommt; nun ist klar, warum Hughes zuvor die ethische Integrität des vorangehenden Zeitalters so explizit gelobt hatte: Wieder haben wir es mit einer kontrastiven Technik zu tun, die eingesetzt

¹³⁷ Diese stilistische Taktik hatten wir bereits bei der Erschaffung des Menschen beobachtet: Eine eigentlich bereits negativ belastete Beschreibung wird plötzlich positiver gefärbt, als sie zuvor tatsächlich zu lesen war, um das folgende kontrastiv noch negativer zeichnen zu können.

wird, damit wir den Pessimismus der Anti-Teleologie noch stärker zu spüren bekommen.

Dieser an die cineastische Technik¹³⁸ des Überblendens zweier Bilder (Klinge zu Lächeln) erinnernde Kunstgriff leitet dann zur Konsequenz bzw. zur Ursache dieser Barbarei. Der „amor sceleratus habendi“, wie Ovid formuliert, wird von Hughes zu einem Gott stilisiert, der aus den Schatten aller anderen gemacht worden ist. Der erwähnte Schatten lässt sich hierbei einerseits so verstehen, dass Hughes auf den Tod aller anderen Götter (d.h.: Werte, Normen usw.) anspielt, ist doch der Schatten gerade in der Antike, wie wir schon bei Homer und Vergil leicht sehen können, die Form des Lebens nach dem Tod. Die würde bedeuten, dass Hughes uns zu verstehen gibt, dass die Habsucht erst aus dem Tod aller anderen moralischen Haltepunkte entstehen konnte.

Die Geburt aus den Schatten ist andererseits aber auch noch ein Gemeinplatz des Horrorfilms und des Gothikromans¹³⁹ und deutet oft darauf hin, dass der so Beschriebene auf der Seite des Bösen steht;¹⁴⁰ in dieser Art wird auch hier der Schatten als Invertierungs- bzw. Pervertierungsindiz genutzt. Im besonderen gilt dies für Vampirismus in der Literatur: Vampire können nur im Schatten existieren, können sich in Schatten verwandeln und bestechen durch ihr düster-mysteriöses Äußeres. Fügt man hinzu, dass der neue Gott nur durch den Tod der anderen Götter existieren konnte, so verdichten sich die Spuren zu provozierten Assoziationen in dieser Richtung. Die "Augenzähne" lassen uns dann endgültig aufhorchen, sind die Zähne doch das hervorstechendste Merkmal dieser

¹³⁸ Der Einfluss des Kinos auf die Literatur der Postmoderne ist vielfach gesehen worden: Für unseren Betreff vgl. BERMAN, 222: "[...] cinemorphism reorganizes literature around the image [...]"; HANSEN, 170ff.; LÖSER, 23-86

¹³⁹ Vgl. die Herkunft der Orks in Tolkiens *Herr der Ringe*, die Abstammung des Protagonisten in Richard Millers *Gabriel Knight* als Schattenjäger, David Lynchs Dämon Bob aus *Twin Peaks*, der „in den Schatten lebt“. Des weiteren finden wir Bezüge zu den tiefenpsychologischen Deutungen gnostischer Lehren, wie sie C.G. Jung angestellt hat: z.B. Luzifer als personifizierter Schatten Gottes; Christus schneidet seinen Schatten ab, indem er den Versuchungen des Teufels trotzt; man denke auch an die Artus-Sage - vgl. VON WILPERT, 47ff.

¹⁴⁰ Vgl. V.FRANZ, 23ff.

Kreaturen. Und auch das genaue Ausspionieren sowie das Grinsen sind Topoi, die immer wieder mit Vampiren in Verbindung stehen. Die Habsucht allerdings ist noch schlimmer als Draculas Konsorten, da sie nicht einmal eine Berührung benötigt, um ihr Werk zu vollbringen: Schon der Blick genügt, wie Hughes impressionistisch andeutet.

Habsucht, der neue Gott, bringt also das Dunkel und ist dabei noch schlimmer als die archetypischen Schattenwesen: Die Verbindung in „eye-teeth“ verschmilzt die optischen und taktilen Bereiche so eng, dass wir durch diese gierigen Blicke geradezu spüren können, wie das Aussaugen des Opfers beginnen soll: Wer mit Habsucht angeblickt wird, spürt also auch gleichzeitig schon die gierigen Zähne dessen, der ihm etwas neidet. Besonders verstärkt wird die negative Konnotation der Habsucht noch durch "from the roots": Sie ist also durch und durch schlecht, von ihren tiefsten Wurzeln ausgehend.

Den folgenden Abschnitt über die Schifffahrt färbt Hughes in Einklang zum Vorausgehenden wiederum in düsterere Stimmung als Ovid: „Vela dabat ventis [...] navita“ wird zu „Now sails bulged and cordage cracked.“ Nicht nur ist der Seemann als Handelnder, d.h., als eine Art Kontrollinstanz, ganz aus der Beschreibung verbannt worden, auch die alliterierende Beschreibung des bedrohlichen Knarrens der Taue drückt die Machtlosigkeit des Menschen gegen seine eigene Erfindung aus. Wenn Hughes dann aus „nec adhuc bene noverat illos [ventos] navita“ „[...] winds that still bewildered the pilots“ macht, wechselt er in eine pessimistischere Perspektive, um die noch nicht vorhandenen Fähigkeiten des Seemanns zu beschreiben; das vorwärtsweisende, positiv gefärbte „nec adhuc bene noverat“, das impliziert, dass sich dieser Zustand zum besseren wenden würde, weicht einem auf die noch ohnmächtigere Position der Vorvergangenheit bezogenen „still bewildered“, das außerdem im Gegensatz zum positiv konnotierten „noverat“ eine negative Perspektive vorgibt.

Wiederum entdecken wir eine typische Blickrichtung der Postmoderne. Angesichts der schmerzhaften Überwindung eines absoluten Empirismus und des damit einhergehenden Fortschrittsglaubens durch die Erfahrungen der

Atom-Bombe, der Gen-Technologie usw., die lehrten, dass jede Neuerung im positiven Sinne auch einen neuen Schrecken mit sich bringt, ist Hughes schon sarkastisch gefärbte Verarbeitung von Ovids Text nur allzu verständlich: Die beschriebene Wissenschaft, die damals so umstrittene Seefahrt, beschreibt er als Parallelbeispiel zu all den Disziplinen, denen heute Wissenschaftsskeptiker einen Riegel vorschieben wollen. Dabei drückt die oben angeführte rückwärts gerichtete Perspektive ("still") deren Eindruck aus, dass man auch nach längerer Beschäftigung mit solch neuartigen Wissenschaftsfeldern Gefahren wie Nutzen weder genau kennt noch unter Kontrolle gebracht hat: Dies gilt für die erschreckende Unfallgefahr in Kernkraftwerken ebenso wie für die Schreckensszenarien, die ein falscher Gebrauch der Gentechnik ermöglicht und bereits in Tierversuchen ermöglicht hat.

Hughes mischt also unsere bzw. seine heutige besorgte Betrachtungsweise des wissenschaftlichen Fortschritts¹⁴¹ dem damals vorherrschenden Skeptizismus gegen die Seefahrt bei; wir erhalten ein Bild, das durch seine Verknüpfung mit beiden Zeitebenen - Ovids Zeit: Bezug auf die Seefahrt, heutige Zeit: rückblickende Perspektive auf diese Wissenschaft, "pilots" - seltsam ungreifbar und sozusagen temporal holographisch erscheint, eine Technik, die uns noch des öfteren begegnen wird.

Weiter im Text: Die zu Schiffen verarbeiteten Bäume sind bei beiden Dichtern personifiziert, werden bei Hughes aber in eindringlicherer Weise mit einem negativen Wortnetz verknüpft. Zunächst spricht Ovid nur von „carinae“ und erwähnt damit nur Endprodukt und nicht den Naturzustand des Materials (etwa: „arbores“); Ted Hughes allerdings verdeutlicht durch „trunks of trees“, wieder mit einer Alliteration hervorgehoben, dass es sich hier um die Schilderung von etwas Schlechtem handelt: Gerade in Verbindung mit der Personifikation der

¹⁴¹ Vgl. hierzu T.S. Eliots Beschreibung von Hughes als Mann "with a strong trust in the pre-industrial realities of the natural world."; Hughes' "A Bedtime Story" ("I give up," he said. He gave up. / Creation had failed.") oder auch das bereits zitierte "After the First Fright"; FULLER, 296, spricht von Hughes' "anti-liberal, anti-humanist ideas".

Bäume schwingt die Nebenbedeutung „Rumpf“ für „trunk“ mit – eine solche Deutung würde aber weniger den Gedanken an eine Rodung als an eine Verstümmelung der Bäume in den Vordergrund drängen.

Sarkastisch spielt Hughes hiernach mit dem Wort „fastness“, das sowohl „Befestigung“ als auch „Schnelligkeit“ bedeuten kann und schafft es daher, in einem einzigen Ausdruck den Widersinn der gesamten Schifffahrt aufzufangen. Durch den Bezug auf die Bäume wird also umso deutlicher, dass sie gegen ihr naturgegebenes Wesen ("befestigt") handeln, wenn sie zu Schiffen ("schnell") werden: So ist es auch nur eine logische Konsequenz dieser Widernatürlichkeit, dass sie keineswegs nur in die Fluten (Ovid: „fluctibus ignotis insultavere“) springen, sondern „*in their coffins from wavetop to wavetop*“. Dass dieser Ausdruck keineswegs logisch ist – müssten sie streng genommen doch eher zu ihren eigenen Särgen werden –, verstärkt den Eindruck von Inkonzinnität und Perversion in ihrem Handeln nur noch; die Wiederholung in „*from wavetop to wavetop*“ hingegen betont nochmals die Sinnlosigkeit des Unterfangens. Der „*rim of the unknown*“, über den die Schiffe hinwegspringen, deutet schließlich auf die alte Vorstellung von der Erde als eine Scheibe, insbesondere auf die vor der Renaissance verbreitete Angst der Seeleute, über deren Rand ins Nichts zu fallen.¹⁴² Zur Unlogik und zur Sinnlosigkeit erhält die Schifffahrt also auch noch die Konnotation einer Bedrohung hinzu.

Ebenso beklemmend und furchterregend fährt Hughes in seiner Schilderung auch fort. In der Beschreibung des Bergbaus ähneln sich die beiden Fassungen, doch ist wieder eine Verschärfung des Tons bei Hughes feststellbar: Aus Ovids „*inritamenta*“ werden „*drugs*“, und all die negativeren Konnotationen, die dieses Wort für den heutigen Leser mit sich bringt¹⁴³, leiten über die „*cruel ideas*“, die das Eisen verursacht, und den noch grausameren („*crueller*“) des Goldes beinahe

¹⁴² Nota bene: Auch hierin liegt eine Zeitverzerrung des Ovid vor, weiß dieser doch, dass die Erde rund ist: "[Quisque ille deorum terram] magni speciem glomeravit in orbis" (Ov. met. I,35).

¹⁴³ Eine Korpusanalyse ergibt: z.B. „gefährlich“, „Rausch“, „schmutzig“, „Nadel“, „Spritze“, „Kriminalität“.

unausweichlich zum Krieg über. Diese Logik in seiner Aussage unterstreicht Hughes durch die explizite Kausalisierung der beiden Metalle: „Combined they bring war“. Ovid hingegen erwähnt nur das Erscheinen des Krieges („prodit bellum“), und erst im anschließenden Relativsatz wird der Zusammenhang zu Eisen und Gold hergestellt.

Des weiteren sagt Ovid, dass man im Krieg beides zum Kampf verwende („bellum, quod pugnat utroque“) und nutzt so wieder das Stilmittel der Personifikation, um seiner Schilderung Nachdruck zu verleihen; seine „sanguinea manus“ nimmt Hughes auf, trennt aber: Der Krieg sei unersättlich nach Gold, und benutze Eisen, um es zu erlangen – eine zutreffendere Beschreibung, zumal Waffen aus Gold wegen der sprichwörtlichen Weichheit des Materials doch recht nutzlos wären. Durch die Parallelisierung der Argumentation, dass erstens die Erze eine Droge für Kriminelle seien und dass zweitens Gold den Anreiz zum Krieg darstelle, werden die Bereiche der Kriminalität und der Militärgewalt zusätzlich noch gleichgesetzt.

Die oben erläuterte Tendenz, dieses vorläufig letzte Zeitalter nicht mehr wie Ovid durch Negieren eines Sachverhaltes, sondern durch plastisches Darstellen der tatsächlichen Zustände zu beschreiben, setzt Hughes fort: „non hospes ab hospite tutus“ wird zu „the guest is booty for the host“, ebenso verfährt er bei der nahenden Demonstration von Missgunst unter Schwiegervater und –sohn oder unter Brüdern. Dadurch wird eine größere Brutalität in der Schilderung möglich.

Die Darstellung der Mordlust am eigenen Schwiegervater führt Hughes auf kommerzielles Interesse zurück, was bei Ovid sicher impliziert ist, aber nicht ausgeführt wird. Der Ausdruck „windfall piggybank“ beinhaltet all den Zynismus, der der Situation moralisch innewohnt, wobei diese Formulierung natürlich in sich absurd ist, da Sparschweine nicht von Bäumen fallen; umso grotesker erscheint uns der beschriebene Zustand! Eben dahin zielt auch die durch „piggybank“ geleistete Verniedlichung: Die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat wird gleichsam wieder geöffnet und zeigt uns die in dieser Phrase

liegende ironische Häme des Schwiegersohns. „Shatter“ euphemisiert nur vordergründig, zumal die Metapher des Sparschweins ja einen Menschen verbirgt; man fühlt sich geradezu an die Sprache des Klischeegangsters im Kriminalroman oder –film erinnert.

Die Lage unter Brüdern ist nicht entspannter, wie uns Ovid schon berichtet: „fratrum quoque gratia rara est“. Die Nachdichtung aber weist uns durch eine Antithese¹⁴⁴ noch genauer darauf hin: Und die freie Entscheidung zum Haß, durch „prefer“ ausgedrückt, macht die Untat nur noch schändlicher; ähnlich verhält es sich mit der ebenso hämisch euphemisierenden Schilderung der Kaltblütigkeit der Schwiegermutter. Auch die Ironie in der Formulierung „Sons grieve over their fathers‘ obdurate good health“ verblüfft: Die ersten fünf Worte lassen ein folgendes „death“ erwarten, das uns aber gerade im Ausdruck des Gegenteils vorenthalten wird. Dieses Aprosdoketon und die dadurch ausgelöste Verwirrung entlassen den Leser schon auf stilistischer Ebene mitten in die Perversität der Aussage.

Zum Abschluss der Passage greift Hughes wieder auf das bereits zweimal zitierte zum Schöpfer bzw. zur Gesamtschöpfung gewandte Ohr der Menschen zurück. Nach dem Goldenen Zeitalter, in dem „listening deeply, man kept faith with the source“, und dem Bronzenen, als „still mankind listened deeply to the harmony of the whole creation“, wird der Nimbus dieser Verbindung mit der Ur-Macht des Göttlichen zum Ende der Weltalterfolge zerstört. Der Inbegriff römischer Tugendlehre, die *pietas*, ist in dieser erklärenden Übersetzung ebenso abscheulich konnotiert, wie das faktisch-desillusionierende „victa iacet pietas“ auf den römischen Leser, der keine expliziten preisenden Attribute zu diesem Begriff gebraucht haben dürfte, gewirkt haben muss.¹⁴⁵ Um dem zeitgenössischen Leser die Dramatik dieser auf ihn wohl recht beiläufig wirkenden Aussage begreiflich zu machen, ist Hughes‘ Gleichnis vom zertretenen Hundehaufen sicher bestens

¹⁴⁴ „Brothers / Who ought to *love* each other / prefer to *loathe*.“

¹⁴⁵ Weitere Ausführungen zur Behandlung des Konzeptes der *pietas* finden sich besonders in 3.2.1 und 3.3.1.

geeignet. Dass dabei das in der erklärenden Übersetzung des Begriffes auftretende „Ohr“, das normalerweise am Kopf des Menschen, also möglichst weit oben, zu finden ist, „underfoot“ auftritt, dass also eine Pervertierung der Anatomie oder ein Fall des anatomisch so aufgebauten Menschen vorliegt, ist bei der Plastizität dieses Ausdruck eine ebenso treffsichere Spitze. In jedem Fall werden wir wieder durch die auch hier erkennbare karnevalesque Natur der Hughesschen Nachdichtung mit besonderem Abscheu erfüllt.

Dieses Bild des Ekels rundet Hughes mit der Zuspitzung der Ovidischen Phrase „caede madentes [...] terras“ zu „blood-fouled earth“ ab. Nicht nur muss die Erde sehr lange feucht vom Blut gewesen sein, damit sie schon verfault sein kann, d.h., dass sie, wenn überhaupt, dann doch schon lange nicht mehr perfekt gewesen sein kann, der Begriff der Verwesung nimmt dem Ekel des Lesers für den Endzustand dieser ersten Schöpfung die letzten Grenzen.

2.6 Anti-Klassizismus und Hyper-Anti-Klassizismus

Wie wir gesehen haben, übersteigert Ted Hughes Ovid in vielerlei Hinsicht: Seine Gesellschaftskritik ist expliziter, seine Schilderungen noch brutaler und unfeiner, er setzt sich dadurch noch krasser von den Anforderungen einer klassischen oder klassizistischen Literaturtheorie ab, als es der römische Dichter sowieso schon tat.

Wenn Hughes also in diesem gezeigten Sinne adaptiv tätig wird und den Grund des bloßen Übersetzens verlässt, so liegt genau darin allerdings auch immer einer der Grundgedanken modernen Übersetzens: die pragmatische Anpassung an den Rezipienten. Insofern benötigt die Übersetzung, um die Übersteigerung durch Ovid nachzuzeichnen, in der Tat eine weitere Übersteigerung, um dem Original pragmatisch und wirkungseffizient gerecht zu werden.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Vgl. hierzu 1.3; HERKENDELL, 7.

Mit der daraus resultierenden Rohheit der Neudichtung jedoch verschiebt sich unweigerlich auch der Standpunkt des Lesers. Daraus ergeben sich aus rezeptionsästhetischer Sicht vielfältige Modifikationen des Gehalts des verarbeiteten Hypotextes, die wir im einzelnen besprochen haben; zusammenfassend kann man von einer fortschreitenden Ent-Humanisierung¹⁴⁷ des Ovid-Textes gesprochen werden, wobei FRECAULT eine „déshumanisation“ im Vergleich mit anderen Versionen der Sagen durchaus schon für Ovids Behandlung des vorliegende Material feststellt;¹⁴⁸ Hughes treibt dieses Spiel allerdings in der beschriebenen Art und Weise noch einen Grad weiter.

Die Überzeichnung dieser schon bei Ovid feststellbaren Tendenz ist angesichts der durch den Horrorfilm, den Gothikroman, ja, sogar durch die durch tägliche Nachrichtenberichterstattung und auch immer unbeschränkt offene in Talkshows geleistete Desensibilisierung des Rezipienten allerdings auch nötig, um ähnliche Effekte wie Ovid zu erzielen, ¹⁴⁹ dessen hier zu Beginn bereits angedeutete Dekonstruktion der *pietas* wohl allein schon für irritierten Wirbel nicht nur in der literarischen Welt gesorgt haben dürfte.

Auf narrativer Ebene fällt auf, dass das Ich und die Autarkie des Autors in der Neudichtung noch weniger versteckt werden. Dies stellt Hughes durch die häufigen Perspektivenwechsel, seine größere ironische Distanz und die totale

¹⁴⁷ Zur Diskussion um die thematische "Haupt-Ausrichtung" der *Metamorphosen*, genügt die Feststellung, dass Hughes sich durch eine solche Ent-Humanisierung sozusagen ex negativo eher auf die Seite derer schlägt, die die These des Werks als "Menschengedicht" (vgl. SCHMIDT (1991), 12: "Das Thema der Ovidischen *Metamorphosen* ist der Mensch.") im Gegensatz zu einer Vorstellung der *Metamorphosen* als "Weltgedicht". Solch eine Diskussion um die Intention des Autors ist in einer rezeptionsästhetischen Perspektive, wie wir sie einschlagen, auch unter dem Einfluss der angeführten Überlegungen Derridas und Foucaults eben so unnötig wie fruchtlos; zur Bedeutung der humanen Welt in den *Metamorphosen* siehe 3.1.1.

¹⁴⁸ FRECAULT, 202; siehe auch LATA CZ, 144; GALINSKY (3).

¹⁴⁹ Diese Technik gibt HUGHES bei seiner Bearbeitung von Senecas *Oedipus* explizit als Notwendigkeit für zeitgenössische Wirkungsäquivalenz an (HUGHES, T. „Seneca's *Oedipus*.“ London, 1969, 8ff.) Es sei wichtig, das „Archaisch-Ungehobelte“ und das Unzivilisierte hervorzuholen, um dem Leser die Vertrautheit mit dem Stück zu nehmen, und die Grausamkeit durchschlagskräftig zu gestalten. Vgl. auch BRUNKHORST, 123.

Negierung göttlicher Allmacht dar. Dieser narrative Befreiungsschlag führt uns weiter in einen literaturtheoretisch interessanten Anachronismus des Autors. Wenn der Verfasser sich in der oben festgestellten Weise anstelle diviner Macht als höchste Instanz der Weltschöpfung etabliert, ist das, was uns hier vorliegt, als eine radikale Verfechtung des Schreibers als Archegeten der Realität, und somit als ein Standpunkt, der dem generischen Literaturverständnis entspringt, einzuschätzen: ein überraschendes Ergebnis für das Werk eines in der Postmoderne verwurzelten Autors.

Folglich drängt gerade diese Machtstellung des Verfassers den Leser zurück zum Prinzip der generischen Textexegese. Wuchtig spricht sich Hughes in diesem Sinne dafür aus, dass er als Dichter bestimmt, was einen Text ausmacht, ja, bedingt durch das Thema des vorliegenden Textes, die Schöpfung der Welt, und die transzendente, omnisziente Position des Erzählers, dass er sogar die Realität festlegt.

Offensichtlich können wir den Gedanken an eine einfache Übersetzung Hughes' schon hier verwerfen – dagegen spricht die beobachtete Verschiebung der rhetorischen Mittel, Effekte bzw. Konnotationen von einer Phrase auf eine andere. Zumindest eine radikale Aktualisierung und in einigen Punkten auch eine feinschichtige Modifikation des Ovid können wir aus den Ergebnissen dieser Untersuchung der Werkanfänge postulieren: Wir erkennen beispielsweise Skizzen für eine Enthumanisierung der *Metamorphosen*, die auf ein pessimistischeres Welt- und Menschenbild als das Ovidische hinführt; eine noch stärkere Hervorhebung des Konzeptes der Autorschaft eines Textes; eine Entmythologisierung und Modernisierung, dabei insbesondere eine Verwissenschaftlichung, die in ihrem Zusammenwirken eine deutliche Ironisierung zur Folge haben. Wir wollen prüfen, ob diese in den Werkanfängen zu spürenden Prinzipien auch im Gesamtblick auf die Werke feststellbar sind; dazu werden wir immer wieder versuchen, die in der Antike so wichtigen Struktur- und Formprinzipien und inhaltliche Beobachtungen miteinander zu verknüpfen.

3 Ovid und Hughes, Differenzen und Summen

3.1 Die (Post-)Struktur einer stetigen Veränderung

3.1.1 *Ars adeo latet arte sua*: Die Strukturen der *Metamorphosen*

Man hat schon seit langer Zeit versucht, in den *Metamorphosen* die verschiedensten Aufbauprinzipien zu erkennen: Einige Philologen fanden eine Rahmenstruktur in den philosophischen Passagen von Anfang (Schöpfung: 1, 5-88) und Ende (Pythagoras' Rede: 15, 75-478) des Werks, die ihre theoretischen Gegensätze (also grob gesagt: die Antithese Stoa – Pythagoreismus) durch Orphismus, d.h., die Verehrung des Eros als höchste Macht, verbinden. Daraus folgte man Liebe als Hauptthema des Werkes, was ja schließlich auch gut zum restlichen Werk Ovids passe.¹⁵⁰

Diese von Stephens vertretene These kontert Buchheit, indem er mit derselben Argumentationsweise zu anderen Ergebnissen kommt: Da Anfang und Ende auf Augustus (1, 200-203 und 15, 858-60; 869-70) Bezug nehmen, da man also eine sinnstiftende Rahmenstruktur annehmen könne, ergebe sich Rom bzw. seine politische Landschaft als Hauptthema des Epos.¹⁵¹

Ähnlich diesen Ansätzen liest sich der Versuch von Anna Crabbe, einen spiegelbildlichen Aufbau mit Zentrum im achten Buch aufzubauen; bemerkenswerterweise versucht Frau Crabbe hierdurch sogar Aussagen – wenn auch von rudimentärer Art – über die schöpferische Reihenfolge zu machen, in der Ovid seine vielschichtigen Aufbauprinzipien zur Anwendung bringen wollte.¹⁵² Natürlich bleiben solche Thesen unbeweisbar, aber auch unwiderlegbar.

¹⁵⁰ So z.B. STEPHENS, passim.

¹⁵¹ BUCHHEIT, passim, bes. 106-108

¹⁵² z.B. CRABBE, 2327: „The fifteen books were an early decision“.

Wieder andere Wissenschaftler wollten Einteilungen in verschiedene Abschnitte feststellen: Es ergaben sich je nach Blickwinkel z.B. zwölf¹⁵³ oder vier¹⁵⁴ Teile, um nur einige der ins Spiel gebrachten Zahlen zu nennen.

Coleman fand in seiner Betrachtung eine intensive Auseinandersetzung mit der Kallimacheischen Epyllion-Struktur, besonders mit der Technik des „inset epyllion“, das als Geschichte innerhalb einer Geschichte (Binnenerzählung) bei Ovid besonders komplexe Formen annehme, und deutet die *Metamorphosen* dadurch als anti-traditionelles Epos, das der Augusteischen Legitimationspropaganda besonders auch durch seinen parodistischen Ton im Umgang mit den für diese so wichtigen Mythen um Aeneas und Troja zuwiderlaufe. Coleman schreibt dadurch wie Grewing, der Ovid ebenfalls als Kallimacheischen Dichter beschreibt, gegen von Albrecht, der wiederum das inzwischen legendäre Bonmot von Ovid als „römischem Anti-Kallimachos“¹⁵⁵ prägte. Für Latacz stilisiert sich Ovid schließlich gar als „Über-Kallimachos“, d.h., als ein Dichter, der den hellenistischen Vorgänger nicht, wie von Albrecht annimmt, kritisieren, sondern ihn übertreffen will in einer Synthese von Formen, die dem viel bewunderten Griechen unvereinbar schienen.¹⁵⁶

Anders als Solodow, der vielen dieser Strukturanalysen entgegentritt,¹⁵⁷ bald ihre Argumente als zu schwach verwirft, bald die Implikationen der Theorien als irrelevant oder unpassend für das Gesamtwerk bezeichnet,¹⁵⁸ möchte ich meinen,

¹⁵³ LUDWIG, 26-31

¹⁵⁴ OTIS, 127-58

¹⁵⁵ VON ALBRECHT (1961), 277.

¹⁵⁶ Vgl. LATA CZ, 145 für eine solche Deutung von „perpetuum“ als Zitat aus dem Aitienprolog.

¹⁵⁷ Mit SOLODOW tut eben dies berühmtesterweise LITTLE, bes. 360: "He [Ovid] was not concerned, in short, to produce a poem which was a self-consistent, unified structure." (Dagegen wiederum DAVIS, 132: "A more extensive, synchronic analysis of the *carmen perpetuum* would reveal that it is extraordinarily homogeneous in its narrative organization (despite a superficial herogeneity of *tone*)")

¹⁵⁸ So SOLODOW gegen Stephens: „I shall simply say in passing that, though the prominence of love in Ovid's stories is undeniable, the series of equations involved in this view seems to me weak, and too much of the poem in omitted“ (9) – gegen Buchheit: „The vast bulk of the work has almost nothing to do with Rome.“ (10)

dass in all diesen Ansätzen Richtiges enthalten ist. Ob die Gesichtspunkte, die die Interpretatoren anführen, mehr oder weniger naheliegend und damit überzeugend erscheinen, liegt essentiell im Standpunkt des Betrachters begründet; Due, der von einer „strukturellen Multiplizität“ spricht, die sich in ihrer Form nach eben jenem Kriterium richte,¹⁵⁹ und Galinsky, der meint, dass die Philologen „entweder frustriert werden oder dem Gedicht von außen her Strukturen aufzwingen, die ihm fremd sind“¹⁶⁰, ja, selbst Crabbe, die den Autor Ovid mit einem Landschaftsgärtner vergleicht, der sich einerseits den Begebenheiten seines Materials, andererseits den vielen verschiedenen Perspektiven der Durchwanderer anpassen muss¹⁶¹, haben dies erkannt.

Allein die Existenz so vieler verschiedener wissenschaftlich zu begründender Analysen deutet darauf hin, dass es keineswegs eine einzige richtige Lösung geben kann, dass es andererseits aber auch nicht keine Lösung gibt, wie Galinsky¹⁶² dann auch sagt, sondern schlichtweg eben die vielen Muster, die schon gefunden wurden und wahrscheinlich auch noch einige, die noch nicht entdeckt wurden.¹⁶³

Die Gegenargumente, die man auf der anderen Seite mit Solodow den einzelnen auf struktureller Eindeutigkeit basierenden Interpretationen entgegenhalten kann, sprechen nämlich dafür, dass Ovid kein singular abzugrenzendes und bezeichnenbares formales Prinzip konsequent durchgehalten zu haben scheint: Immer wieder durchbricht er seine kurz zuvor gewählten Gestaltungsrichtlinien.

¹⁵⁹ DUE, 164.

¹⁶⁰ GALINSKY (1975), 99.

¹⁶¹ CRABBE, 2326.

¹⁶² GALINSKY (1997), 1: „The variety and the mutability of the subject find their counterpart in the variety and flux of the literary form. [...] The considerable scholarly disagreement is itself proof that Ovid's versions defy the attempt to impose tidy categorization.“ Neben Galinsky verbürgen sich auch COLEMAN und STEINER schließlich für die These, dass wir es mit einer Mixtur verschiedener Ansätze zu tun haben.

¹⁶³ Vgl. 1.3 und 1.4: Das Nebeneinander verschiedener Deutungen gibt uns erneut Hinweise darauf, dass es den einen idealen Leser nicht gibt und das Auffinden des einen Zielpunkts einer einzigen richtigen Spur im Derridaschen Sinne nicht gelingt.

Als Solodows wichtigste Beispiele wären zu erwähnen, dass zwar alle Episoden Metamorphosen enthalten, dass diese aber oft (Phaeton, Orpheus) nicht essentiell für die zuvor erzählte Geschichte sind; dass inmitten aller Chronologie Anachronismen sprießen (Die Götterversammlung sei z.B. wie eine Senatssitzung aufgebaut (1,133ff.); die Belagerer von Megara leben schon in Zelten (8,43); die Heroen legen sich schon zu Tische, anstatt Stühle zu benutzen (8,566; 12,155); Odysseus spricht die Griechen als „cives“ an (13,262), um nur einige seiner Beispiele wiederzugeben); dass die Verbindungsstücke zwischen den einzelnen Geschichten thematisch oder narrativ oft schwach und konstruiert wirken; schließlich bemerkt er noch, dass Geschichten oft, aber nicht immer Buchgrenzen verwischen: eine formale Inkonzinnität, durch die sich noch stärker der Eindruck eines *carmen perpetuum* ergebe.¹⁶⁴

Daraus allerdings zu folgern, dass alle vorhergehende Forschung unnötig und falsch sei, stellt genau die Art von postmoderner Arroganz dar, die wir uns nicht leisten können. Wenn der Leser den Text gemäß seiner ureigenen Betrachtungsweise formt, so können wir aus den Darlegungen dieser besonders gebildeten Leser viele Lesarten, d.h., viele Optionen für unser eigenes zu formendes Bild, gewinnen, die uns ansonsten verborgen geblieben wären. Wenn die Möglichkeit zur Wahl eines eigenen Leser-Standpunktes für einen ernstzunehmenden Leser auch die Pflicht beinhaltet, diesen durch Verfolgung der in ihm enthaltenen Spuren immer wieder neu zu begründen und zu modifizieren, so steht die Dankbarkeit außer Frage, mit der wir der geleisteten Vorarbeit begegnen müssen. Jeder, der aus der Rezeptionsästhetik die Legitimation zu einer gänzlich unbelegbaren und rein intuitiven Lesart zieht, muss sich höflichstenfalls als unwissenschaftlichen und damit für unsere Zwecke irrelevanten Leser bezeichnen lassen:

"Zu sagen, dass ein Text potentiell unendlich sei, bedeutet nicht, dass jeder Interpretationsakt berechtigt ist. Selbst der radikalste

¹⁶⁴ SOLODOW, 25-30.

Dekonstruktivist akzeptiert die Vorstellung, dass es Interpretationen gibt, die völlig unannehmbar sind. Das bedeutet, dass der interpretierte Text seinen Interpreten Zwänge auferlegt. Die Grenzen der Interpretation fallen zusammen mit den Rechten des Textes."¹⁶⁵

Für die oben geleisteten Ausführungen bedeutet das, dass diese Textkongruenz, die nach 2000 Jahren nicht nur für den unbedarften Leser immer schwerer zu erfassen ist, mit der Beschäftigung mit den Lesarten anderer Wissenschaftler und Leser immer vielschichtiger und detailreicher, wenn nicht sogar klarer, vor uns erscheint. Die Ergebnisse z.B. der Quellenforschung zu ignorieren würde bedeuten, dass uns beispielsweise der gesamte Komplex um Ovids Verhältnis zu Kallimachos und somit ein vielversprechender Ansatzpunkt für ein mögliches Verständnis der *Metamorphosen* entginge: Für jemanden, der ernsthaft nach einer für ihn persönlich "richtigen" Lesart sucht, der sich also ähnlich einem Detektiv dem Text nähert, ein unhaltbarer Zustand.¹⁶⁶

Natürlich sind die richtig erkannten Inkonsistenzen oder formalen Variationen, um die sich der Streit der Forscher drehte, in den *Metamorphosen* bei genauerem Hinsehen nicht einmal verwunderlich: Haben wir doch schließlich ein Werk vor uns, das von der immerwährenden Veränderung aller Dinge erzählt.¹⁶⁷ Im Gegenteil hilft gerade diese polygonale Struktur dabei, den mannigfaltigen thematischen Wechseln gerecht zu werden. Nur ohne das Korsett einer statischen Form kann sich das Werk in seinem Bekenntnis zu allgegenwärtiger

¹⁶⁵ ECO, 49: "Die Initiative des Lesers besteht im Aufstellen einer Vermutung über die *intentio operis*. Diese Vermutung muss vom Komplex des Textes als einem organischen Ganzen bestätigt werden. Das heißt nicht, dass man zu einem Text nur eine einzige Vermutung aufstellen kann. Im Prinzip gibt es unendlich viele. Zuletzt aber müssen diese Vermutungen sich an der Kongruenz des Textes bewähren, und die Textkongruenz wird zwangsläufig bestimmte voreilige Vermutungen als falsch verwerfen."

¹⁶⁶ Vgl. 1.4. Auch Iser spricht von der Verantwortung des Lesers gegenüber dem Text, da er nun den Sinn schließlich auch selbst zu konstruieren habe: Vgl. ISER, 11

Veränderung als in sich stimmig und - nach diesen von ihm selbst aufgestellten Gesichtspunkten - als lebendig erweisen.

Aus der daraus resultierenden an Mündlichkeit¹⁶⁸ als Mittel zum Informationstransfer angelehnten, vermeintlich flüssigen Struktur ergibt sich die Möglichkeit, ja, als Folge unserer bisherigen Ergebnissen sogar die thematische Verpflichtung zu einem spielerischeren,¹⁶⁹ eher den Umständen als der literarischen Tradition angepassten Prozedere in der formalen Gestaltung: Wie bei einer tatsächlichen mündlichen Darbietung benötigt der Leser zwangsweise weniger Einsicht in formale Begebenheiten, da ein Hörer diese ja durch den nur kurzzeitigen Zugang zu den Einzelinformation in größerer Menge auch schwerlich erfassen könnte, also für ein hinreichendes Verständnis des für ihn bestimmten Materials nicht von ihnen abhängig gemacht werden darf. Dem Dichter ist es also von daher einerseits tatsächlich erlaubt, mit Aufbaukriterien zu spielen, und er muss andererseits gemäß diesen Überlegungen in verschiedenartigster Weise Formen kombinieren, um seinem eigenen Thema gerecht zu werden.

Letztlich erreicht Ovid die Freiheit, die Form ihrer inhaltlichen Signifikanz berauben zu dürfen, allerdings erst damit, dass er in oben beschriebener Weise¹⁷⁰ die Gattungsgrenzen für seine *Metamorphosen* öffnet; die traditionellen Genres hatten sich besonders durch ihre Form definiert und in dieser schon viele Information für ihre Rezipienten verborgen:

„Die literarischen Gattungen können als institutionelle Imperative betrachtet werden, die einen Zwang ausüben und auf die

¹⁶⁷ Vgl. SOLODOW, 34.

¹⁶⁸ So auch WHEELER, 38: „There is an inherent tension between the implicit orality and explicit literacy of the *Metamorphoses*.“ - siehe auch ASSMANN, passim, für eine weiterführende Besprechung der Begriffe "fest" und "flüssig", hier vor allem in bezug auf Überlieferungsgeschichte.

¹⁶⁹ Auch LATACZ nennt die *Metamorphosen* ein „feierlich-heiteres, unverkniffenes und bei allem Übermut dennoch sinnerfülltes Spiel mit der Tradition“ (155).

¹⁷⁰ Siehe 2.2.

umgekehrt auch vom Autor Zwang ausgeübt wird. Die Theorie der Gattungen ist ein Ordnungsprinzip. Sie teilt die Literatur und die Literaturgeschichte nicht nach zeitlichen oder räumlichen Gesichtspunkten ein, sondern nach spezifisch literarischen Typen der Organisation oder der Struktur. [...] In der Situation, in der die klassischen Autoren die Regeln der strengen Gattungsteilung befolgten und sich den grundlegenden Regeln der Gattungsreinheit unterordneten, wusste der Rezipient jederzeit, wo er nach welchen Empfindungen, die er geradezu brauchte, suchen sollte. In diesem Sinne war hier kein Platz für die bei den Modernen beliebten Überraschungen, da sich der Rezipient in seinen Erwartungen hintergangen fühlen würde.“¹⁷¹

All dies umgeht der Eklektiker Ovid dadurch, dass er sich außerhalb der literarischen bzw. speziell der epischen Tradition positioniert¹⁷² – in auffälliger Analogie dazu, dass der Mythos als Thema in allen Gattungen gern genutzt wurde. Die durch diesen Bruch mit der Tradition gewonnene individualisierende Selbstaussgrenzung birgt naturgemäß Genrekritik; in dieser Nachahmung einer ihrer Natur nach weniger straff organisierten Mündlichkeit¹⁷³ erkennen wir ein Verwerfen der vor allem durch Vergil restaurierten epischen (Form-)Traditionen.

¹⁷¹ STYKA, 195f.

¹⁷² So auch GALINSKY (1997), 2, der aber betont, dass Ovid dadurch nicht automatisch ein neues Genre konstituiert; so bemerkt er bissig: „Scholarly obsession with genre, for instance, straightway leads to the claim that Ovid must have been obsessed with it also.“ Vgl. auch ANDERSON (1989), 357: „It is not Ovid nor his Roman reader who was obsessed with elegiac or epic constraints, and neither [Fasti und Metamorphosen] poem is so obsessed; the ‚obsession‘ belongs to Heinze and those who still argue, pro and con, with this artificial problem.“

¹⁷³ Interessante Vergleichspunkte dazu, wie sich Ovid auf inhaltlicher Ebene an Charakteristika mündlicher Überlieferung annähert, gibt es besonders bei Livius: Wenn ersterer in der Frühgeschichte auf volkstümliches, also grundsätzlich oral tradiertes Wissen zurückgreift, gibt er mehrere kursierende Versionen oder Erklärungsmöglichkeiten der beschriebenen Phänomene an (z.B. I, 4, 6; I, 8, 3);

3.1.2 Konsequenz und Inkonsequenz in der Inkonsequenz

Die literarische Tradition, in der bzw. gegen die Ovid teilweise stand, muss Ted Hughes 2000 Jahre später nicht mehr kümmern; und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass er den damals revolutionären Gedanken von einer Durchmischung der Gattungen nicht mehr in den Vordergrund stellt, ist er doch spätestens in der Postmoderne in ihren Collagen in vor allem Bildender Kunst, Film, Musik und auch Literatur zum Allgemeinplatz geworden. Daraus folgt, dass Hughes Ovids *perpetuum carmen* auflockern darf, ohne programmatische Einbußen oder ungewollte Verzerrungen in Kauf nehmen zu müssen.¹⁷⁴

Also bieten die schon so betitelten *Tales from Ovid* nur Episoden, die zum Teil in ihrer zusammenhängenden Folge dem lateinischen Original entsprechen, zum Teil aber auch isoliert als Einzelgedichte auftreten: Im ersten Poem „Creation; Four Ages; Lycaon; Flood“ übernimmt Hughes deutlich die von Ovid vorgegebene Struktur: Die Geschichte von Lycaon ist als ausschmückende und den Zorn der Götter bzw. die Sintflut begründende Anekdote in die Frühgeschichte der Menschheit eingebettet, und die Abfolge der titelgebenden Abschnitte ist in der Tat *perpetuum*. Dann allerdings folgt ein Sprung, durch den fast 500 Verse ausgelassen werden, zu Phaeton, an dessen Geschichte wiederum durch eine narrative Verknüpfung ganz in ovidischer Manier die auch im Original folgende Episode von Callisto und Arcas angehangen wird.

So verfährt Hughes des öfteren: Nach den Geschehnissen um Callisto folgt ein Sprung ins fünfte Buch seines Vorbildes zum Raub der Proserpina, mit dem er schließlich die sich auch im Original anschließende Arethusa-Episode (ebenfalls in innertextlich semiotischer Verknüpfung) verbindet. Von Tiresias, einer Figur

ähnlich verfährt Ovid z.B. in I, 32: „quisquis ille fuit deorum“; XI, 739-41: „senserit hoc Ceyx, an vultum motibus undae / tollere sit visus, populus dubitabat“

¹⁷⁴ Für die Durchmischung der Genres in der Postmoderne siehe Anm 128.

aus Ovids drittem Buch wird danach erzählt, woraus sich wiederum die Notwendigkeit ergibt, unverbunden zwei Geschichten zu reihen. Allerdings folgt mit der Episode „Echo and Narcissus“ diejenige, die sich auch bei Ovid chronologisch anschließt. Und dies sind nur einige wenige Beispiele dafür, wie Hughes die allumfassende Verknüpfungstechnik Ovids durchbricht.

Wie wir daran auch sehen können, ist die im Original vorgegebene Reihenfolge der Geschichten keineswegs eingehalten. Hierin meine ich allerdings keinen willkürlichen Akt Hughes' zu erkennen, sondern das Wiederaufgreifen der Grundlage einer Durchbrechung des schon von Ovid selbst inkonsequent ausgeführten Chronologie-Prinzips; letzterer leistet diese Instabilität der Zeitlinie vor allem durch eine Vielzahl von Anachronismen, für die wir oben einige Beispiele genannt haben; oder auch dadurch, dass er Charaktere selbst noch weiter zurückliegende Geschichten aus deren Vergangenheit erzählen lässt.¹⁷⁵ So wird die im allgemeinen von der mythischen Zeit in die römische Gegenwart verlaufende zeitliche Richtschnur immer wieder unterbrochen und aufgelockert.

Im Einklang mit diesem von den *Metamorphosen* selbst aufgestellten Prinzip eines nicht linearen Aufbaus¹⁷⁶ verändert Hughes also die in sich selbst schon un-statische Struktur nur noch einmal mehr, er mischt die sowieso schon nur scheinbar und oberflächlich tatsächlich chronologische Folge nochmals wild durcheinander: Wenn man durch die oft lose, nicht wirklich zwingend in dieser Art notwendige Reihenfolge der Episoden in der Feinstruktur der *Metamorphosen* von einer mindestens assoziativ geleiteten, vielleicht gar zu Zeiten mit einer gewissen Nonchalance¹⁷⁷ angefertigten Verkettung der Erzählungen ausgeht, stellt

¹⁷⁵ Z.B. die in die Episode um Iuppiter und Io eingelagerte Erzählung von Pan und Syrinx, die Merkur dazu benutzt, Argus einzuschläfern (1,689ff.); Venus' innerhalb des Orpheus-Abschnittes positionierte Erzählung von Atalanta, die wiederum die Geschichte der Beziehung der Göttin zu Adonis unterbricht (10,560ff.). Vgl. hierzu auch SOLODOW, 29ff.

¹⁷⁶ Siehe 3.1.1

¹⁷⁷ Wie wir im nächsten Kapitel zeigen werden, gibt es natürlich thematisch verbindende Momente zwischen benachbarten Geschichten; allerdings könnte man durchaus Episoden tauschen, ohne diese Beziehungen vernachlässigen zu müssen: Die durch Mercur geleistete Hinführung zu den Erzählungen

sich das Werk in den Bereich eines noch flüssigen Vortrages, der in der vorliegenden Form zwar durchaus formal stimmig, aber nicht notwendigerweise als endgültiges oder, wie wir bereits bemerkt haben, unveränderliches und einzig mögliches Produkt erschaffen ist. Hughes würde dann lediglich als Exekutive einer nun nicht einmal mehr vor dem Werk selbst haltmachenden, unaufhaltsamen Veränderung aller Dinge fungieren, eines Vorganges, der nach zweitausend Jahren, in denen der Text fast statisch in seiner Urfassung blieb, geradezu logisch und sozusagen bereits verspätet erscheint.

Gemäß einer solchen Argumentation bringt Hughes demnach durch die konsequente Durchhaltung bzw. Erweiterung der Ovidischen Vorgaben zusätzliche Arten von Inkonsequenz in die sowieso erkennbare strukturelle Mehrdeutigkeit der *Metamorphosen*. Durch die Durchmischung der Abfolgen und die zusätzliche Unberechenbarkeit der Verknüpfungsmechanismen bzw. deren totales Fehlen erreicht er in diesen expliziteren Darstellungsmodi eine Verdeutlichung des Ovidischen Prinzips der Uneinheitlichkeit auch für den heutigen Leser – und das ist in der Tat nötig, da in diesem Begriff eines der Grundprinzipien („Collagentechnik“) vor allem der *Pop-Art*, aber auch der Gegenwartsliteratur allgemein liegt. Insofern schafft Hughes schon durch die strukturellen Modifikationen eine Modernisierung des Gedichts durch eine Vergrößerung der subtileren Attacken auf das eigene Prinzip in Ovids Variante.

Es ist also durchaus möglich, anzunehmen, dass Hughes die Diskussion um die strukturellen Eigenheiten und Prinzipien der *Metamorphosen* gekannt haben dürfte; schon der Titel der *Tales from Ovid* lässt erkennen, dass sich der Dichter jeglicher Aussagen zu formaler Gestaltung des Originals enthält - mit Ausnahme von derjenigen, die darin liegt, dass er die Form in der beschriebenen Form radikal

von Aglauros und Herse (II,708-832) einerseits und Europa (II,833-875) andererseits würde ebenso gut funktionieren, wenn man deren Reihenfolge umdrehte; die Berichte der Minyastöchter (IV,1-388) werden gleichfalls nicht zwingend in ihrer Abfolge bestimmt; die Aneinanderreihung der Geschichten im Wettstreit zwischen den Pieriden und den Musen (V,294-678) ist ähnlich frei gestaltet; die Verwandlung der lykischen Bauern wäre ebenso wie die Lycaon-Episode als Beispiel menschlichen Frevels gegen die Götter in der Ansprache Jupiters (I,163ff.) denkbar.

verändert und sich dadurch gegen jedes dem antiken Text auferlegtes Formprinzip wendet.

In dieselbe Richtung weist der Wegfall des epischen Hexameters und der Bucheinteilung bei Hughes. Wenn Ovid dadurch, dass er diese Formen durch Loslösung von inhaltlicher Signifikanz (bzw. durch Ausdruck der Anti-Signifikanz gegen den traditionellen Sinngehalt)¹⁷⁸ ad absurdum führt, in Konsequenz daraus somit Genrekritik betreibt, passt das nur allzu gut in ein literaturtheoretisches Umfeld, in dem vor allem die Freiheit von Leser und Autor propagiert wird, in dem also die normative Kraft der Kanonisierung auf der einen, besonders aber der Gattungstraditionen auf der anderen Seite zumindest theoretisch aufgehoben ist: Das subversive Element in Ovids Werk wäre heute nur noch diskurskonform, ist es heutzutage doch ohne weiteres möglich, prosaisch in der Dichtung zu sein,¹⁷⁹ also Roman, Erzählung und Lyrik zu verbinden; die Joycesche und Woolfsche Errungenschaft des *inner monologue* ist in ihrer Selbstbezogenheit eigentlich poetischer Natur, findet sich aber auch in der Prosa; Tony Morrison darf in „Beloved“ u.a. Kurzgeschichte, Poesie und Roman auf formaler, expressionistische, dadaistische, aber auch romantisierende Momente auf stilistischer Ebene zu einem Produkt mischen, das gar mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wird.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Sind doch die Buchgrenzen oft nicht Grenzen zwischen Sinneinheiten, und ob die *Metamorphosen* tatsächlich als Epos, Lyrik, Lehrgedicht, Versroman o.ä. aufzufassen sind, darüber herrscht in der Forschung noch keineswegs Einigkeit; allein dies zeigt uns, wie ambivalent Ovids Formalien sind und dass der Imperativ einer Gattung, oder genauer gesagt: ihrer Merkmale, hier nur sehr bedingt Anwendung findet.

¹⁷⁹ Ted Hughes ist hierfür übrigens ein besonders beliebtes Beispiel: vgl. BENTLEY, 3; ZINNES, 4; ERZGRÄBER (1), 215.

¹⁸⁰ Für die Durchmischung der Genres in der Postmoderne gibt es viele Beispiele: Donald Barthelmes *The Dead Father* bietet einen Roman mit formalen Gesichtspunkten eines Dramas; James Joyces *Ulysses* beinhaltet Facetten aller Genres; Samuel Becketts Prosa, z.B. *Malone Dies*, *The Unnameable* oder "Ping", bietet lyrischen Stil in Roman oder Kurzgeschichte; Hughes eigene Poesie ist oft, wie von uns auch (siehe 2.1, 2.4), wegen ihres unlyrischen, an der Prosa ausgerichteten Stils erwähnt worden; es sprießen auch Epen in Form von Romanen: Marion Zimmer Bradley leistet in *The Mists of Avalon* diese Transformation ebenso wie Epenliebhaber und -spezialist J.R.R. Tolkien im *Lord of the Rings*; Nick

Innerhalb eines solch offenen literarischen Diskurses ist eine Kritik an starrer Genreeinteilung bereits geleistet und muss vom Dichter nicht noch eigens ausgedrückt werden - und so muss Hughes sein Werk weder formal in der Gattung des Epos einordnen, um es dann stilistisch und inhaltlich wieder davon abzusetzen, noch hat er heute noch andere formale Kriterien zur Verfügung, die er durch eine nur scheinbare Beachtung sinnentleeren kann; ähnlich einem Punk in einer Anarchie hat sich auch der Umstürzler formalästhetisch definierter Literaturtheorie, als den wir Ovid begreifen dürfen, in der gegenwärtigen Leselandschaft selbst redundant gemacht. Der Wegfall des kompletten Themenkomplexes in den *Tales from Ovid* als sinntragendes Element ist somit angesichts eines bereits an Mischungstendenzen gewöhnten Lesers nicht weiter überraschend.¹⁸¹

Die Ausweitung des Verwandlungsprinzips aber auf den Text, hier an dessen Struktur exemplifiziert, und damit auf den Autor selbst, wie wir im Epilog lernen,¹⁸² steht in strengstem Einklang mit ovidischem Gedankengut und, wie die Tradition gezeigt hat, besonders mit der Prophezeiung des ewigen Lebens von Werk und Autor im Epilog der *Metamorphosen*. In dieser letzten Verwandlung setzt Ovid sich selbst nach seinem Tode mit seinem Werk gleich, er bezeichnet es gar als den besseren Teil seiner selbst (XV,875). Nun lässt der Autor aber

Hornbys Romane beinhalten die reflexive Art, die klassischerweise der Lyrik zugestanden wurde, ebenso wie Paul Austers Arbeit, am deutlichsten ersichtlich in *The Country of Last Things*; vgl. hierzu: STYKA, passim; EAGLETON (1996), 110f.

¹⁸¹ Für eine Tradition, die sich mit einer Fokussierung der Struktur der *Metamorphosen* als in sich signifikantes Element des Gedichts beschäftigt und beschäftigt hat, bedeutet dies allerdings eine klare Absage von Seiten des Autors und Klassischen Philologen Hughes. Hier nimmt er an der Diskussion implizit teil; indem er die Form komplett ausklammert, stellt er sich auf denselben Standpunkt, den wir in Anlehnung an Solodow übernommen hatten. (Siehe 3.1.1)

¹⁸² Ov. *met.* XV,875 bezeichnet das Werk als „melior pars“ Ovids, und XV,878f., „ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam“, lässt durch den Gebrauch der ersten Person erkennen, dass hier keineswegs das Geschriebene mehr von seinem Verfasser zu trennen ist; siehe auch 3.3, besonders 3.3.1

Pythagoras zuvor explizit den Grundgedanken seiner Verwandlungsgeschichten ausdrücken:

Nihil est toto, quod perstet, in orbe.

Cuncta fluunt omnisque vagans formatur imago.¹⁸³

Dieser Satz erfüllt sich nach emsiger Vorarbeit einer großen Schar von Epigonen und Bezugnehmer auf Ovid wieder einmal in Hughes' Bearbeitung; auch die beschriebene strukturelle Veränderung ist ein Teil solcher Modifikationen und Ent-Ovidianisierungen¹⁸⁴, so man diesen Term auf das in seiner Zeit verhafteten Individuum bezieht, durch die das Werk und der in ihm enthaltene Autor lebendig bleibt, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden.

3.2 „Wen kümmert's, wer spricht?“

Nachdem wir uns kurz mit den wichtigsten vom Autor generierten Strukturmerkmalen beschäftigt haben, wollen wir nun gar nicht im Sinne dieses Beckett-Zitats überlegen, welche Informationen zur Narrativik der *Metamorphosen* und der *Tales from Ovid* wir sammeln können: Was bedeutet die Funktion

¹⁸³ Ov. met. XV,175f.

¹⁸⁴ Dies bemerkt auch MASSIE; über Hughes und sein Werk sagt er: „All this is admirably Ovidian. If he fails, for me anyway, where Dryden and Golding succeed, it is for a reason that has nothing to do with his rendering. The truth is that, although they translate Ovid into the poetic language of their own day, just as Hughes does, time has given their versions a sheen of age which makes them more like Ovid than any translation into the modern idiom can.“ Hinter dieser Auffassung stehen, wie ich meine, zwei grundsätzliche Mißverständnisse, nämlich, dass Ovid durch einen „sheen of age“ in einer Nachdichtung treffend zu charakterisieren sei – wir haben gezeigt, dass der römische Autor selbst ungeheuer modern dachte und modernisierend schrieb (so auch BROWN, 219); weiterhin, dass das von Ovid so dringlich angemahnte Prinzip der Verwandlung aller Dinge vor dem Text haltmachen müsse. In diesem Sinne an Ovid heranzugehen, bedeutet, ihn als Vorlage zu kanonisieren, gleichsam als Schriftsteller einer Klassik zu verkennen und so seine Kritik an eben solch starrer literarischer Denkweise außer acht zu lassen. (Vgl. auch 3.3.)

„Erzähler“, was bedeutet Autorschaft für die beiden zu betrachtenden Texte? Das bedeutet, wir werden untersuchen, welche Rolle der Autor in seinem eigenen Werk und dadurch für sein eigenes Werk spielt, in welcher Form er in Erscheinung tritt; dabei wird sich zwangsläufig die Fragestellung ergeben, welche Konsequenzen die Resultate für unsere Rezeption bzw. unseren Vergleich der beiden Texte haben. Beginnen wir abermals mit der älteren Fassung.

3.2.1 L'auteur, c'est moi!

Spricht man von „dem Erzähler“, ist man in den *Metamorphosen* bereits auf unsicherem Terrain angesichts der Vielzahl von ineinander verschachtelten Episoden: Wir hatten im ersten Teil bereits das Beispiel von Lycaon betrachtet, über den durch den Mund Zeus' gesprochen wird; als besonders kunstvoll gilt allgemein aber die dreifache Verschachtelung der Geschichte von Atalanta und Hippomenes, die von Venus erzählt wird innerhalb des „Venus und Adonis“-Mythos, den wiederum Orpheus darstellt, und es darf natürlich nicht übersehen werden, dass Orpheus, und damit das gesamte Konstrukt, nur in Ovids Worten existiert.¹⁸⁵

Dieses ausgeklügelte System der perspektivischen Verzerrung der Erzählungen scheint es nun zu legitimieren, von verschiedenen Erzählern innerhalb der *Metamorphosen* zu sprechen; so mag beispielsweise der Standpunkt von Venus zu Atalanta und Hippomenes gänzlich verschieden sein von dem des Orpheus, und Ovid selbst könnten wir eine dritte Perspektive zuweisen. Das Problem besteht darin zu bestimmen, aus wessen Blickwinkel heraus denn nun die jeweilige Geschichte tatsächlich erzählt wird, d.h., wer die Funktion „Erzähler“ in der Tiefenstruktur des Textes denn wirklich ausfüllt.

Bleiben wir doch kurz beim Mythos von Atalanta und Hippomenes. Gauly nimmt an, dass man durch die Einfassung der Atalanta-Episode in den doppelten

¹⁸⁵ Vgl. hierzu die detailreiche Arbeit von GAULY, *passim*.

Erzählrahmen durch Venus und Orpheus Interpretationsergebnisse begründen kann: Dadurch, dass die Göttin die Geschichte ihrem Liebhaber, dazu noch an einem *locus amoenus* vorführe, sei diese Schilderung ein Zeitvertreib, und zwar „nicht nur ein unterhaltsamer und spannender, sondern, wie bei einer Liebesgöttin zu vermuten, auch ein erotischer“¹⁸⁶: Man kann, so Gauly, also feststellen, dass das Thema Liebe hier Einheit stifte in einer Episode, deren Metamorphose ansonsten nur recht lose an das Hauptthema der Geschichte angehängt sei. Andererseits bestimme Orpheus als Erzähler den Ton der Geschichte dahingehend, dass er durch die Ankündigung, *leviore lyra* (10,152) zu singen, Lyrisches oder Elegisches erwarten lasse; allerdings auch in dem Sinne, dass die Affäre um Hippomenes‘ Verlust seiner Atalanta Orpheus‘ Schicksal widerspiegele.¹⁸⁷ Hieraus ergibt sich, dass das Thema der Geschichte, genauer spezifiziert, „verlorene Liebe“ sein müsse – wie es Orpheus auch in seinem Proömium angekündigt (10, 152f.) habe; auch sei dieser Verlust keineswegs unglücklich, sondern nur temporär, und man habe sich „in der Welt der Phantasie und Kunst“¹⁸⁸, wie die gemeinsame Verwandlung ausdrücke, wiedergefunden.

In dieser Hinsicht schreibt Gauly gegen Bartenbach, die davon ausgeht, dass mit dem Verlust der menschlichen Form auch die Liebe der beiden Protagonisten ende, dass die Verwandlung somit eine Strafe darstelle. Ähnlich gestaltet sich allerdings ihre Interpretation der Orpheus-Sage im Zusammenhang mit der Atalanta-Episode: Die eine finde durch die andere „unter Abzug der wertenden Sicht von Venus ihre Spiegelung und Fortsetzung“.¹⁸⁹ Sie bezeichnet die Liebesgöttin gar als „geschickte Erzählerin“, die mit Charakterisierung zu spielen versteht, gesteht ihr „Sympathien für Atalanta“ zu.¹⁹⁰ Und doch ist es laut Bartenbach Ovid, der „de[n] Umschlag von dem betrachtenden, urteilenden

¹⁸⁶ GAULY, 450.

¹⁸⁷ Ders., 452f.

¹⁸⁸ So GAULY, 454 im Einklang mit SEGAL (1992), 490; 493.

¹⁸⁹ BARTENBACH, 150f. in Anlehnung an BOILLAT, 124.

¹⁹⁰ BARTENBACH, 135.

Hippomenes zur betroffenen, handelnden Person [...] im Wechsel des Tempus ausdrückt.¹⁹¹

Diese sicherlich richtige Beobachtung des raffinierten Tempuswechsel selbst interessiert uns also nicht so sehr wie die Wiederauferstehung des Autors als Schöpfer der Erzählung. Wenn Venus wirklich uneingeschränkt als Erzählerin fungiert, entsteht selbst hier, inmitten einer Interpretation, die auf dieser Annahme basiert, dass nämlich durch den vorgeschobenen Erzähler, hier Venus bzw. Orpheus, der Sinngehalt des Erzählten beeinflusst wird, eine erste Ahnung, dass eine Theorie von multiperspektivischen Erzählstrukturen mit größten Schwierigkeiten zu kämpfen hat: Wer hat denn nun den so bravourös ausgefeilten Wechsel des Tempus inszeniert? Venus, Orpheus oder Ovid? Bartenbachs Vorgehen, uns Ovid als Urheber dieses Wechsels einfach unterzuschieben, erweist sich hier als durchaus überdenkenswert.

Wieder einmal spielt Solodow den „devil’s advocate“ gegen diese und ähnliche Ansätze, nach denen die Person des Autors durch die Aufsplittung in verschiedene Erzähler, d.h., das semiotische Zentrum in viele einzelne Zentren von in sich abgeschlossenen Systemen, in meist nur mittelbarer Beziehung zum Text steht. Er glaubt, dass die Verlagerung der Erzählungen in verschiedene fiktive Mündler einzig dazu dient, das Werk abwechslungsreicher und interessanter zu gestalten, dass man es also mit einem Phänomen rein formaler, stilistischer Art zu tun habe, dem man inhaltliche Bedeutung nicht beimessen dürfe:

Nonetheless I believe there is basically a single narrator throughout, who is Ovid himself. The introduction of other speakers is more formal than consequential; the words are heard as those of the poet.¹⁹²

¹⁹¹ BARTENBACH, 137.

¹⁹² SOLODOW, 38..

Er begründet seine Auffassung im folgenden vor allem damit, dass, um bei unserer Stelle zu bleiben, beispielsweise viele der Geschichten, die Orpheus erzählt, keineswegs genau zu dem von ihm aufgestellten Programm passen; dass die Person des Orpheus nicht konsistent dargestellt ist – die Diskrepanz zwischen Orpheus dem Päderasten und Orpheus dem puritanischen Kritiker einer Skandalgeschichte sei allzu krass.¹⁹³ All dies deute darauf hin, dass Orpheus keineswegs der tatsächliche Erzähler sei, oder anders ausgedrückt: Er wird laut Solodow nur selbst erzählt, als eine Art stilistisch wertvoller Platzhalter für niemand anderes als den Autor Ovid selbst.

Solodows Ansicht lässt sich allerdings nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf linguistischer Basis begründen. Die Erwähnung der „meta“¹⁹⁴ bezeichnet seit dem 3. Jh. v. Chr. den Wendepunktmarkierung im Circus für das Wagenrennen o.ä. Wenn Venus in ihrer Erzählung diese Vokabel benutzt, muss das als Anachronismus gelten, besonders, wenn wir dies rezeptionsästhetisch betrachten, denn die Vorstellung des Lesers dürfte sich wohl vor allem auf die zeitgenössischen Rennen im Circus Maximus konzentriert haben. Als Ausgangspunkt für diesen semiotischen Verweis kommt aber, da wir uns ja bzgl. des Textinneren immer noch in mythischer Zeit befinden, weder Venus noch Orpheus in Frage, sondern nur Ovid. Die Theorie von zwischengeschalteten Erzählern ist somit in der Tiefenstruktur des Textes nicht mehr haltbar, das einzig relevante semiotische Zentrum bleibt der Autor.

So bringt sich unser römischer Dichter immer wieder geschickt ins Rampenlicht zurück; ein weiterer Schlüssel zur Auflösung dieses narrativen Versteckspiels liegt besonders in den Überleitungen von einem Thema zum nächsten: Oft¹⁹⁵ erinnert Ovid dadurch an die eigene Person, dass er bemerkt, dass in der vorhergehenden Szene etwas oder jemand fehlt, von dem dann die nächste

¹⁹³ Ders., 39f.

¹⁹⁴ Ov. *met.* X, 597 – Siehe RE a.a.O.

¹⁹⁵ Z.B. Ov. *met.* I, 584-7; 9,666ff.; 11,90ff.; 11, 266ff. – Vgl. SOLODOW, 44f.: „transitio per absentem“ – „transition through contrary-to-fact-condition“: Ov. *met.* I, 583ff.; XI, 90ff.; XI, 266ff.; XII, 4-10.

Episode handelt, oder dadurch, dass er überleitet, indem er darüber spekuliert, was wohl gewesen wäre, wenn das Beschriebene nicht geschehen wäre.¹⁹⁶ Zeichentheoretisch betrachtet bedeutet dies, dass das semiotische Zentrum solcher Bezüge außerhalb des Textes liegt, da ja Verweise aufgebaut werden, die intratextuell unmöglich sind: Eine Person innerhalb der Geschichte kann nicht wissen, was derjenige, der zur Zeit der Handlung nicht da ist, gerade tut – wenn man überhaupt annehmen will, dass sie sich bewusst sein kann, dass er gerade fehlt! Solche auf intratextueller Ebene unauflösbaren semiotischen Asyndeta, die nur durch die Wahrnehmung eines extratextuellen semiotischen Zentrums erfassbar werden, betonen die Transzendenz und Übersicht des Verfassers, der allein diesen Standpunkt des lokal und / oder temporal unabhängigen Betrachters einnehmen kann.¹⁹⁷

Ovids häufige Benutzung des Partizips Futur beseitigt schließlich auch die letzten Zweifel an seiner Allgegenwart und Sonderstellung als Verweiszentrum im Werk.¹⁹⁸ Hierdurch reißt er den Leser semiotisch immer wieder aus der erzählten Welt bzw. der erzählten Zeit zurück in dessen Lebenswelt bzw. in die Erzählzeit, da ja ein im Text enthaltener Charakter als Ausgangspunkt des jeweiligen Links durch das für diesen unmögliche Wissen über die aus seiner Perspektive zukünftigen Ereignisse ausgeschlossen wird. Einzig ein Zeitgenosse Ovids kann diesen Wissensstand haben, was ebenfalls zur Folge hat, dass die Schilderung weniger selbst-referentiell als extra-referentiell funktioniert: Das Bezugssystem des Lesers wird also nicht so sehr vom Text, sondern von dessen Verfasser und

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Wie bereits in 2.3 erwähnt, widerspricht diese Tendenz ausdrücklich der Zurückhaltung des Ego Ovids, die SPAHLINGER, 29ff., zu erkennen meint. Wenn wir überall im Text solch eindeutige Bestrebungen in die entgegengesetzte Richtung finden, sollten Spahlingers These über die zurückgenommene Rolle des Autors im Proöm und seine daran anschließenden Schlüsse uns doch sehr merkwürdig erscheinen.

¹⁹⁸ Vgl. SOLODOW, 63; Ov. *met.* I,94; I,450; II,222; IV,688; V,66 sind nur einige Beispiele hierfür.

seiner Umwelt abhängig gemacht. Die bereits angesprochenen häufigen Anachronismen¹⁹⁹ erhärten diese These noch weiter.

Ein solcher Eindruck verstärkt sich noch, wenn wir die eingeworfenen Kommentare, die auf den Autor zurückverweisen, untersuchen. Durch Wendungen wie „vix ausim credere“²⁰⁰ oder „si non omnia vates / ficta reliquerunt“²⁰¹ werden wir der Fiktionalität der Situation gewahr; wenn Ovid an diesen Stellen Zweifel an der Glaubwürdigkeit seiner Erzählung oder auch seiner Quellen anbringt,²⁰² verdeutlicht er uns umso stärker, dass es ihm auf die inhaltliche Ebene des vorliegenden Textes gar nicht so sehr ankommen kann. Unsere Aufmerksamkeit muss sich also, einmal vom Autor in diese Aporie geführt, mit anderen Merkmalen des nun als literarisches Produkt identifizierten Textes beschäftigen – wuchtig ist damit eine direkte Verbindung von Produzent zu Rezipient geschaffen, die den Text als Sprachrohr, also Instrument, nicht so sehr als autonomes Gebilde behandelt.

Ebenso auffällig gestaltet sich Ovids Hang zur dramatischen Übersteigerung des Materials; vor allem die düsteren Passagen seiner Erzählungen verdüstert der Dichter noch weiter. So sind zum Beispiel die lykischen Bauern bei Ovid bösser als bei Nikander: Latona will nicht etwa ihre Kinder in einer Viehtränke waschen, wie wir bei diesem erfahren, sondern ein viel elementareres Bedürfnis, ihren Durst und den ihrer Kinder, in einem kleinen Wasserloch stillen, was sie ihr trotzdem missgönnen. Auch Tereus, der die Zunge Philomelas mit Schwert *und* Zange gleich doppelt amputiert, entbehrt in der bei Ovid geschilderten Form jeglichen Vorbildes in der Tradition – ähnliches gilt für Medea oder Erysichthon.²⁰³ Dieser plastische Stil betont – vor allem, da man die Kenntnis der Vorgängerversionen als Allgemeingut voraussetzen kann – die Erzählbarkeit; Ovids Variationen sind durch ihre horrorfilmartige Brutalität nur

¹⁹⁹ Vgl. 3.1.1.

²⁰⁰ Ov. *met.* VI,561

²⁰¹ Ov. *met.* 13,733f.

²⁰² SOLODOW, 70

²⁰³ Vgl. hierzu BÖMER, 5.

noch fesselnder, heben ihn so von dem schon oft Gehörten ab und definieren ihn umso stärker als semiotisch wie stilistisch machtvolle Persönlichkeit.

Zu denselben Ergebnissen führt uns eine Untersuchung der epigrammatischen Wortspiele und Paradoxa, derer sich Ovid bedient.²⁰⁴ Wenn er sich hier in literarischen Fingerübungen „verliert“, führen diese Kunstgriffe vor allem den gebildeten Leser dazu, durch ihre geistreiche Gelehrsamkeit Einsicht in die Person des Autors als extratextuelles semiotisches Zentrum zu gewinnen. Zusätzlich schenkt ihm die darin enthaltene ironische Distanz unantastbare Überlegenheit über seine Charaktere und Erzählungen.

Zur exemplarischen Verdeutlichung können wir in diesem Zusammenhang noch einmal die Figur des Orpheus betrachten: So lange der Sänger als Erzähler eingesetzt ist, finden wir nicht weniger dieser literarischen Witze und Spitzfindigkeiten als an anderen Stellen;²⁰⁵ in Verbindung damit aber, dass wir zugleich romanisierende Anachronismen (z.B. „meta“) in der Schilderung feststellen, fällt selbst die unnötig und aufgesetzt anmutende narratologische Alternative, dass Orpheus als semiotisches Zwischenzentrum Ovid in dieser Funktion eben sehr ähnele,²⁰⁶ weg. Es bleibt uns nichts übrig, als den Verfasser immer im Fokus der allgegenwärtigen extratextuellen Verweise zu sehen.²⁰⁷

Anders ist ein logisches Verstehen einiger Textstellen auch gar nicht möglich. Im 14. Buch erzählt Macareus kallimacheisch minutiös, wie unter Circes Aufsicht ein Gift gemischt wird, das ihm selbst verabreicht werden soll; ja, er weiß sogar von

²⁰⁴ Die Beispiele sind mannigfaltig: *Ov. met.* I,628f.; III,431; III,471; XI,345; XII,614 sollen nur als kleine Auswahl gelten – vgl. SOLODOW, 47f.

²⁰⁵ „Scelus est odisse parentem; / hic amor est odio maius scelus“ (X,314f.); die Doppelzüngigkeit von Myrrhas „similem tibi“ (X,363f.) als Äußerung ihres Brautwunsches gegenüber ihrem Vater; über Pygmalion wird gesagt „ars adeo latet arte sua“ (X,252); dies gilt sogar für die doppelte Binnenerzählerin Venus, die ihrerseits eine Rede Atalantas konstruiert: „occidet hic igitur, voluit quia vivere mecum“ – vgl. KNOX, 61.

²⁰⁶ Vgl. SOLODOW, 48

²⁰⁷ Dagegen WHEELER (1999b), der Primärerzähler ziehe sich nach prominentem Auftreten zu Beginn jeder Pentade immer wieder in den Hintergrund zurück.

den geheimsten Winkelzügen im Ablauf.²⁰⁸ Bei einem zukünftigen Opfer ist ein solches Wissen aber höchst unwahrscheinlich, denn er dürfte beim Vorgang des Mischens schließlich nicht anwesend gewesen sein,²⁰⁹ was Macareus wiederum als tatsächlichen narrativen Ausgangspunkt der Erzählung praktisch ausschließt. Im Gegenteil erkennen wir aber gerade in der an die Neoteriker bzw. die hellenistische Dichtung angelehnten Detailfreude der Beschreibung den der Epigrammatik zugetanen und literaturtheoretisch bewusst agierenden Autor; für einen in Mündlichkeit verhafteten Erzähler Macareus gibt es für diesen so typischen Kunstgriff römischer Dichter aus Ovids Lebenszeit in der Vorzeit weder Referenzmöglichkeiten noch einen darin begründeten Nutzen für seine Geschichte oder sein Ansehen als Darbieter des Stoffes.

Und doch gibt es tatsächlich einen Moment, in dem Ovid auch dieses Prinzip, Autor und Erzähler durch semiotische Argumentationen in tiefenstruktureller Konsequenz fest in einer Hand zu halten, wieder aufbricht. Wir hatten in unserer Untersuchung der Struktur der Metamorphosen (3.1.1.) gesehen, dass Ovid mit verschiedenen Genres jongliert; die Rede des Pythagoras (XV,60-478) ist nun in bewusster Anlehnung an diese allgemeine Praxis als eine „anthology of philosophies“²¹⁰ bezeichnet worden. Und in der Tat bieten sich uns hier philosophische Themen ebenso angedeutet dar wie zuvor literarische Diskurse im Gesamtwerk: Was wir erhalten, ist keineswegs ein tiefer Einstieg in ontologische Erkenntnisse, sondern eine Reihung von Allgemeinplätzen aus verschiedensten philosophischen Richtungen.²¹¹ Daraus lässt sich folgern, dass diese Rede von keiner besonderen inhaltlichen bzw. wissenschaftlich orientierten

²⁰⁸ Ov. *met.* XIV,275f.

²⁰⁹ BÖMER (1992), 2.

²¹⁰ GALINSKY (1997), 1.

²¹¹ GALINSKY (1997), 2, nennt platonische, aristotelische und epikureische Elemente, aber auch Beispiele für Anleihen an die Werke von Archimedes, Eratosthenes und diversen Stoikern; da uns der Raum für solch detaillierte Untersuchungen fehlt, soll der allgemein unwissenschaftliche, eklektizistische Charakter der Rede als Argumentationsgrundlage genügen. – Vgl. auch SOLODOW, 165.

Relevanz sein kann,²¹² was uns wiederum zum Suchen nach stilistischen, narrativen und pragmatischen Gründen für ihre Eingliederung ins Werk bringt.

Man beobachtet gerade in diesem Abschnitt eine tatsächliche Veränderung im Erzählstil, die wir vorherigen Binnenerzählungen samt einer eigenen Erzählperspektive ja absprechen mussten. Dies können wir verschiedentlich feststellen, besonders in den plötzlich oft mechanischen Überleitungen: Die hier wiederholte Verwendung von „et quoniam“ (XV,143; 176),²¹³ eine Phrase, die uns in den restlichen *Metamorphosen* nicht begegnet, wirkt ebenso leblos wie die leiernde Wiederaufnahme von „nefas“ (XV,111; 127; 174) in Verbindung mit dem Aufruf zum Vegetarierdasein.

Dies und die immer wieder neu einsetzende Konfrontation mit diesem Thema addieren sich mit der weit ausladend mit Beispielen gespickten Argumentation in der gesamten Rede des Pythagoras zu überwältigender Langeweile im wahrsten Sinne des Wortes, die Ovid seinem diesmal nicht als *Alter Ego* fungierenden Erzähler wie folgt in den Mund legt:

Desinet ante dies, et in alto Phoebus anhelos
aequore tinguet equos, quam consequar omnia verbis
in species translata novas.²¹⁴

Hier finden wir – auch in der Epimone verankert – ein überzeugendes Bild für die pseudo-wissenschaftliche Fülle in seinen Ausführungen, die den Zuhörer geradezu erschlagen muss, zumal die Einzelinstanzen nicht gerade spannend

²¹² SOLODOW, 167, geht sogar so weit, der Pythagoras-Rede eine inhaltliche Einordnung in die thematische Vorgabe des Werks zu verweigern: „The subject of the speech is not really metamorphosis, but rather mere change.“ Das halte ich für allzu spitzfindig und im Vergleich mit anderen sogenannten Metamorphosen, die auch nicht wirklich von handfesten Verwandlungen berichten (Schöpfung, Sintflut, Apollo und Python usw.) für unangebracht engstirnig. Dass man der Episode deswegen keine programmatische Relevanz für den Rest der *Metamorphosen* zusprechen darf, ergibt sich durch ihre thematische Marginalität von selbst.

²¹³ GALISNKY (1997), 7

dargelegt werden: Pythagoras' Rückverweise auf mythische Gestalten, die Ovid bereits behandelt hat – z.B. Herkules, Scylla, Salmacis, die Zentauren, Myrrha, Phaeton, die Unterwelt – wirken gegenüber Ovids plastischer Darstellung platt und uninteressant, gipfelnd in der bloßen Beschreibung der Geschlechtsveränderung der Hyänen:²¹⁵ Man kontrastiere dazu die farbig gestalteten Geschichten um Tiresias, Iphis, Caeneus und Hermaphroditus!

Warum also durchbricht Ovid hier sein Prinzip des allgegenwärtig narratologisch spürbaren Autor-Erzählers? Eine Antwort muss im Einklang mit dem, was wir bisher in den *Metamorphosen* feststellen konnten, vor allem auf assoziativer Ebene zu finden sein. Und so gleicht denn auch die Rede des Pythagoras dem Gesamtwerk sowohl im Hinblick auf die Vielfalt der philosophischen Einflüsse einerseits und der literaturwissenschaftlichen Diskurse andererseits, mit denen spielerisch ein neues Ganzes gebildet wird, als auch in der Auswahl einiger inhaltlicher Komponenten in den angeführten Beispielen für das Prinzip des Wandels, von dem ja sowohl das Werk im allgemeinen als auch die vorliegende Textstelle handeln.

Auf der anderen Seite aber widerspricht Pythagoras' in sich geschlossener Erzählstil der sonstigen Praxis Ovids, seine Erzähler zu bloßen Masken seiner selbst zu degradieren. In diesem statischen und langweiligen Stil kann man somit leicht eine Art selbstangefertigte Folie sehen, gegen die sich Ovid abheben möchte; er schreibt also sozusagen gegen einen nicht existenten Konkurrenten, zeigt uns gleichsam, dass ein Werk, das in seiner philosophisch-wissenschaftlichen Orientierung im Stile des Pythagoras geschrieben wäre, seinem eigenen Genius unterlegen und dem Material unangemessen erscheinen müsse. All die kleinen narrativen Kniffe, durch die Ovid den Grundsatz der Verwandlung in sein Werk selbst einfließen lässt, werden in Pythagoras' Stil negiert, wodurch sie für den Rest der *Metamorphosen* umso stärker herausgestellt werden. Der Verfasser präsentiert sich durch die Androhung eines weniger

²¹⁴ Ov. met. XV,418-420

²¹⁵ GALINSKY (1997), 7

unterhaltsamen, weniger angemessenen oder auch einfach weniger kunstvollen (narrativen) Stils in noch hellerem Licht, und wir werden geradezu mit der Nase auf sein überragendes *ingenium* gestoßen.²¹⁶

Es bieten sich allerdings einige Anhaltspunkte dafür an, wie wir den postulierten nicht existenten Widersacher, gegen den Ovid an dieser Stelle schreibt, charakterisieren können. Wie wir bereits gesehen haben, wiederholt Pythagoras entnervend oft den Gedanken, dass Fleischverzehr frevelhaft sei (XV,75-110; 138-142; 173-175; 453-478); dadurch entsteht der Eindruck, das gesamte philosophische Plädoyer sei auf diese Hauptaussage ausgerichtet, dass also alle geistigen Gedankengebäude des Pythagoreanismus allein auf diese materielle Konsequenz als wichtigste These zielen würden – eine vollkommene Verdrehung der Prioritäten.²¹⁷ Was wir vorfinden, ist also eine pervertierende Abwertung von philosophischem Denken innerhalb des auf die Prädominanz des Mythos ausgerichteten Werks.

Allein dadurch verweist Ovid schon mit umgekehrten Vorzeichen auf Lukrez; letzterer hatte den Mythos innerhalb von *De rerum natura* vor allem als didaktische Folie, gegen den es zu lehren galt, benutzt, ihn oft zugunsten einer epikureischen Erklärung eines Phänomens verworfen.²¹⁸ Finden wir bei Lukrez also eine Ablehnung des Mythos in philosophischem Diskurs, so erkennen wir in Ovids Antwort eine totale Negierung des philosophischen Diskurses: Pythagoras faselt ja schlichtweg in Allgemeinplätzen vor sich hin, um dann in allzu umständlicher Argumentation immer wieder zum dumpfen und nervenden „Esst kein Fleisch!“ zurückzufinden.

Für sich alleine genommen, wäre das noch ein eher schwacher Verbindungspunkt der beiden Werke, doch die Aufnahme von lukrezischem Vokabular durch

²¹⁶ Eine ähnliche Argumentation verfolgt auch GALINSKY (1997), vor allem 6f.

²¹⁷ SOLODOW, 165.

²¹⁸ Einige Beispiele der vielfältigen Anwendung dieser Taktik finden sich bei Lucr. I,935; II, 645; 5,405f.

Ovid²¹⁹ erhärtet diese These ebenso wie die explizite Bezugnahme auf das epikureische Hauptziel der Philosophie, die Befreiung von der Todesfurcht:

O genus attonitum gelidae formidine mortis!
Quid Styga, quid tenebras et nomina vana timetis,
materiem vatum, falsi pericula mundi?²²⁰

Diese exaltierte Ablehnung der mythischen Welt der Dichter kann inmitten des nur pseudo-philosophischen Sermons aus dem Munde von Pythagoras nur ironisch erscheinen, zumal dieser in genau umgekehrter Weise zu den Epikureern argumentiert: Für diese ist die Seele sterblich, wodurch sich jegliche Angst vor einem Dasein nach dem Tod als überflüssig erweist, für jenen gilt der Grundsatz der Metempsychosis, also die Unsterblichkeit der Seele. Wieder wird lukrezisches Gut umgedreht und sogar lächerlich gemacht: Die Argumentationsweise und der Weg zum endgültigen, immer wieder heruntergeleiteten Lehrsatz sind unerheblich; wie bei den Sophisten ist es möglich, denselben Sachverhalt durch verschiedenste Lehren zu begründen, wodurch jede besondere philosophische Ausrichtung ihrer Signifikanz beraubt wird. Das Lehrgedicht als Ort für philosophischen Diskurs erhält hier also den Anstrich von thematisch und stilistisch niederem Milieu, wir erfahren es durch Ovids Augen als langweilig und inhaltlich unergiebig.

All dies fügt sich folglich so zusammen, dass wir erkennen können, wie Ovid mit dieser Gattung des Lehrgedichts, und vor allem mit ihrem Hauptvertreter in Rom, Lukrez, spielt – nicht nur als Plädoyer für die Wahl seines Themas, um seine stilistische und narrative Behandlung des Stoffes zu rechtfertigen. Im Vergleich mit dem trockenen, plumphen Stil seines Pythagoras sollen wir die Würze der ovidischen Phrasierungen, Strukturen, Rhythmen usw. gleichsam wie

²¹⁹ Für eine detaillierte Liste der aufgegriffenen Formulierungen siehe EHWALD/HAUPT a.a.O., vor allem 67ff.; 150ff.; 244; 340.

²²⁰ Ov. met. XV,153-155 - vgl. SOLODOW, 167.

Licht im Dunkel erkennen. Der Verfasser situiert sich über den Vorgängern: Er ist nicht nur Über-Kallimachos (siehe 3.1.1.), er ist, wie man an der Pythagoras-Rede ablesen kann, auch dem Lukrez weit überlegen.

Innerhalb dieser Untersuchung zum Selbst-Bewusstsein des Autors wollen wir hier nur kurz auf den durchaus gewichtigen Punkt eingehen, dass sich Ovid natürlich vor allem auch gegen das traditionelle Epos im allgemeinen und besonders gegen den für Rom übermächtigen Epiker Vergil um Abgrenzung bemüht; dieser Punkt ist in beinahe allen einschlägigen Werken bereits so ausgiebig behandelt worden, dass es kaum noch notwendig ist, ihn allzu detailliert zu behandeln.²²¹ Es soll genügen, anhand der gewichtigsten Argumente hervorzuheben, dass sich Ovid durchaus zumindest als Alternative zu Vergil zu propagieren weiß und daraus dann unsere Schlüsse zu ziehen.

Natürlich bietet sich thematisch vergleichbares Material besonders als Anhaltspunkt der Analyse an. Sofort können wir feststellen, dass Ovid in seiner im Werk eingeflochtenen „Aeneis“ den Titelhelden nicht in vergilischer Weise charakterisiert: Er ist weder vom Schicksal angetrieben, noch gründet er Rom, noch wird Troia als seine Heimat überhaupt signifikant erwähnt, geschweige denn mit Sinn beladen für die späteren Taten des Aeneas; er hat laut Ovid keine Vergangenheit und keine Zukunft, wodurch die starke teleologische Aufladung seiner Person, die wir in der *Aeneis* feststellen, unmöglich wird.²²²

Ähnlich verfährt Ovid in seiner Modifikation der Begegnung zwischen Aeneas, Anchises und Anius (Verg. *Aen.* III,79-120 – Ov. *met.* XIII,632-704). War bei Vergil vor allem das Apollon-Orakel mit vorhergehendem Gebet des Aeneas und anschließender Exegese des Anchises wichtig (III,84-117), wobei er am Rande die alte Freundschaft zwischen Anius und Anchises erwähnte (III,82f.), so verdreht Ovid dieses Verhältnis: In aller Kürze referiert er das Orakel in gerade mal drei

²²¹ Für eine detaillierte Untersuchung des Komplexes einer Beeinflussung Ovids durch Vergil siehe z.B.: SOLODOW, 110-157; HOLZBERG (1998), 153ff.; GALINSKY (1975), 210-265; BERNBECK, 117-123 – In 3.3 wird uns dieser Punkt noch einmal ausgiebiger beschäftigen.

²²² Vgl. SOLODOW, 155.

Versen (XIII,677-679), um dann vor allem die Erwähnung der Gastfreundlichkeit des Anius dazu zu nutzen, die Metamorphose seiner Töchter erzählen zu lassen (XIII,644-674)²²³. Ovid sinnenleert die vergilische Szene, um sie dann ganz anders in sein eigenes Wertesystem einzuordnen; dem teleologischen Weltbild, wie es sich in Vorhersagen der Art ausdrückt, die wir in der *Aeneis* finden, setzt er ein zirkuläres, auf den stetigen Wandel als Ziel ausgerichtetes entgegen, indem er wieder auf die Vergangenheit Bezug nimmt und uns wiederum in sein bereits beschriebenes Labyrinth aus Zeitebenen einführt.

Im Einklang dazu steht, dass die vielleicht ideologisch wichtigste Passage dieses Epos, das 6. Buch und vor allem die Katabasis des Aeneas, in 3 1/2 Versen abgehandelt werden; die großen Prophezeiungen für das römische Volk werden nicht erwähnt, wohl aber:

quae[que] novis essent adeunda pericula bellis²²⁴

Alle positiv bedeutungsschwangeren Nuancen der Schlüssepisode sind damit verlorengegangen, auch hier ist der Bezug zur historischen bzw. zeitgenössischen Welt, d.h., zur glorreichen Zukunft des römischen Volkes nicht hergestellt.²²⁵

Im Gegenteil werden vor allem die Verwandlung und die damit verbundenen Empfindungen der Sybille als wichtig angesehen,²²⁶ und durch den zitierten Vers zeigt sich uns nur unmittelbarer Schrecken für den dadurch gar nicht mehr erhabenen Helden. Wieder einmal ist das teleologische Weltbild durchbrochen, und, so darf man die erwähnten Kriege wohl deuten, wenn eine Ordnung vorhergesagt werden darf, dann die des stetigen Umsturzes überhaupt, also eine Anti-Ordnung, die das Statische in sich selbst im Unstatischen suchen lässt.

²²³ Vgl. GALINSKY, 220f.

²²⁴ Ov. met. xiv, 119

²²⁵ Vgl. SOLODOW, 149.

²²⁶ Vgl. GALINSKY (1975), 226.

Wenn Ovid, wie diese Beobachtungen zeigen, uns einen alternativen Bedeutungsfokus des Aeneas-Mythos vorführt, setzt er sich damit als differierende Stimme gegenüber Vergil ab.²²⁷ Von revolutionären politischen Implikationen eines solchen Verfahrens einmal abgesehen bietet sich auf rein literarischer Ebene dadurch eine durch Vergils unübertreffbare Vorherrschaft auf diesem Gebiet nicht zu unterschätzende Möglichkeit, die Singularität des eigenen Genius auszubreiten; schließlich durfte eine genaue Kenntnis der *Aeneis* von jedem literarisch interessierten Römer erwartet werden. Und so dürfen wir auch aus diesem Spiel mit seinen Vorgängern darauf schließen, dass der mitunter freche Parodist sich in diesen verzerrten Echos mit Pauken und Trompeten Gehör für seinen ganz eigenen Diskurs verschafft hat.

Wie wir gesehen haben, stellt sich Ovid auf der einen Seite sehr stark als autarker kreativer Kopf in der literarischen Tradition heraus; er wirbelt die Genres, Vorbilder, Aussagen und Ideologien gehörig durcheinander und erreicht so gegen die angedeutete Normalform einer Erzählung einen kräftigen Widerschein seiner eigenen Variation derselben.²²⁸

Aber auch als alldominanter Autor seines Werkes auf der anderen Seite bleibt er unverkennbar. Indem er sich scheinbar anderer Erzähler bedient, erreicht er formale Variation, die für das lebendige Schwingen des Werks zwischen anaphorischer und deiktischer Kohärenz auf der einen und assoziativer Laszivität auf der anderen Seite verantwortlich zeichnet; durch die vielfache Durchbrechung dieser Perspektivenverzerrung verneint er allerdings einen in der Person des jeweiligen Erzählers verhafteten, für die Episoden relevanten Sinngehalt schnellstens wieder: Immer wieder werden wir zu Ovid allein als semiotisches Zentrum zurückgeführt, immer wieder aus der Illusion gerissen, es existiere eine andere Autorität auch nur für Teile des vorliegenden Werks.

Das bedeutet aber keineswegs, dass die verschiedenen eingeführten Erzähler überflüssig wären. Auch aus narrativer Perspektive lässt sich gerade aufgrund

²²⁷ Vgl. HOLZBERG (1998), 14ff.

²²⁸ Vgl. ders., 153ff.

dieses intratextuellen Vakuums an der Stelle eines semiotischen Zentrums das Prinzip der Verwandlung, das sich bereits durch die Struktur des Werkes zog, als programmatische Aussage wiedererkennen: Passt doch die Pragmatik der Episoden immer grob zu der Maske, die sich Ovid aufsetzt, d.h., zur narrativen bzw. semiotischen Situation innerhalb des Werks: Orpheus erzählt uns nach seiner eigenen Liebestragödie von anderen amourösen Belangen,²²⁹ Jupiter bedenkt uns mit einer Anekdote über Frevel in einem speziellen Fall in einem Moment des Ärgers über allgegenwärtige Gotteslästerung, Venus erzählt ihrem Liebling Adonis eine Liebesgeschichte.

Dahinter wiederum verbirgt sich die Aussage, dass der Autor, um den jeweiligen Konstellationen der Stoffe gerecht zu werden, sich ihnen anpassen muss: Nur durch die stetige Veränderung seiner Erscheinungsform bleibt der Autor als Erzähler des Werkes glaubwürdig; ein statisches semiotisches Zentrum kann der Vielfalt der von ihm ausgehenden Ausdrucksformen und, vor allem, der durch es vertretenen Inhalte nicht genügen.

Eben dadurch aber, dass Ovid die jeweilige Maske letztlich nicht konsequent aufbehält, sondern wie Komödianten, die ihre Komik aus der gespielten Unfähigkeit zu spielen beziehen, geradezu schelmisch von Zeit zu Zeit dahinter hervorlugt, macht er uns dieses Prinzip des Wechsels erst wirklich bewusst. Dieses Vorgehen kann nur Erfolg haben, wenn wir durch den Kontrast zum physisch immer gleichen Ovid als reale Person, den wir als Autor heute mit seinem definierenden Namen auf dem Buchdeckel sehen, den man in Rom als Institution kannte, vielleicht schon einmal gesehen hatte, die virtuelle Welt der austauschbaren Erzähler in ihrem rasanten Wechsel erst begreifen können.

Wenn nicht Ovid durch all diese Charaktere hindurchschimmern würde, müssten wir sie als ebenso definierte, statische, nur auf- und abtretende Individuen

²²⁹ Vgl. GALINSKY (1997), 3: „Orpheus announces boundaries only to transgress them [...]“ Diese im kleinen für minutiöse Analytik sicherlich zutreffende Aussage wird der unumgänglichen thematischen Dynamik eines solchen Großwerks nicht gerecht; trotzdem liegt auch in dieser Beobachtung ein Hinweis auf die strukturelle Anti-Determination der *Metamorphosen*.

deuten, die also in sich selbst mitnichten eine Veränderung durchlaufen. Diese narrativen Masken nun als eigenständige semiotische Zentren zu deuten, bedeutet also, den Schauspieler mit seiner gerade angenommenen Rolle zu verwechseln und in gleichsam kindlicher Naivität die Fiktionalität eines Theaterstückes mit der Realität gleichzusetzen: Der programmatische Gehalt bleibt verborgen, und wir verzweifeln oder gähnen über die immer wieder neuen krampfhaften, natürlich nie in letzter Konsequenz durchzuhaltenden Schemata.²³⁰

Gerade durch die scheinbar löchrige narrative Konstruktion, die wieder einmal eben in ihrer Inkonsequenz ihre konsequente Durchführung findet, spiegelt sich Ovid also in allen Momenten seines Werkes wider. Wir haben gesehen, dass er den Leser immer wieder durch Bezüge auf die Erzählzeit aus der erzählten Zeit heraus- und zu sich selbst zurückführt. Dieses Schema funktioniert für ihn vor allem dadurch, dass sich Leser und Autor in derselben Zeitebene befinden; der heutige Leser steht also eigentlich außerhalb dieser Konstruktion. Wie geht Hughes nun dieses Problem an, dass uns nämlich die Entitäten des Autors, der (erzählten) Erzähler und der erzählten Charaktere und Handlungen in ihrer unendlichen Distanz praktisch gleich weit entfernt scheinen müssen?

3.2.2 Transzendenz transzendiert

In den *Tales from Ovid* als Gesamtwerk ergibt sich, wie bereits bemerkt, aus dem Wegfall einer *carmen perpetuum*-artigen Strukturierung eine genuin andere narrative Situation; konnten Ovids Überleitungen noch als obligatorisch gelten, so beobachteten wir bei Hughes schon einen lockereren Umgang mit der Verknüpfung der Einzelepisoden bzw. deren Wegfall. Daraus folgt zweierlei: Zum einen führt das teilweise Ausbleiben der für Ovids Präsenz in den *Metamorphosen* so wichtigen Überleitungen zwischen zwei Geschichten, das sich aus Hughes' strukturellen Veränderungen herleitet, logischerweise zu einem

²³⁰ Siehe auch 3.1.1

graduellen Verlust eben jener Präsenz des englischen Autors in seinem Werk; folglich wird der Leser in den *Tales from Ovid* zumindest durch die Reduzierung dieses Kunstgriff seltener an dessen Existenz erinnert, seltener nimmt er den Verfasser also auch wahr.

Doch das ist nur die eine Seite der narrativen Konsequenzen dieser Umstrukturierung. Bei einem Großteil des Publikums, das die *Tales from Ovid* rezipiert, dürfen wir eine ungefähre Kenntnis des ovidischen Originals annehmen, zumal Ted Hughes nicht als Populärschriftsteller, der für die unteren Bildungsschichten schriebe, klassifiziert werden kann; eine solche Vorbildung in der Leserschaft aber löst automatisch einen ständigen Vergleich mit den *Metamorphosen* aus, der gerade durch die Modifikationen der Nachdichtung auf die Person des späteren Autors als eigenständige Entität hinweist. Hätte der Nachdichter die den Autor fokussierenden Phrasen des Originals einfach übernommen, hätte er damit höchstens wieder auf Ovid, nicht aber auf sich selbst verweisen können, denn eine bloße Kopie von etwas Originellem ist nun eben doch nur eine Kopie und kann nicht als Besonderheit des Epigonen gelten.²³¹ Paradoxerweise gereicht also gerade diese scheinbare Reduktion eines Ausdrucksmittels der Autorschaft parallel zur oben beobachteten Diffusion auf der anderen Seite zu einer bedingten Emphase von Hughes' Genius.

Des weiteren kann sich Hughes ersatzweise in textformalen Mechanismen spiegeln, die Ovid auch heute noch in vielen Ausgaben vorenthalten werden, für das Englische bzw. den englischen literarischen Raum aber durchaus gewöhnlich sind. So muss in den *Tales from Ovid* als englischsprachiger Text in den von

²³¹ In diesem Sinne kann jede Abweichung vom Original dazu führen, dass der Leser die Autorschaft des Nachdichters als signifikante Größe wahrnimmt. Diese Mechanismen spielen sich aber sicherlich stark subjektiver Ebene ab und hängen von der Kenntnis des Originals, ja sogar von dem momentanen Erinnerungsvermögen an das Original ab; letzteres wiederum wird sich, wie uns die Gedächtnisforschung lehrt, vor allem auf beliebte Episoden stützen, was uns zum persönlichen Geschmack des Rezipienten führt (vgl. hierzu DANIEL). An dieser Stelle wird eine wissenschaftlich angelegte Untersuchung des Phänomens auf literaturwissenschaftlicher Ebene durch ihren nicht-empirischen Charakter allerdings spekulativ und unsinnig.

Charakteren des Textes erzählten Episoden zu Beginn jedes Abschnittes mit Anführungszeichen die wörtliche Rede immer wieder neu ausgedrückt werden, was dem satzzeichenlosen Latein grundsätzlich nicht eignet;²³² ein Indiz für die spezielle fiktionale Situation des so Dargestellten ist somit schon obligatorisch im englischen Text geliefert und verweist aus sich selbst heraus trotz aller in den Regeln der Zeichensetzung begründeten Unausweichlichkeit immer wieder auf den Autor als denjenigen, der diese Anführungszeichen setzt, d.h., als denjenigen, der die Erzählung beaufsichtigt und kommentieren und steuern kann. Die Fiktionalität einer jeden Rede bzw. ihr Bericht-Charakter ist damit unleugbar, die Satzzeichen finden ihren semiotischen Zielpunkt außerhalb der Geschichte selbst.

Beispiele für solche Prozesse bieten sich viele. Wir wollen uns zugunsten einer möglichst großen Vergleichbarkeit in einer genaueren narrativen Betrachtung der *Tales from Ovid* zunächst vor allem auf die bei Ovid so hervorstechende Situation um die „Atalanta“-Geschichte als Teil der selbst in den Orpheus-Zyklus eingelagerten „Venus und Adonis“-Episode stützen, die wir im vorigen, Ovid gewidmeten Kapitel angesprochen haben.

Auffällig ist primär, dass bei Hughes der äußerste, durch die Person des Orpheus gegebene Rahmen wegfällt; so schließt sich „Venus and Adonis (and Atalanta)“ direkt an „Myrrha“ an, letztere wiederum beginnt als eigenständige Erzählung ohne wie auch immer geartete Maske oder formale narrative Verlagerung, wie wir sie in der Ovidischen Version noch festgestellt haben. An dieser Stelle zu Beginn

²³² Siehe z.B. HUGHES, *Tales from Ovid*, 16f.; 122f. Dagegen setzt HOLZBERGS Ausgabe der *Metamorphosen* für wörtliche Rede innerhalb der wörtlichen Rede einer solchen Binnenerzählung die gleichen Anführungszeichen für beide Ebenen der direkten Rede sowohl in Textoriginal als auch in der deutschen Übersetzung; VON ALBRECHT verfährt zumindest im lateinischen Text ebenso, erlaubt uns aber einen Einblick in die Verschachtelung der Erzählsituationen durch abstuftende Anführungszeichen in der Übersetzung; ANDERSON unterscheidet in dieser Hinsicht ebenso wenig zwischen den Erzählebenen wie EHWALD (weder in der 1915er Ausgabe, noch in der von Haupt, Korn und von Albrecht überarbeiteten Version von 1966), HOLLIS, LAFAYE und MURPHY. – Die Implikationsmöglichkeiten solcher semiotischen Verweise können spätestens seit dem Aufkommen der Konkreten Poesie nicht mehr unterschätzt werden.

der „Myrrha“-Passage, an der ein Erzählrahmen gesetzt bzw. gesprengt wird, müssen wir also unsere Untersuchung ansetzen, um die narrative Fokussierung der zu bearbeitenden Abschnitte nachzuvollziehen.

Der aphoristische Beginn der Myrrha-Episode

Cinyras, the son of Paphos,
Might well have been known as Fortune's darling
If only he'd stayed childless.²³³

entspringt hier also zweifellos unmittelbar dem Mund bzw. der Feder des Autors selbst, da ja überhaupt kein Zwischenschritt in Form eines vorgeschalteten Erzählers gemacht wird, während wir ja bei Ovid diese und die folgenden Geschichten zumindest laut Oberflächenstruktur durch die Augen des Orpheus sehen. Interessanterweise ergibt sich dadurch kaum eine Bedeutungsverschiebung; durch diesen formalen narrativen Kraftakt des Perspektivenwechsels, den Hughes vollzieht, bleibt die Aussage, die folgende Abscheubekundung und auch die Geschichte selbst in ihrem inhaltlichen, semiotischen und auch konnotativen Gehalt praktisch unberührt.

Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Wenn wir uns genauer ansehen, wie diese bei Ovid narratologisch so umstrittene 1. Person Singular („I am going to tell“ / „canam“) charakterisiert wird, wird klar, warum alle diese möglichen Erzählperspektiven²³⁴ sich so stark ähneln, dass eine genaue Unterscheidung unmöglich, aber auch unnötig erscheinen muss; wir erfahren lediglich, dass der

²³³ HUGHES, 104 - vgl. Ov. met. X,298f.

²³⁴ Im folgenden halte ich mich, wenn auch nicht an die von diesem vorgenommenen thematischen Spezifikationen der traditionellen Narratologie, dennoch grob an die von FÜGER entworfene Terminologie einer narrativen Tiefenstruktur, die dieser in seinem Supergau eines strukturalistischen Ergusses dann leider in endlosen Formalismen und Versuchen zu „generativer narratologischer Grammatik“ durch die Ignorierung pragmatisch-semantischer Belange wieder absurd erscheinen lässt. Zur terminologischen Ordnung des Komplexes sind seine Ausführungen dennoch äußerst wertvoll.

Erzähler Abscheu gegenüber der folgenden Schilderung empfindet und dass er sie erzählen wird. Letztere Bedingung ist für einen Erzähler selbstevident, erstere schränkt den Personenkreis innerhalb der gesamten Menschheit durch ihre dem grundsätzlichen ethischen Empfinden der Allgemeinheit kongruente Aussage nicht merklich ein.

Durch diese Ent-Charakterisierung des Erzählers entsteht an seiner Stelle ein Signifikats-Vakuum, das außer dem formalen grammatischen Netzwerk, also seinem Signifikanten, nichts in seiner Existenz begründet. Das aber bedeutet, dass wir der Erzählperson und damit der Erzählperspektive zunächst jegliche inhaltliche Relevanz absprechen dürfen. Die Konsequenz dieses Vergleichs zweier bis auf den jeweiligen textimmanent anzunehmenden Erzähler signifikant ähnlicher Versionen schärft das Ergebnis des vorherigen Kapitels also noch: Ob Hughes, Ovid oder Orpheus diese Geschichte erzählt, scheint mit einem Mal irrelevant.²³⁵

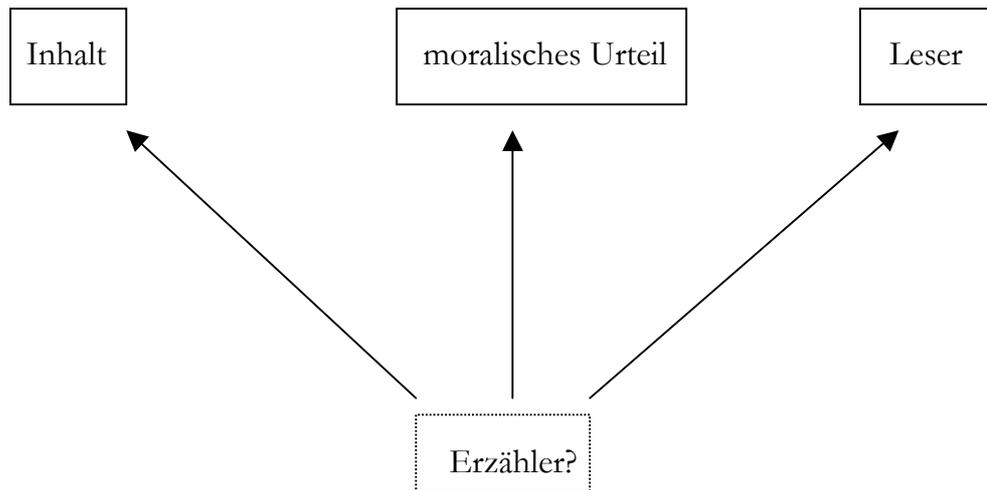
Der Fokus des Interesses liegt somit mangels Alternativen logischerweise auf dem inhaltlichen Gehalt bzw. der Handlung der folgenden Episode und dem moralischen Urteil darüber einerseits, auf der Person, besonders den Empfindungen des Lesers beim Lesen andererseits – in diesem semiotischen System verweist auf der Ebene der Tiefenstruktur somit nichts zurück auf den Erzähler als Person, sondern nur auf den Erzähler als für einen Text dieser Art notwendige Funktion, den der Rezipient folgerichtig vernachlässigt.²³⁶

Diese Sichtweise lässt sich auch damit begründen, dass der Vortragende bei Hughes immer nur als Subjekt, also als Ausgangspunkt des Satzes, und nie als

²³⁵ Insofern stimme ich allen denjenigen Vorgänger (z.B. BARTENBACH, 85-195; SPAHLINGER, 135-137; GAULY, 452) schon grundsätzlich nicht zu, die von der grundsätzlichen Position ausgehen, dass die Binnenerzählungen Wichtiges über den Binnenerzähler (und umgekehrt) aussagen.

²³⁶ Einzig die Forschung in ihrer Obsession mit empirischer Vollständigkeit und klassizistischer Ordnung bzw. Symmetrie im Ovid gibt sich unter dem Deckmantel eines "ernstzunehmenden" oder "professionellen" Lesens immer wieder Mühe, im bewusst beschworenen Nebel zu stochern und Phantome zu erschaffen bzw. zu jagen. Betrachtet man Ovids literarisches Umfeld und seinen Sinn für

Objekt, d.h., als Zielpunkt des Satzverlaufs, auftritt: Die einzige Abweichung von diesem Schema bei Ovid selbst ergibt sich bezeichnenderweise aus der Verbindung „desit [...] mihi“, einer Phrase, die durch ihre Wortbedeutung in sich vom Erzähler weg weist.²³⁷



Nachdem uns die Untersuchung der Nachdichtung so auch weitere Einblicke in die Narrativik des Originals geliefert hat, bleibt noch zu zeigen, dass Hughes sich keineswegs im Gegensatz zu dem, was wir durch unsere Ergebnisse vom Werkanfang als „Programm“ postuliert haben, mit einem Mal als Autor aus seinem Werk zurückzieht, sondern seine Person nur auf andere Weise verankert, als Ovid dies 2000 Jahre zuvor getan hat.

Am deutlichsten offenbart sich dies, wenn wir, wie bei Ovid, die epigrammatischen Wortspiele, die wir bereits des öfteren feststellen konnten, betrachten:²³⁸ Wenn wir beispielsweise das Hughessche

Humor, könnte man gar spekulieren, ob diese Art der gelehrigen Rezeption nicht mit einem heiseren Lächeln in dessen Absicht gelegen haben könnte.

²³⁷ Siehe Ov. met. X, 298-707.

²³⁸ Vgl. BROWN, 219, die ein Beispiel für humoreske Formulierungen dieser Art anführt: „She stripped off their good names / And their undergarments“ (145).

So that the real crime, that the King thought no crime,
let nothing of its wickedness be omitted.²³⁹

betrachten, das den Akt zwischen Myrrha und ihrem Vater beschreibt, so ist der schon durch die Zeichensetzung als solcher gekennzeichnete ergänzende Relativsatz auch inhaltlich praktisch überflüssig; die Situation, dass der Vater nur durch eine Täuschung Inzest begeht, ist ausreichend dargestellt worden. Die Zuspitzung der Schilderung in dieser Phrase kann somit einzig als Kommentar des Autors gelten, gerade so wie jemand, der während komplizierter Handlungsstränge und Verwechslungen in einem Theaterstück versucht, seinem Sitznachbarn die aufgebaute Spannung näherzubringen oder eine komische Situation klarzumachen. Dadurch stellt er einerseits sein überlegenes Wissen, andererseits aber auch seine relative Transzendenz dar.

Ähnlich funktionieren solche direkt von außerhalb der Geschichte entspringenden Zwischenrufe wie

As if words could have a hope
of altering such a passion²⁴⁰

als Rückverweise in die reale Erfahrungswelt des Autors und des Publikums. Wieder einmal wird gerade durch die darin implizierte Betonung der Fiktionalität der Situation der Autor ins Gedächtnis gerufen, und besonders hier auch als Person und nicht nur als Funktion: Durch seinen amüsierten, belehrenden Ton lässt er an seiner persönlichen systemischen Überlegenheit über die Figuren der Geschichte keinen Zweifel; es entsteht der Eindruck einer transzendierenden

²³⁹ HUGHES, 116

²⁴⁰ Wodurch er sich keineswegs von Ovid abhebt; für ähnliche Beispiele im lateinischen Werk siehe 3.2.1 – weitere Beispiele bei Hughes: „But prohibition feeds love“ (230); „Love is not blind“ (231); „So ignorant are men“ (214); „It is no crime to lose your way in a dark wood“ (97) - für das vorliegende Zitat siehe HUGHES, 112

Intelligenz des Autors über die Probleme zwischenmenschlicher Belange, die seine Figuren erleben.

Schon im Proömium der *Tales from Ovid* waren uns modernisierende und verwissenschaftlichende Formulierungen aufgefallen; in dieser Tendenz führt Hughes den gerade beschriebenen Prozess, sich über sein Werk zu stellen und sich als eigenständige Person bemerkbar zu machen, fort. Beide genannten Phrasierungsspielarten, also verwissenschaftlichendes und modernisierendes Formulieren zusammen, finden wir z.B. in

A screech owl, death's *doppelgänger*²⁴¹

Stellen wir den beschriebenen Prozess also daran kurz exemplarisch dar: Diese Phrase, vor allem innerhalb der Psychoanalyse und ihrer nachfolgenden Wissenschaften geprägt, sprengt durch ihre Neuartigkeit und besondere, in der Neuzeit verankerte Bedeutungsbeladenheit die zeitlichen Fesseln des in weiter Vergangenheit angesiedelten Mythos. Gerade im Kontrast mit der archetypischen Symbolik der Eule steigert sich die Wirkung dieser Modernisierung in "doppelgänger" noch weiter: Das Mystisch-Mythische und das Rational-Theoretische prallen gleichsam symbiotisch aufeinander.²⁴²

Andererseits distanziert sich Hughes natürlich durch eben jenen wissenschaftlichen Gehalt des Ausdrucks von seiner Schilderung; allein die Verwendung eines solchen unter Fachtheoretikern gebräuchlichen Begriffs stellt ihn klar als heterodiegetischen „Beobachter“, eben sogar als Analytiker der Situation bzw. des Textes, heraus; und obwohl dies nicht direkt auf seine Person als „Autor“ hinweist, kann psychoanalytisches Vokabular, und sei es nur noch so beiläufig eingestreut, als Hinweis auf den von Wissenschaftlern dieser

²⁴¹ HUGHES, 114

²⁴² Dies beobachtet auch BROWN, 218, wenn sie die Darstellung von Jupiters Blitzen als „general deterrent“ als Entlehnung aus dem Wortfeld „Atomwaffen“ auffaßt.

Fachrichtung postulierten „Ödipus-Komplex“²⁴³ gedeutet werden, ein inhaltlich durchaus naheliegender psychoanalytischer Interpretationsansatz: Myrrha als weibliche Variante bietet ja in der Tat genügend Parallelen, um eine solche Lesart zu rechtfertigen.

Was wir in dieser Anspielung finden, ist also ein versteckter Wink des Autors, welchen Weg er zur Deutung des Mythos einschlagen würde bzw. eingeschlagen hat – eine deutliche Erinnerung an seine Existenz verpackt in einen anti-postmodernistischen *faux pas* von vermeintlich unzulässiger Leserentmündigung, der in der Wucht seiner gleichsam unzeitgemäßen literaturphilosophischen Aussage die Position des Autors zurück ins interpretatorische Rampenlicht rückt. Es ist sogar möglich, noch einen Schritt weiter zu gehen: Wenn Hughes psychoanalytisches Vokabular in literarischem Umfeld verwendet, liegt ebenfalls ein Bezug zu psychoanalytischer Literaturkritik nahe, der Hughes zu Beginn seines Wirkens sehr nahe stand.²⁴⁴ Wichtig ist für uns dabei vor allem, dass der Erzähler sich damit selbst zum Kritiker macht, und dies bereits während der Produktion seiner Erzählung: Hierin liegt dann eine besondere Distanzierung vom Beschriebenen, wie sie stärker kaum sein könnte, die *Tales from Ovid* werden inmitten ihres eigenen Daseins als Primärtext zum sekundären Kommentar der *Metamorphosen*.

Modernismen der angeführten Art finden sich aber nicht nur an dieser Stelle oder im Proömium: Die Nachricht vom Tod ihrer sieben Söhne kommt zu Niobe

like an electrical storm wind.²⁴⁵

Hughes kreiert in „electrical“ wieder die Vorstellung von etwas Modernem, von Technologie Abhängigem inmitten des antiken Mythos. Ovid dagegen formuliert:

²⁴³ FREUD, 14ff.

²⁴⁴ BENTLEY, 80ff.

²⁴⁵ HUGHES, 205

Fama mali populique dolor lacrimaeque suorum
tam subitae matrem certam fecere ruinae²⁴⁶

Tiresias informiert Pentheus darüber, dass er durch Bacchus zerstört werde mitsamt seiner "expensive coiffure",²⁴⁷ eine in der „technischen“ Hochsprache der Modewelt, in Französisch, ausgeführte Formulierung, die durch diese bornierte Über-Exaktheit im Ausdruck in der antiken Welt distanziert und in ihrer anachronistischen Ironie abfällig wirkt – bei Ovid gibt es keine vergleichbaren Details in Tiresias' Rede; auch Hippomenes, der mit Atalanta vor dem Cybele-Heiligtum nächtigt, wird von Venus zu einer Lust „like epilepsy“²⁴⁸ angestachelt, wodurch wir wieder in eine moderne Fachsprache, diesmal in medizinischen Jargon, versetzt werden, die uns klar als Beobachter aus der Zukunft bzw. den Autor als Person unserer Gegenwart definiert.²⁴⁹

Bisher konnten wir also sehen, wie sich Hughes durch das Einbringen von zeitgenössischen Aspekten im eigentlich in der Vergangenheit angesiedelten Mythos als Autor / Erzähler – wir haben gesehen, dass diese Unterscheidung hier nur terminologischer Art ist – des vorliegenden Textes etabliert. In dieser Hinsicht spinnt er Ovids Bemühungen um die Hervorhebung des Verfassers nur weiter. Der Nachdichter hat aber noch eine weitere Möglichkeit, das Interesse auf

²⁴⁶ Ov. met. VI, 267f.

²⁴⁷ HUGHES, 172

²⁴⁸ ders., 129

²⁴⁹ Des weiteren ist die Verbindung zwischen Krankheit und sexueller Lust eine bemerkenswerte Eigenart der Gegenwartskunst; gerade Sexszenen in Film und Buch werden immer wieder mit einem klinisch-biologischen Hypernaturalismus dargestellt, der die Agierenden in die Nähe von Fieberkranken, Epileptikern und Asthmatikern rückt: Schon populäre Werke wie "Kids", "Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo", "Blue Velvet", "Seven", der bereits zitierte "Angel Heart" oder "Leaving Las Vegas" bieten einschlägiges Material, wie es vor allem im französischen, spanischen und schwedischen modernen Kino ("Die Bartolomäusnacht", "Nachtwache") immer wieder vorgestellt wird. Auch damit verankert Hughes den Horizont des Lesers klar im kognitiven Präsens. Weiterführend PARKER, T. *Sex, Psyche, Etcetera in the Film*. Harmondsworth, 1971; BARCARISSE, P. *Carnal Knowledge: Essays on the Flesh, Sex and Sexuality in Hispanic Letters and Films*. Pittsburgh, 1991; LENNE, G. *Der erotische Film*. München, 1993⁴.

sich zu ziehen: Er kann sich zurück in die ovidische Erzählebene fallen lassen und seine eigene kreative Person zugunsten einer reinen Übersetzer-Identität auflösen. Dadurch entsteht eine komplexe Diskontinuität zwischen dem besprochenen Hang zu aus intratextuell anachronistischen Elementen und der in Ovids Gegenwart hinein platzierten, also in unsere Vergangenheit verschobenen Erzählposition - einem Anachronismus der entgegengesetzten Richtung in bezug auf die verwissenschaftlichenden und modernisierenden Elemente, die wir bereits finden konnten.

Am deutlichsten können wir den Effekt innerhalb Hughes' Schilderung der Götterversammlung beobachten. Die Götter kommen zusammen und sind verärgert darüber, dass sich die Menschheit so negativ entwickelt hat. Daher gibt es einen Aufruhr:

O Augustus, just as you see now
The solicitude of all your people
So did the Father of Heaven
Survey that of the gods.²⁵⁰

Durch den Gebrauch des Präsens und durch „now“ wird klar, dass wir uns in einer Zeit befinden müssen, in der Augustus noch lebt und regiert. Dies passt überhaupt nicht zur bisher beobachteten Tendenz, die Gegenwart in die Vergangenheit einzufassen, wie wir es im unmittelbaren Co-Text des Abschnittes feststellen können: Kurz zuvor noch benutzt Hughes Vokabular wie „highways“, „gangsters“ oder das umgangssprachliche „loiter about“,²⁵¹ das den Mythos in unsere Zeit transferiert. Und doch führt uns „Augustus“²⁵² wieder zurück in die

²⁵⁰ HUGHES, 15

²⁵¹ ders., 13f.

²⁵² Vgl. SOLODOW, 56: „[...] This is reinforced by the apostrophe of the emperor, who is not a character within the narrative but a contemporary figure present only in the simile.“

Erzählgegenwart Ovids, also in unsere Vergangenheit, so dass der entstandene Eindruck, dass uns etwas Kontemporäres dargeboten wird, jäh gestört wird.

Unser Textverständnis definiert somit zwei verschiedene Zeitebenen als Gegenwart, Hughes' Erzählzeit und gleichzeitig auch Ovids Erzählzeit. Dieses Paradoxon distanziert den Nachdichter noch weiter von seinem Text und wir werden seines Daseins als Epigone eines weit entfernten Vorgängers erinnert: Hughes scheint an dieser Stelle geradezu die Verantwortung der Autorschaft auf Ovid abzuschieben; und doch finden wir eine folgeschwere Verschiebung der Aussage des lateinischen Originals:

Nec **tibi grata** minus **pietas**, Auguste, tuorum **est**,
quam fuit illa Iovi.²⁵³

Betrachtet man die gewählten Ausdrucksformen genau, so fällt auf, dass die Konstruktion um den possessiven Dativ bei Hughes durch

you see [...]
the **solicitude** of all your people²⁵⁴

aufgenommen wird. Ovids Formulierung weist auf Augustus selbst hin, ihm ist die *pietas* der Seinen gewiss; Hughes aber gibt uns keinen expliziten Anhaltspunkt dafür, dass sich die Besorgnis des Volkes²⁵⁵ auf dessen eigenes Wohl bezieht; unmittelbar zuvor heißt es nämlich nur:

The gods shouted their outrage.
They shouted

²⁵³ Ov. met. I, 204f.

²⁵⁴ HUGHES, 15

²⁵⁵ Keineswegs ist hier („tuorum“ – „of all your people“) nur an den Senat gedacht, zu dessen Sitzungstradition die Götterversammlung parallelisiert wird (vgl. BUCHHEIT, 80ff.).

For instant correction
Of this madman.
Just as when those gangsters
Tried to wash out Rome's name
With Caesar's blood,
Mankind recoiled stunned
As at the world's ending and
The very air hallucinated horrors.²⁵⁶

Keine anaphorische Verbindung, kein intratextueller semiotischer Verweis, keine implizite Deixis lenkt die „solicitude“ auf den Herrscher. Vielmehr steht das Unrecht und die Perversion der bestehenden Ordnung im Vordergrund des Aufruhrs.

Ebenso verhält es sich in der umgekehrten Richtung: Hughes' Augustus nimmt von sich aus keinen Anteil an der Aufregung des Volkes. Die Bedeutungsnuancen von „survey“ implizieren laut OED nur distanzierte Beobachtung eines dadurch weitestgehend unbeeinflussten Zustandes.²⁵⁷ Daraus resultiert, dass weder das Volk noch der Herrscher Interesse für die jeweils andere Partei zeigen, dass also der Herrscher und seine Untergebenen voneinander isoliert sind.

Darin finden wir zunächst einmal eine beeindruckende Paraphrase der beißende Ironie des ovidischen Originals – schließlich begehen eben jene in Der Versammlung ob des Frevels so empörten Götter in den *Metamorphosen* die meisten der nächsten ebenso empörenden Verfehlungen!²⁵⁸ Die Juxtaposition von Herrscher und Volk, der Ausdruck der Sorge und die sich hinter allem

²⁵⁶ HUGHES, 14

²⁵⁷ OED, a.a.O.: „look carefully at all of (sth/sb), esp. from a distance“, „study (and describe) the general condition of (sth)“, „find and record the area and features of (a piece of land) by measurement and/or calculation“, „examine (a building, etc) to make sure its structure is in good condition“, „investigate the behaviour, opinions, etc. of (a group of people), usu. by questioning them“

²⁵⁸ Vgl. VON ALBRECHT (1996), 753.

letztendlich verbergende beidseitige Abkapselung legen Hughes' Version auch an dieser Stelle sarkastische Überzeichnung Ovids in den Mund.

Was aber bedeutet dies für die Narrativik des Hughesschen Textes? Offensichtlich vermischt der Dichter, wie wir bereits erkennen konnten, Verweise auf beide Zeitebenen. Der Co-Text lässt auf unsere unmittelbare Erfahrungs- oder Lebenswelt als Bezugssystem schließen;²⁵⁹ allerdings kennen wir in der Gegenwart keine Person „Augustus“. Um diesen Widerspruch in eine sinnvolle Aussage aufzulösen, ist eine Untersuchung der Textpragmatik der *Tales from Ovid*, die besonders im Vergleich mit dem lateinischen Original Klarheit spenden kann, unerlässlich.

Wie schon Buchheit (1996) bemerkte, gibt es vor allem an den Schlüsselstellen des Werks Augustus-Preisungen: Unserer Stelle (*Met.* I, 199-205) wirken z.B. XV, 858-860 bzw. XV, 868ff.²⁶⁰ als Entsprechungen am Werkende entgegen. Wir haben bereits festgestellt, dass das wiederherzustellende Goldene Zeitalter an ersterer Stelle keineswegs nach dem Eingreifen Jupiters zurückkehrt, da ja in der Folge zwar nicht die Menschen, wohl aber die Götter freveln; verstärkend kommt hinzu, dass gerade Jupiter, eben noch mit Augustus parallelisiert, und der Augustus seit Actium nahestehende Apoll die nächsten Vergewaltigungen ausführen.²⁶¹ Folglich hat das Eingreifen Jupiters, auf figurativer Ebene also auch das Wirken des Augustus keinen Einfluss auf das Weltgeschehen: Das Unrecht geht weiter. Die Panegyrik ist somit reine Form und wird durch den Inhalt selbst stark in Frage gestellt.

Ähnliches sagt uns eine genauere Betrachtung der zweiten genannten Stelle. Auch wenn Augustus selbst eine zukünftige Apotheose zugeschrieben wird (*Met.* XV, 850 lässt ihn zu einem Stern werden), bleibt Ovid ihm noch überlegen: Er werde über die Sterne hinaus getragen (XV, 875f.), sagt er, stellt sich also noch über den

²⁵⁹ Vgl. auch FEENEY,

²⁶⁰ "sic et Saturnus minor est Iove: Iuppiter arces / temperat aetherias et mundi regna triformis, / terra sub Augusto est; pater est et rector uterque." - "tarda sit illa dies et nostro serior aevo / qua caput Augustum, quem temperat, orbe relicto / accedat caelo faveatque precantibus absens."

²⁶¹ So auch VON ALBRECHT (1996), 753.

Princeps.²⁶² Wenn man ferner die im Werk behandelten Apotheosen (Herkules, Aeneas, Romulus, Caesar, Augustus, Ovid) als eine Reihe ansieht, steht Augustus als Vorletzter damit keineswegs in exponierter Sonderstellung – eine von vielen Interpretatoren²⁶³ angenommene Klimax würde nicht auf Augustus, sondern auf Ovid weisen. Durch beides wird die vorherige Preisung Augustus‘ zumindest eingeschränkt.

Einen echten Affront findet man, wenn man die Verbindung von Caesar und Augustus und ihre Vergöttlichungen untersucht. Solodow erkennt einen Zirkelschluss in der Argumentation zur Legitimation ihrer Himmelfahrten. Einerseits gewinne Caesar seinen Ruhm durch seine Nachkommenschaft, also durch Augustus:

In a sense, Augustus deifies Caesar. Then with a witty reversal Ovid also has Caesar deify Augustus: *ne foret hic igitur mortali semine cretus, / ille deus faciendus erat* (760f.). [...] The circularity of the „argument“ prevents this metamorphosis from seeming like an elevation in status.²⁶⁴

Der durchschimmernde Humor der Textstelle verhilft Augustus damit eher zum Image einer nicht ganz ernst zu nehmenden Figur in den *Metamorphosen*, die durch einen Irrtum oder mindestens einen recht glücklichen Zufall vergöttlicht werden konnte, als zu einer imposanten Apotheose. Von etwas geringerem Gewicht ist noch ein weiterer Anhaltspunkt, nämlich die einsetzende Langeweile, die Ovid in seinem Gebet für Augustus‘ Wohlergehen²⁶⁵ ausdrückt. Gerade so, als habe er keine Lust mehr fortzufahren, beendet der Dichter die Aufzählung der Anrufungen durch ein lapidares

²⁶² HOLZBERG, 154. - "parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar [...]"

²⁶³ Z.B. HOLZBERG, 154; VON ALBRECHT (1996), 754.

²⁶⁴ SOLODOW, 192.

²⁶⁵ Leider bezeichnet SOLODOW, 192 *Met.* XV,861-70 fälschlicherweise als „prayer to Augustus“; dieser Auffassung muss widersprochen werden, sind als Adressaten des Gebets doch klar die Götter genannt.

quosque alios vati fas appellare piūque est,²⁶⁶

ein klobiger, ja in diesem Umfeld gar ironischer Ausdruck der bloßen Pflichterfüllung eines Augusteischen Epikers.²⁶⁷

Folglich gehört *Met.* I, 199-204 in den Zusammenhang einer ironisierenden Grundhaltung gegenüber Augustus und Panegyrik. Erst auf den zweiten Blick wird klar, inwiefern das uns zu einer Interpretation der zeitlichen Diskontinuität in den *Tales from Ovid* an dieser Stelle hilft: Der Widerspruch zwischen den Zeitebenen löst sich erst auf, wenn wir ihn als solchen akzeptieren. Dadurch, dass Hughes das Szenario und, wie wir gerade gesehen haben, auch die Relevanzmomente der Kernaussage der Passage explizit in der weiten Vergangenheit ansiedelt, wird Ovids „Nicht-Augustanismus“²⁶⁸ in seiner ironisch zwar die Form achtenden, im Inhalt seines Werks der dadurch gemachten Aussage aber widersprechenden Art überspitzt. Wenn der Dichter Augustus auch aus heutiger Perspektive noch mit solchen von ihm selbst sofort wieder

²⁶⁶ Ov. met. XV, 867

²⁶⁷ Genau entgegengesetzt verläuft WHEELERS (1999a) Argumentation, der die Bestrafung von (vermeintlichen) Verfehlungen durch die Götter als Wink zu herrschaftskonformistischem Verhalten auffasst: „Sceptics of divine power [...] invariably come to a bad end.“ (181); „What Ovid represents, in effect, is a model for how dissent is controlled in the early principate; he makes his audience complicit in accepting myths that enshrine the imperatives of a social order.“ (185) – Unsere Textanalyse dürfte gezeigt haben, dass ein solcher Standpunkt stichhaltige Gegenargumente zu überwinden hat (vgl. auch 3.3).

²⁶⁸ Diese Phrase prägt LITTLE („non-Augustanism“) im Gegensatz zum Anti-Augustanismus, wobei ersterer Begriff eine neutrale, uninteressierte Haltung dem Princeps gegenüber ausdrücken soll, letzterer eine feindselige. In meiner Benutzung des Begriffs möchte ich beides einfließen lassen, denn, wie uns die neueste Geschichte gezeigt hat, ist in einem totalitären, verstärkt auf Propaganda aufgebauten System wie dem von Augustus geführten ein nicht-affirmatives Schreiben an der intendierten Indoktrination vorbei auch ein antipropagandistisches Schreiben; selbst wenn keine ideologisch-politische Alternative geliefert wird, ist doch der Unglaube an Augustus als ultimativen Heilsbringer, der, wie wir gesehen haben, das Werk durchzieht, in seinen Implikationen gegen den Personenkult durchaus oppositionell.

sinnentleerten Phrasen preist, obwohl der Adressat doch weder persönlich, noch im alltäglichen Bewusstsein des Lesers, noch in der durch die Modernismen geprägten impliziten Zeitebene der *Tales from Ovid* vorhanden ist, bleibt der Aussage nur noch formale Relevanz. Die denotativ enthaltene pro-augusteische Panegyrik wird dadurch noch absurder, als Ovid sie überhaupt zu zeichnen vermag.

Dieser Eindruck entsteht auch, weil Hughes sich nach all den vorgenommenen Modifikationen des Werks mit wirkungsadäquatem Fokus und dynamischem Äquivalenzbegriff gerade an einer solch semiotisch veränderungswürdigen Stelle als sklavisch genauer, also syntagmatisch skopierender Übersetzer präsentiert. Wie Ovid, der in seinem Umfeld der Augusteischen Dichtung gefangen ist, solche Quasi-Herrscherlobe einfügen muss, zwingt sich auch der Engländer in die enge Haut des an die Tradition gefesselten, bloßen intersprachlichen Überträgers des bereits bekannten und in der bestehenden Form kanonisierten Originals, der sich gegen all seine sonstigen Bestrebungen plötzlich zurück auf längst durch seine Modernisierungen überkommene Ebenen begeben muss.

Schon allein in dieser Nicht-Ausnutzung seiner Möglichkeiten manifestiert sich der Autor an dieser Stelle im plötzlichen Wechsel des Adäquatheitsskopos als autarke Entität im Ganzen des Textes, zumal er in anderen, vielleicht weniger modernisierungsbedürftigen Teilen des Werkes ja aus dem Vollen seiner durch den dynamischen Äquivalenzbegriff gegebenen Optionen schöpft. Die Nicht-Modernisierung, d.h., die Nicht-Modifikation gemäß Hughes' eigener kreativer, politischer und zeitlicher Umwelt, bringt ihn umso stärker in den Vordergrund,²⁶⁹

²⁶⁹ Diese Argumentation bezieht ihre Kraft im weiteren Sinne aus der Transzendenzphilosophie, wie sie sich von Hegel über Nietzsche und Heidegger bis zu Derrida entwickelt hat: Das Dasein und das Nicht-Sein seien Bedingungen füreinander und schlossen einander folglich ein. So gelangt Hegel zur Feststellung, dass das reine Nichts und das reine Sein sei dasselbe; Nietzsche vergleicht in diesem Zusammenhang die Wahrheit mit einer verschleierten Frau, die gerade durch ihre im Schleier ausgedrückte Abwesenheit einen Reiz, d.h., eine Gegenwart findet, die anders nicht zu erreichen wäre; Heidegger formuliert ähnlich das Nichts als „Schleier des Seins“. – Vgl. NIETZSCHE (1980), 352ff., HEIDEGGER, 9ff., für eine Zusammenfassung siehe STÖRIG, 603-609

zumal der Engländer sich damit eines höchst selbstbewussten Sarkasmus befleißigt, der seine überlegene Position als Mittler zwischen Form und Inhalt durch die instrumentalisierte Kluft zwischen beidem an dieser Stelle auszunutzen weiß.

Doch das angesprochene zeitliche Paradoxon hat noch einen anderen Effekt. Für den heutigen Leser sind die *Metamorphosen* durch ihre lange Überlieferungstradition oder auch schlicht durch ihr Alter selbst schon ein Mythos; ähnlich einem Bauwerk, das durch seine Geschichte zu einem Denkmal wird, existieren die *Metamorphosen* für den unvoreingenommenen (d.h., nicht durch z.B. seine Stellung als Altphilologe oder, im anderen Extrem, als zur Lektüre gezwungener Schüler in seiner Rezeption des Werks beeinflussten) Leser der heutigen Zeit nicht nur auf konkreter Ebene als literarischer, isolierter Text, sondern auch auf paradigmatischer als Bruchteil einer komplexen kulturellen semiotischen Struktur. Man liest gleichsam, abgesehen von solch materiell feststellbaren historisierenden Größen wie Konjekturen, den allgemeinen Respekt vor Ovids Werk, die bekannt gewordenen Gemälde zu einzelnen Episoden, das eigene Wissen um die historische Situation des Autors, vielleicht die Behandlung des Stoffes in der einen oder anderen Nachdichtung oder gar in Kreuzworträtseln und Quizshows mit.²⁷⁰

Dieser Prozess führt zu einer Monumentalisierung des Textes, d.h., wir erhalten neben den für jeden Text obligatorischen, durch seinen Wortlaut aktivierten paradigmatischen Verweisen – Konnotationen seines Vokabulars, sein Platz im Rahmen eines Intertextualitätssystems, psychoanalytisch zu beschreibende Assoziationen des Lesers aufgrund seines Erfahrungshorizontes usw. – auch noch in extraordinär starkem Maße extra-literarische Signale dieser Art. Der Text verlässt damit unsere unmittelbare Lebenswelt und wird nicht mehr als durch das Lesen zu erfahrender Text, sondern als Ikone behandelt.²⁷¹

²⁷⁰ Vgl. FOUCAULT, vor allem 21ff.

²⁷¹ Vgl. VEYNE,, 311ff. Veyne vertritt die Ansicht, dass z.B. im Falle der Trajanssäule in Rom das inhaltliche Moment hinter dem Rezeptionsziel "Ausdruck" zurücktritt: "[Es] muss nur [...] zu viele

Diese angesprochenen Signale entspringen eben dem diskursiven Paradigma, dass Ovid in den Kreis der so bezeichneten „hohen Kultur“ gehöre, das sich seit 2000 Jahren aufgebaut hat. Dieser Diskurs ist deswegen auf der für den Leser relevanten synchronen Leseebene nicht genauer zu erfassen; seine Strukturen bewegen sich im Bereich des Unscharfen und infiltrieren so eben durch ihre partielle Verhüllung in umso einflussreicherer Subtilität den einzelnen Diskursteilnehmer²⁷²: Wenn wir Ovid heute lesen, dann ziehen wir durch eben diese Mechanismen im Geiste automatisch die Schublade "Hohe Literatur" auf. Darin finden wir jedoch eher nicht kontemporäre Autoren wie Stephen King, Rosamunde Pilcher oder Nick Hornby; das gegenwärtige Klima der Ent-Kanonisierung hin oder her, Ovids Zugehörigkeit zu einer konventionellen literarischen Elite über 2000 Jahre verfehlt ihre Wirkung auf unsere Leseperspektive aufgrund dieser kulturellen Tradition nicht. Vor dem

gemeißelte Figuren geben: Der Ausdruck der Überlegenheit [des Herrschers] stellt sich nur dann ein, wenn er überschwänglich ist." Übertragen auf unsere Belange bedeutet dies, dass bei einer solchen Monumentalisierung der *Metamorphosen* das informative bzw. literarische Moment hinter dem ostentativen verschwindet: Ebenso wie Veyne darstellt, dass der normale Betrachter "Kunstwerke kaum ansieht", sondern in ihrer Gesamtheit beeindruckend findet (VEYNE, 300), stellen die *Metamorphosen* für viele potentielle Rezipienten eben auch einen monumentalen Komplex, dessen Existenz schon Rezeption in sich bedeutet, dar. Wenn das Werk unserer Lebenswelt entrückt bleibt, wird die Existenz des Buchs an sich schon als Rezeption genügen müssen - ebenso wie etwa das Wissen um die bloße Existenz der Mona Lisa für die meisten bereits den gesamten Umfang der Rezeption des Kunstwerks darstellt. VEYNE, 300, meint, "dass man Kunstwerke kaum ansieht, weil der 'ideale Betrachter' zugleich die Regel und die Ausnahme ist." Was Hughes also, folgt man Veynes Argumentation, leistet, ist, die *Metamorphosen* aus dem Status des monumentalen Kunstwerks zurück in die Lebenswelt des Lesers zurückzubringen, auf dass man sie auch wieder "ansehe" und nicht nur als Teil des Kulturerbes rezipiere.

²⁷² Der Begriff des Unscharfen, der ebenfalls aus der Philosophie Hegels, Nietzsches und Heideggers (siehe Anm. 164) abgeleitet wird, spielt vor allem in der psychoanalytischen Deutung der Faszination des Gothikromans eine große Rolle. Wir wollen uns hier darauf beschränken, mit den genannten Denkern im paradoxen Charakter dieser diskursiven Praktik deren Durchschlagskraft zu betonen: Gerade darin, dass die Einsicht in ein Phänomen unscharf bleibt, also größtenteils abwesend ist, begründet sich seine überwältigende Präsenz. – Zum Begriff des Unscharfen („Uncanny“) vgl. PEEL, besonders 412 ff.

Leseerlebnis der Geschichten über Metamorphosen steht daher die Konfrontation mit dem Monument der Betitelung *Metamorphosen*.

Wenn Hughes die *Metamorphosen* nun in schon so oft oben angesprochener Weise in die Gegenwart weisen lässt, wird der Effekt eines in der Historie der Rezeption verankerten Diskurses so weit wie möglich in den Hintergrund gesetzt: Der destruktive Beigeschmack einer Modernisierung²⁷³ besteht zumindest in einem Zurückdrängen der in diesem enthaltenen hervorgerufenen Assoziationen wie Ehrfurcht, Zurückweisung, Unverständnis, Faszination o.ä.²⁷⁴

Indem Hughes aber, wie in unserem zuletzt behandelten Falle, die Zeitebenen verknüpft, indem er also durch modernes Vokabular stetig die Nähe der ovidischen Zeit zur unsrigen hervorhebt, andererseits aber durch die übernommene Apostrophe eines durch sein Alter schon monumentalisierten Herrschers den Leser wieder aus seiner Erfahrungswelt zurück in die weit entfernte Vergangenheit reißt, kann er in einer, wie gesehen, semiologisch komplexen Interaktion der Leseebenen die abschreckende Unnahbarkeit eines Monuments, also in unserem Fall der *Metamorphosen*, abschwächen, ohne die Faszination einer durch den kulturhistorischen Diskurs der Gegenwart selbst schon mythifizierten Vergangenheit preisgeben zu müssen.

Diese Frage der Ovid-Rezeption innerhalb und außerhalb der verknüpften bzw. gleichzeitigen Hughes-Produktion und -Rezeption wird uns in den folgenden Abschnitten noch eingehend beschäftigen.

²⁷³ Vgl z.B. 2.3: Hiermit sind die bemerkenswerten Brutalisierungen, Verwissenschaftlichungen und Anachronismen gemeint, die sich über den gesamten Text erstrecken. Die Frage nach der Äquivalenz bzgl. des implizierten Lesers bzw. der tatsächlichen Wirkung auf diese(n) (KOLLER, 220) stellt sich in pluralistisch-rezeptionsästhetischem Diskurs nicht mehr; das illusionistische Prinzip der Übersetzung darf vor Derridas Ergebnissen absolut stehen.

²⁷⁴ Das hatte auch MASSIE in ihrer oben bereits zitierten Kritik der *Tales from Ovid* (siehe Anm. 60) hervorgehoben: Sie vermisst genau diesen monumentalen Charakter in Hughes' Werk, den sie „sheen of age“ nennt.

3.3 Siquid habent veri vatum praesagia

*Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches
Heer von Metaphern, Metonymien,
Antropomorphismen, kurz eine Summe
von menschlichen Relationen [...]*

*Friedrich Nietzsche*²⁷⁵

Wie wir in der Strukturanalyse gesehen haben, lassen sich beiden Werken keine festgelegten oder festlegenden Aufbauprinzipien aufzwingen; Ovid spielt in den *Metamorphosen* ausgiebig mit verschiedenen Ansätzen und vermischt sie zu einem lebendigen, durchgängigen Ganzen, das die im Titel angezeigte Themenvorgabe in seiner Form spiegelt; Ted Hughes gestaltet Ovids suggestive, aber nicht denotierende Konstruktionsmerkmale nochmals um,²⁷⁶ wodurch er das (physisch existente) Werk und auch seinen Autor dem Text und dessen Paradigma unterordnet: Die Theorie des Verwandlungszwanges, wie sie in ihm entwickelt wird, betrifft nun ebenfalls Ovid und die *Metamorphosen* selbst, und die in sich veränderlichen Strukturen werden nochmals verdreht.²⁷⁷

Gleiches gilt für die narrative Situierung, mit denen die Autoren arbeiten: Ovid wechselt seine Erzählmasken in geradezu regelmäßiger Unregelmäßigkeit, ohne sich selbst je aus dem Blickfeld des Betrachters herauszuschreiben, reibt sich an so vielen verschiedenen Vorgängern und weiß sich immer wieder als so überlegen darzustellen, dass wir nicht umhin können, ihn immer als Erschaffer des Gedichts im Hinterkopf zu behalten.²⁷⁸ Geradezu im Gegensatz hierzu durchbricht Ted Hughes dieses Prinzip der *Metamorphosen* und geht äußerst frei mit der narrativen Konstruktion des Werks um: An manchen Stellen übernimmt

²⁷⁵ NIETZSCHE, F. "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn." in: *Werke Bd III*. München, 1966, 314.

²⁷⁶ Siehe 3.1.1

²⁷⁷ Siehe 3.1.2

²⁷⁸ Siehe 3.2.1

er Ovids Verschachtelungen, an anderen setzt er eigenmächtig Verschiebungen in den Erzählperspektiven ein.²⁷⁹

Eine solch variantenreiche Un-Struktur von Texten im allgemeinen kennen wir vor allem aus der Literatur bzw. Literaturtheorie, wie sie sich in Zeiten der Moderne und Postmoderne bzw. mit dem Aufkommen des Poststrukturalismus entwickeln konnte. Gerade der spielerische Umgang mit Sinn und semiotischen Verweisen innerhalb und außerhalb der literarischen Welt tritt uns hier als eines der gleichzeitig texttranszendierenden und textimmanenten Hauptthemen entgegen: Man muss nicht einmal bis in die intellektuellen Höhen von Joyces neuer Odyssee, dem *Ulysses*, gehen, um Beispiele für Werke in dieser Denkweise zu finden; Paul Austers *New York Trilogy* und William Hjortsbergs *Fallen Angel* beispielsweise dekonstruieren das auf empirisch eindeutig feststellbarer Wahrheit basierende Genre des Detektivromans durch eine Vielzahl von durch Logik nicht aufzulösenden semiologischen Paradoxa. Cineastische Kunst bedient denselben erkenntnisphilosophischen Kritizismus in David Lynchs *Lost Highway* und *Twin Peaks*; *The Usual Suspects* oder auch Steven Soderberghs *Traffic* und das Low-Budget-Kunstwerk *Memento* argumentieren, dass Wahrheit nicht absolut, sondern von der Position des Rezipienten eines Sachverhaltes abhängig ist, indem sie verschiedene Erzählperspektiven verschiedene Sinngehalte des Geschehens darlegen lassen, die dann in oft nicht aufgelöstem Widerstreit zueinander nebeneinander stehen. Als einziges Ergebnis offenbart sich dem Zuschauer / Leser, dass es kein „einziges“ Ergebnis geben kann.

Wir wollen nun versuchen zu zeigen, dass die *Metamorphosen* diesen Ansätzen sehr nahe stehen, auch wenn ungefähr 2000 Jahre zwischen ihnen und den genannten Beispielen liegen.

²⁷⁹ Siehe 3.2.2; Übersetzungstheoretisch kommt auch hier Hughes' dynamischer Äquivalenzbegriff zum Ausdruck; die Beziehung zwischen Original und Übersetzung wird hier zugunsten Wirkungsäquivalenz auf formaler, stilistischer, konnotativer und durch die narrativen Modifikationen auch auf denotativer Ebene gelockert.

3.3.1 Ovid auf der Spur

In unseren bisherigen Untersuchungen hatten wir bereits einige Anhaltspunkte für solch poststrukturalistisches Gedankengut gefunden: Ovids Hang zu einer kritischen Intertextualität war vor allem im Vergleich mit Lukrez und Vergil auffällig geworden.²⁸⁰ Nun ist gerade in der Antike, einem literarischen Zeitalter der *imitatio*,²⁸¹ ein solches Vorgehen zunächst einmal nichts Ungewöhnliches: Catull variiert und übernimmt Kallimacheisches, Vergil ist in vielerlei Hinsicht u.a. Homer und Ennius verpflichtet, Horaz schreibt bei aller Originalität doch sehr deutlich vor dem Hintergrund archaischer griechischer Lyriker wie Sappho und Alkaios, um nur auf einige Autoren einzugehen. Was bei Ovid (und auch bei Catull in ähnlicher Weise) hervorsticht, ist sein Schreiben gegen einen sozio-politischen Diskurs, in dem er eigentlich stehen sollte.

Rekapitulieren wir kurz: Augustus hatte vor allem durch restaurative Elemente und Propaganda seine Herrschaft legitimieren und stützen wollen. Dazu gehört die Herleitung seines Herrschergeschlechtes von den altherwürdigen Trojanern, besonders hier vom Venussohn Aeneas, was sich schließlich besonders durch die von Autoren stilisierte, schon sprichwörtliche Hochschätzung der *mores maiorum* als Legitimationsinstrument eignete. Diesen Diskurs um den Alleinherrscher aufzubauen, half in der Literatur für uns nachvollziehbar vor allem Vergil mit seinem normierenden, in sich selbst einen Kanon schaffenden Epos, an dem die Dichtung nach ihm nicht mehr vorbeikamte.²⁸²

²⁸⁰ Siehe 3.2.1.

²⁸¹ Vgl. hierzu z.B.: REIFF, A. *Interpretatio, Imitatio, Aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*. Köln, 1958. CIZEK, A. *Imitatio et Tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*. Tübingen, 1994. Aufschlussreich vom Ausgangspunkt Vergil aus auch über das eigentliche Thema der Arbeit hinaus: KÖNIG, A. *Die Aeneis und die griechische Tragödie : Studien zur imitatio-Technik Vergils*. Berlin, 1970

²⁸² Ob Augustus in diesem diskursschaffenden Prozess eine entscheidende Kraft war oder überhaupt sein konnte (vgl. FOUCAULT, VEYNE, ZANKER), ist dabei zumindest für unsere Perspektive unwesentlich; in jedem Fall hat er sich dessen Aufkommen geschickt zunutze gemacht.

Wir haben bereits angedeutet, dass sich Ovid von Vergil und auch von Lukrez abzusetzen versucht, indem er deren Texte verdreht als Folien für seine eigenen Schriften nutzt.²⁸³

Ovid verdreht die Prioritäten der bereits von Vergil geschilderten Passagen und erhält dadurch eine ganz eigene Version vermeintlich derselben Begebenheit. Hierin finden wir den Ansatz zu etwas, das poststrukturalistische Literaturtheoretiker und Philosophen um Jacques Derrida in unseren Tagen als dekonstruktive Tätigkeit beschrieben haben.

Bereits der Strukturalismus um und nach Ferdinand de Saussure hatte als eine seiner Grundthesen formuliert, dass ein Zeichen nur deshalb mit Sinn beladen werden könne, weil es sich von anderen Zeichen unterscheidet: Wir wissen also, was „Tisch“ bedeutet, weil wir wissen, dass es einen Unterschied zu „Bett“ gibt. Innerhalb des Zeichensystems existiert also eine Struktur, die den einzelnen Formanten durch ihre wechselseitigen Beziehungen eine Bedeutung zu haben erlaubt.²⁸⁴

Gerade an diesem Punkt nun hakt Derrida ein; eine solche Verweiskette nimmt den durch sie möglich gewordenen Sinngehalt eines Zeichens gleichzeitig wieder, da sie unendlich ist; sie ist nur eine Spur zu einem fälschlicherweise im Strukturalismus vorausgesetzten Sinnzentrum, von dem aus die Bedeutungszuweisungen einsetzen: Dies ist die sogenannte Urspur. So kann man sagen, dass die Verweiskette von einem Systemglied zum nächsten und wieder zum nächsten usw. den einzelnen Teilen (in unserem Fall: Wörtern) gleichzeitig Sinn stiftet und ihn ihnen wieder nimmt.

Denn gleichzeitig wird klar, dass die Bedeutung eines Wortes somit nicht statisch sein kann, da sie von den im Ausschließen mitgedachten anderen Systemformanten abhängt; für unser banales Beispiel bedeutet dies, wir definieren einen Tisch anders, wenn wir ihn als „Nicht-Bett“ betrachten („Wir

²⁸³ Siehe 3.1.1; 3.2.1; vgl. auch ZINN, 9.

²⁸⁴ Für eine umfassende, aber kurz gefasste Übersicht über den hier notwendigerweise arg verstümmelt dargestellten Strukturalismus siehe EAGLETON (1996), 79-110. Vgl. DERRIDA (1997), 422ff.

liegen nicht darauf“) als wenn wir ihn als „Nicht-Stuhl“ betrachten („Wir sitzen nicht darauf“).

Genau dies macht sich Ovid zunutze, wenn er mit Vergils Charakteren spielt;²⁸⁵ besonders krass erkennen wir sein Wirken bei Aeneas und der mit ihm zuvor verbundenen Kardinaltugend der *pietas*. Vergil prägt für ihn in häufigsten Wiederholungen²⁸⁶ das Epitheton „pius“, bei Ovid finden wir dies nur ein einziges Mal (XIII,626), und da nicht einmal in echter Verbindung mit Aeneas, sondern paronomastisch; bei diesem sparsamen Gebrauch des Beiwortes darf man wohl eher annehmen, dass Ovid in kallimacheischer Manier mit intertextuellen Verweisen spielt, als dass er dadurch in irgendeiner Weise auf die Eigenschaft „pius“ des Aeneas hinweisen will – wie ein solches Vorhaben in die Tat umzusetzen wäre, konnten wir ja bei Vergil eindrucksvoll nachlesen! Als Epitheton des Anchises allerdings taucht „pius“ ein paar Verse später auf (XII,640), und auch der Bruder des Anius (XIII,663) wird mit dem Begriff in Verbindung gebracht.

Was Ovid schon in dieser kleinen Szene erreicht, ist eine Zerstreung des Begriffs, der ihn seiner Erhabenheit beraubt; wir hatten bereits erwähnt, dass von der Schicksalssendung des Aeneas in den *Metamorphosen* keine Rede ist, und in Verbindung damit können wir endgültig ersehen, wie Aeneas seiner bei Vergil hervorstechendsten Merkmale entkleidet wird: Seine *pietas* gehört ihm nicht mehr, wird im wahrsten Sinne des Wortes veräußert, und auch als Ursprung des römischen Reiches spielt er keine Rolle.

Ovid geht gar so weit, mit der durch die *Aeneis* angelegten semantischen Beziehung von „Aeneas“ und „pietas“ zu spielen: In XV,680f. führt er uns im Rahmen der Aeskulap-Episode vor, dass alle Latiner „pii“ sein können. Nachdem ein Priester den Gott ehrfürchtig begrüßt hat, „piumque / Aeneadae praestant et mente et voce favorem.“ Jeder der Anwesenden besitzt hier also, was Aeneas bei

²⁸⁵ Weiterführend siehe auch BÖMER, 173ff.

²⁸⁶ WARWICK listet über 40 Stellen auf, an denen Aeneas mit „pietas“ oder „pius“ iuxtaponiert wird. – Vgl. WARWICK, a.a.O.

Vergil so ausgezeichnet; von einer besonderen Eigenschaft des epischen Helden kann man nicht mehr sprechen. Ovids desillusionierende Schilderung des Aeneas wird durch die geradezu spöttische Ironie, mit der er durch zwei nicht direkt aufeinander bezogene Wörter doppelt an ihn erinnert, erst richtig bissig; ebenso wie die "Aeneaden" eben nicht wirklich auf Aeneas verweisen, sondern auf die Schar der Römer, die in der Erzählzeit nach Aeskulap suchen, aber trotzdem den Namen des Heroen erklingen lassen, kann nun auch „pius“ nicht mehr uneingeschränkt Vergils Helden bezeichnen.

Die politische Dimension dieses Vorganges ist bereits enorm; der Hauptrepräsentant für Augustus' Familie aus dem bedeutendsten Literaturwerk seiner Gegenwart wird seiner Signifikanz, ja, sogar seines Heldentums beraubt²⁸⁷ und zu einem normalen Mann wie jeder andere degradiert. Auch seine Apotheose kommt ohne jeden panegyrischen Pomp aus, und ihre Schilderung ist geradezu sklavisch faktisch und handlungsorientiert; von einem besonderen Ruhm, der daraus erwachsen könnte, können wir zwar durch den Inhalt, nicht aber durch den ganz und gar un-hymnischen Stil Ovids sprechen: Der Vergöttlichte kommt nur als Gegenstand eines Gesprächs zwischen Venus und Jupiter vor, und auch danach finden wir ihn nur als Objekt des Handelns anderer. Für einen Gott behandelt Ovid Aeneas mit auffälliger Gleichgültigkeit, und erst nach einer Metamorphose, die durch das Besprengen mit göttlichem Wasser und Ambrosia stattfindet und alles Irdische an ihm verschwinden lässt, fährt er in den Himmel auf: Nur der beste Teil an ihm wird dazu zugelassen, wie der Dichter betont.²⁸⁸ Das bedeutet, dass wir ihn mit dem in der *Aeneis* geschilderten Charakter nicht mehr ohne weiteres gleichsetzen dürfen – auch er ist dem Wandel der *Metamorphosen* unterworfen.

Die freche Neudefinition, oder besser: Entdefinition der Aeneasschen *pietas* an diesen Stellen ist aber nur Teil einer weit größer angelegten semantischen

²⁸⁷ Ähnliche Tendenzen finden sich z.B. in Ovids parodistischer Darstellung der Homerischen Helden in der Calydonischen Eberjagd (VIII,260-444); vgl. BÖMER, 177 für weitere Beispiele.

²⁸⁸ Ov. *met.* XIV,604.

Neuverknüpfung dieses Begriffes; nachdem wir uns bis jetzt nur auf eine Untersuchung solcher mit Aeneas verknüpften Stellen beschränkt haben, wollen wir nun sammeln, welche semantischen Qualitäten wir für *pietas* - und auch für das Adjektiv *pius* - den *Metamorphosen* entnehmen können.²⁸⁹

Sehr oft erscheint *pius* / *pietas* in flehentlichen Bittphrasen der Art von „si qua est pietas“²⁹⁰ und ebenso formelhaften, gleichsam erstarrten Enallagen wie „pietura“.²⁹¹ Allein die Häufung dieser unauffälligen, gewöhnlich anmutenden Wendungen untergräbt schon einen besonderen Sinn des Wortes; Abnutzungserscheinungen in der Signifikatsrelevanz sind kaum zu vermeiden. Dafür spricht auch, dass nicht nur Anchises diese Eigenschaft zugeschrieben wird, sondern u.a. auch Cadmus (III,5), einer Gefährtin der Ino (IV,551), Meleagers Schwestern (VIII,520), Baucis (VIII,631), Cinyras (X,354), die Frauen von Panchaia (X,431), Icarus (X,451), Chiones Bruder (XI,329), Alcyone (XI,389; 420), Achills Mutter Thetis (XIII,301), Aurora (XIII,621), Romulus (XIV,813). So eindrucksvoll diese Reihe großer Persönlichkeiten auch sein mag, ein besonderer Platz für Aeneas wegen seiner *pietas* ist durch sie nicht mehr möglich. Ferner erkennen wir neben der beschriebenen Abnutzung des Konzepts auch eine ironisierende Herabsetzung in der Pythagoras-Rede. Über den Vogel Phönix sagt Ovid:

fertque pius cunasque suas patriumque sepulcrum²⁹²

Wenn der Dichter also auch noch den Vogel Phönix als *pius* bezeichnet, also eine Ausweitung des Begriffes auf die Tierwelt im weiteren Sinne zulässt, so erfahren

²⁸⁹ Die Konkordanzen von DEFERRARI / BERRY / MCGUIRE und WARWICK bilden die Grundlage für die folgenden Untersuchungen.

²⁹⁰ Ov. *met.* IX,383 – weitere ähnliche Stellen finden sich besonders bei VI,503; VII,336

²⁹¹ Zu lesen in Ov. *met.* VI,161 – für den gleichen Gebrauch des Wortes siehe I,221; I,392; VI,250; VI,496; VIII,499; VIII,767; IX,711; XI,577; XIII,621; XIV,813 usw.

²⁹² Ov. *met.* XV, 405.

wir dies gerade inmitten der oben angeführten imposanten Reihe anderer *pīi* und *pīae* als krassen Bruch.

Doch diese Andeutung von mitschwingenden negativen Bedeutungen übertrifft Ovid bei weitem durch seine explizite Negierung eines uneingeschränkt positiven Gehalts des Begriffs. *Pietas* kann sehr wohl ein Weg in tragische Situationen, d.h., ins Ausweglose sein, als Leitfaden in ethischen Fragen begegnet sie uns in sich selbst widersprüchlich: Man kann durchaus „facto pius et sceleratus eodem“ sein, wie Ovid gleich zweimal in seinem Werk bemerkt (III,5; IX,408); man kann „inpietate pia“ (VIII,477) sein; Tereus gegenüber wäre *pietas* gar ein Verbrechen (VI,635); im Morden des Vaters besitzen die von Medea getäuschten Töchter des Vaters sie in ihren Absichten umso mehr, desto mehr sie sie durch das von dieser provozierte Töten des Vaters andererseits faktisch verlieren:

"si pietas ulla est nec spes agitatis inanes,
officium praestate patri telisque senectam
exigite et saniem coniecto emittite ferro!"
his, ut quaeque pia est, hortatibus inpia prima est
et, ne sit scelerata, facit scelus [...] ²⁹³

Wenn man also durch dasselbe Handeln gleichzeitig ein Schuft und ein Gerechter sein kann, durchfährt uns Orientierungslosigkeit, wie wir uns denn richtig zu verhalten haben. Das berühmte Diktum Ciceros zumindest, dass „virtutis enim laus omnis in actione consistit“, ²⁹⁴ kollidiert mit Ovids diesen Wert hinterfragenden Ausführungen; der in diesen Worten angenommenen eindeutigen Entsprechung von äußerer Erscheinungsform und innerem Beweggrund wird ein Bild des von äußeren Einflüssen und Zufällen, aber auch persönlichen Präferenzen und schlichtweg von der Lebenssituation in und auch außerhalb der erzählten Geschichten abhängigen Blickwinkels entgegengestellt,

²⁹³ Ov. met. VII, 336-340

²⁹⁴ Cic. off. I,19.

von dem aus betrachtet ein Handeln dann im Einklang mit oder im Gegensatz zu den Tugenden steht: So mag es Tereus keineswegs als Verbrechen aufgefasst haben, wenn Procne ihm als *pia* entgegengetreten wäre, und die Töchter des Pelias können ihre Tat durchaus mit ihrer Vaterliebe schlüssig begründen. Der jeweilige Blickwinkel ist es also, der über die Qualität von Verhalten bestimmt, ein absolutes Wertesystem ist somit unzureichend, das Prinzip des Unstatischen und des Wandelbaren regiert weiter.

Dass sich Ovids semantisch-philosophische Sinnentleerung am deutlichsten am Begriff der *pietas* widerspiegelt, ist sicher kein Zufall: Innerhalb des bereits angedeuteten Augusteischen Legitimationsapparats spielte die sogenannte *pietas Augusta* schließlich eine entscheidende Rolle als restauratives Element seiner auf Konservatismus angelegten Politik.²⁹⁵ Einerseits finden wir daher eine besondere Hervorhebung des Begriffs bei den – grob gesprochen – Augustus zugewandten Autoren um Vergil,²⁹⁶ andererseits wird die Herabsetzung dieses Konzepts vor allem bei Ovid umso deutlicher. Ob man darin eine politische oder eine rein literaturimmanente Aktivität annehmen will, ist, wie wir gesehen haben, nicht wichtig; politisch neutral kann ein solches Unterfangen zumindest in der Rezeption nicht bleiben. In diesem Sinne müssen wir uns an der Diskussion, ob Ovid „anti-augusteisch“ oder „nicht-augusteisch“ eingestellt sei, nicht beteiligen.²⁹⁷

Viel interessanter ist es, den Vergleich mit poststrukturalistischem Gedankengut der Gegenwart weiterzuführen. Wir können dies auf zwei Ebenen tun: Zunächst einmal ist festzustellen, dass Ovid selbst dekonstruierend tätig wird. Ganz im Sinne Derridas greift er sich einen Begriff heraus – wir haben dieses Vorgehen

²⁹⁵ Genauer nachzulesen bei KOCH (RE), LIEGLE oder ZANKER.

²⁹⁶ Weiterführend innerhalb einer Flut von Meinungen hierzu siehe JOHNSON, W.R. in BERNARD, J.D. (Hrsg.), 85-105; STRASBURGER, H. "Vergil und Augustus." in: *Gymnasium* 90 (1983), 77-101; PÖSCHL, V. "Vergil und Augustus." in: *ANRW* II, 31.2, 707-727; BINDER, G. *Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis*. Meisenheim, 1971; WLOSOK, A. "Der Held als Ärgernis: Vergils Aeneas." in: Wlosok, A. (Hrsg.) *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*. 8 (1982), 9-22;

²⁹⁷ Vgl. auch 3.2.2

am Beispiel „*pietas*“ erläutert – und beraubt ihn seiner angestammten bedeutungsstiftenden Konnotationen, fügt neue hinzu und lässt andere halb-gültig stehen, „verwischt“ sie, um in Derridas Metaphorik zu bleiben. Vergleichbar damit ist die von Heidegger propagierte durchgestrichene Schreibweise eines Wortes (berühmt ist hier sein „~~seyn~~“, das durchgestrichen, aber noch lesbar ist),²⁹⁸ durch die gezeigt wird, dass auch die scheinbar nichtexistenten semantischen Beziehungen, Bedeutungsnuancen, freien Assoziationen usw. von Wörtern in deren Bedeutung allein dadurch, dass sie ausgeschlossen werden, für das Verständnis eines Wortes noch relevant sind.

Anders ausgedrückt: Im Struktursystem des Begriffs zeigt Ovid Lücken auf, die leicht mit Widersprüchen zum landläufigen Verständnis des Konzeptes und damit der Texte gefüllt werden können. Das metaphysische statische Wertesystem wird dadurch dekonstruiert, *pietas* besitzt durch diese neuartigen Kollokationen - wie in den Beispielen u.a. „*scelus*“, „*nefas*“ oder ganz plakativ: „*impietas*“ - nun auch semantische Qualitäten, die eigentlich das Gegenteil von dem bezeichnen, was sie ist; die Verwendung in der Pythagoras-Rede in einem Aufruf zum Vegetarierdasein schließlich transferiert den Begriff in einen völlig neuen und unerwarteten Bereich: Hier in besteht sogar ein Grundprinzip zur Erzeugung von Komik, durch das sich z.B. Charlie Chaplin und die Marx Brothers als große Meister ihres Fachs etablieren konnten. Ovid stellt die *pietas* also nicht nur als in ihrer ethischen Qualität schwankend, sondern, ähnlich einem heutigen Kabarettisten, auch die Beladung des Begriffes mit einer statischen Bedeutung durch seine Absurdifizierung als Gegenstand des Spottes dar. Für eine propagandistische Verwendung des Konzepts bleibt danach nicht mehr viel Raum, da sein Sinn nach dieser quasi-postmodernen Rosskur überhaupt nicht mehr festzustellen ist.

²⁹⁸ Eigentlich müsste das *Seyn* kreuzweise durchgestrichen sein, wobei die vier Enden der beiden Striche, die eine kreuzweise Durchstreichung bilden, für eine Versammlung von Himmel und Erde, Göttlichem und Sterblichen innerhalb des Seins- bzw. Weltbegriffs stehen: Vgl. HEIDEGGER (1952), *passim*. Eine kreuzweise Durchstreichung ist aus typographischen Gründen leider hier nicht möglich.

Was wir bis jetzt anhand dieses exponierten Beispiels zeigen konnten, ist, dass Ovid den literarisch-politischen Diskurs seiner Zeit in sein Werk aufnimmt, umdreht und in verunsichernd modifizierter Weise wieder von sich gibt, die darauf hinweist, dass die Sinnvorstellungen innerhalb der konstituierenden Begriffe grundsätzlich von arbiträrer Färbung und perspektivischen Verzerrungen unterworfen sind. Ein solches Unterfangen lädt durch seinen Spur-Charakter – und das ist die zweite Ebene, auf der sich poststrukturalistische Ideologie als Ovid-kompatibel erweist – natürlich seinerseits zum dekonstruierenden Lesen ein; dass dies der Fall ist, haben wir in den vorhergehenden Kapiteln eigentlich bereits ausgeführt.

Schon die beinahe unzähligen fehlgeschlagenen Versuche derjenigen Interpretatoren, die in den *Metamorphosen* festgelegte Strukturen erkennen wollten, lassen Rückschlüsse darauf zu, dass sie eben diese Einladung nicht angenommen haben.²⁹⁹ Wir haben gezeigt, dass es im Werk kein stetiges Prinzip gibt außer dem, dass sich ein solches stetig verändert; diese Feststellung stimmt mit der Grundthese der Dekonstruktion überein, dass eine Urspur zwar anzunehmen, aber nicht (mehr?) existent sei.³⁰⁰ Ebenso wie sich in den *Metamorphosen* nicht alle Facetten auf ein vorhandenes, nur in textphilologischer Kleinstarbeit aufzuspürendes Ur-Prinzip zurückführen lassen, postulieren Derrida und seine Gesinnungsgenossen das im Strukturalismus unterschlagene, aber notwendigerweise vorausgesetzte Zentrum einer sinnstiftenden Struktur als entweder verlorengegangen oder schlicht inexistent.³⁰¹

Ein solches Denken ist immer nur als relative Reaktion erfassbar; ohne eine Klassik, von der sich ein erneuerndes Moment absetzen kann, ist es unmöglich. Auch in dieser Hinsicht gleicht Ovid als Autor einer ausgehenden (nämlich der sogenannten „Augusteischen“) Epoche³⁰² der Situation in der sich heutzutage

²⁹⁹ Vgl. 3.1.1.

³⁰⁰ Siehe DERRIDA (1992), 425ff.

³⁰¹ DERRIDA (1997), 16ff.; vgl. EAGLETON (1996), 110-130, besonders 111ff.

³⁰² Siehe hierzu wenigstens immer noch FRÄNKEL, 7ff.

viele Autoren zurechtfinden müssen: Während die einen ihre sprachliche, thematische oder auch ideologische Unsicherheit mit einem Rückgriff auf die in einer vorhergehenden Klassik geprägten Stilmerkmale, Themenvorgaben oder Ansichten zu kompensieren suchen, artikulieren sich andere in neuartiger Weise, bald ausweichend ironisierend, bald ambitioniert gegen das herrschende Ästhetikverständnis, bald nihilistisch und resigniert.³⁰³ Vor diesem Hintergrund scheint es besonders spannend zu erforschen, wie der ähnlich seinem Vorbild Ovid während eines Epochenwechsels – in der Gegenwart – schreibende Ted Hughes mit den schon dekonstruierenden Tendenzen des Originals umgeht. Auch hierbei wollen wir uns zum Zwecke größerer Übersicht vor allem auf die Analysen der vorigen Kapitel stützen.

3.3.2 Hughes neben der Spur

Der berühmte Hughes-Kenner Paul Bentley formuliert einen für uns inzwischen nur allzu leicht nachvollziehbaren Satz über Ted Hughes' Wirken im letzten Teil seines Lebens:

³⁰³ Als deutlichstes Beispiel bietet sich das Fantasy-Genre an: Nach Tolkiens *The Lord of the Rings*, der in seiner selbst-kanonisierenden Kraft durchaus der *Aeneis* vergleichbar ist, gibt es eine große Menge von Autoren, die den von ihm vorgegebenen Diskurs so detailgetreu nachvollziehen, dass sie ihn angesichts der veränderten literarischen Situation dadurch absurd machen: Terry Brooks' *Shannara*, Tad Williams' *Dragonbonechair* oder auch Stephen Kings *The Talisman* sind in ihrer Epigonalität grob der nicht-modernisierenden postvergilianischen Epik vor allem des 1. Jahrhunderts vergleichbar. Andererseits finden wir das Bemühen, neue Stile und Formen auszuprobieren; hier vergleiche man Marion Zimmer Bradleys die patriarchalische Struktur des Genres dekonstruierende Ansätze (*The Mists of Avalon*, *The Woods of Albion*) mit den Bemühungen des Tacitus und des Lukan. Schließlich ist auch die dritte Art der literarischen Vergangenheitsbewältigung vertreten: die (komische) Parodie, wie sie Terry Pratchett, Douglas Adams oder – um beim *Herrn der Ringe* zu bleiben – Harvard Lampoons *Bored of the Rings* heute bzw. Petron und in gewisser Hinsicht auch Martial vor knapp 2000 Jahren geschrieben haben. Ihnen allen bleibt aber das stark auf andere Texte rekurrierende Moment gemein.

"The manifestation of this feeling, breaking up and transforming ordinary reality, is a hallmark of Hughes's later work."³⁰⁴

Damit führt uns Bentleys Sicht dessen, was Hughes' Arbeit ausmacht, ebenso weg von einem *Mimesis*-Gedanken, der einer mathematischen Funktion, also einer eindeutigen Abbildung, ähnelt, wie das, was wir bei Ovid und Derrida³⁰⁵ lesen können - hier praktisch angewandt in Struktur, Narrativik, Thematik und Pragmatik der *Metamorphosen*, dort theoretisch postuliert als sekundär ansetzende Literaturtheorie. Gerade im explizit an das Aufbrechen der normalen Realität rührenden Themenbereich der ovidischen Verwandlungen³⁰⁶ können wir Hughes also doppelt in seinem Element sehen.

Es müsste uns, Bentley zu glauben, also auch in den *Tales from Ovid* manieristische Multidimensionalität erwarten. Eine Abkehr von ontologischer Metaphysik, d.h., von einem Seinszentrum, wird impliziert, denn der Bezug von einer Nachbildung der Realität, also vom Abbild zu einem Urbild, kann nur aufgebrochen werden, wenn wir ihn mit dem Dichter³⁰⁷ und dem Kritiker gänzlich unplatonisch und unstrukturalistisch als nicht obligatorisch - oder extremer: als gemeinhin konventionell, aber unbewiesen und vielleicht sogar nicht wirklich existent - betrachten. Und in der Tat haben wir in Hughes' Ovid-Bearbeitung bereits Beispiele innerhalb des Textes, der Struktur und der Narrativik gefunden, aus denen wir derartige Schlüsse ziehen können.

Profan mag es zunächst anmuten, in diesem Zusammenhang Hughes' Veränderung der Reihenfolge der Geschichten anzuführen; bedenkt man allerdings, wie viel Mühe sich die Forschung bereits gegeben hat, eben in der

³⁰⁴ BENTLEY, 115.

³⁰⁵ Natürlich lesen wir derartiges Gedankengut nicht nur bei Derrida, der aber als klarstes Beispiel für die "neue" Perspektive des späten 20. Jahrhunderts gelten soll. Gerade innerhalb des amerikanischen Poststrukturalismus z.B. um DE MAN und MILLER sind Derridas Ideen auf offene Ohren gestoßen. Vgl. außerdem: FOUCAULT, passim; BARTHES, 24ff.; ECO, bes. 17ff.

³⁰⁶ Vgl. CRABBE, 2279ff.; GILDENHARDT / ZISSOS, 164ff.

³⁰⁷ Vgl. HENDERSON, 321ff.

Abfolge der Einzuelepisoden der *Metamorphosen* einen elementaren Sinn des Werks zu finden,³⁰⁸ wird klar, dass diese Modifikation nur durch den poststrukturalistischen, für uns beinahe nicht mehr als solchen zu spürenden Paradigmenwechsel im Ovid-Verständnis möglich geworden ist. Hughes fällt die Negierung der strukturellen Eindeutigkeit in seinem literarischen Kontext der allgegenwärtigen Collage leichter, und so kann den schon bei Ovid erkennbaren Grundsatz einer wandelbaren Struktur-Spur weiterführen - dies mag der Klassischen Philologie mutig erscheinen, innerhalb der Gegenwartsliteratur aber geht Hughes keineswegs neue Wege.³⁰⁹ Doch allein in dieser Aktion des Weiterdrehens des von Ovid etablierten Rads macht der Dichter eine Aussage zum Erbe der traditionellen Ovid-Forschung, nämlich, dass er sie, soweit sie positivistisch nach Ergebnissen in einer Strukturanalyse sucht, als Klassischer Philologe ablehnt.

Mit dem Umstellen der Episoden verändert Hughes allerdings unweigerlich auch aktiv den Sinn des Werks: Wenn ein Zeichen seit Saussure vor allem durch seine Beziehung zu anderen Zeichen mit Sinn erfüllt wird, führt eine Veränderung des Co-Textes automatisch zu einer Bedeutungsverschiebung. Selbst wenn wir annehmen, dass keine vom Autor intendierte Struktur als determinierend bedeutungstragenden Faktor existiert bzw. für den Leser relevant sein muss, fügt der Status Quo der Abfolge doch durch die unvermeidlich sich beim Rezipienten aufbauenden Konnotationen, für die der unmittelbare Co-Text mit seinen intratextuellen, größtenteils assoziativ geleisteten Verweisen³¹⁰ von einem Zeichen oder Zeichengruppe zum bzw. zur nächsten zumindest zum Teil verantwortlich ist, den innerhalb der jeweiligen Szene liegenden Sinnelementen noch viele

³⁰⁸ Siehe 3.1.1

³⁰⁹ Wir können auch hier mit einer Vielzahl von Beispielen aufwarten: Donald Barthelmes *60 Stories*, John Barths *Lost in the Funhouse*, James Joyce' *Ulysses*, Becketts *Malone stirbt*, T.S. Eliots *The Waste Land* usw.: Siehe auch EAGLETON, 120ff.; BAKHTIN (1984), 121ff.

³¹⁰ Vgl. HINDS (1999), 53; wieder wird uns vor Augen geführt, wie konsequent Hughes mit einem dynamischen Äquivalenzbegriff arbeitet, um skopische Adäquatheit zu erreichen hinsichtlich dessen, was er für die „deep structure“, also die inhaltliche Essenz der *Metamorphosen* hält.

weitere hinzu: So wird beispielsweise die Einordnung der Atalanta-Episode in die unmittelbare Nähe der Geschichte um Venus und Adonis andere Facetten in deren Sinn-Netzwerk unterstreichen (z.B. "Liebe", "Hingabe" usw.) als eine Juxtaposition mit Lycaon (z.B. "Frevel", "Hass").

Natürlich sind die genauen Assoziationen, die ein Co-Text bei einem Leser hervorruft, äußerst subjektiv³¹¹ und innerhalb des Individuums auch noch von dessen momentanen, als temporär anzusehenden Erfahrungshorizont, Interessenschwerpunkt, Kurzzeitgedächtnisleistung, vorhergehender anderer Lektüre usw., kurzum: von den verschiedensten Faktoren abhängig, die kaum vollständig zu beschreiben sind. Dass sie schwierig zu verallgemeinern und noch schwieriger genau messbar sind, bedeutet aber nicht, dass sie nicht existieren.

Als genauer zu betrachtendes Beispiel für solche damit in letzter Konsequenz nur in Wahrscheinlichkeiten³¹² zu erfassenden und auch immer nur unvollständig zu referierenden Konnotationsverschiebungen möchte auf das Ende der *Tales from Ovid* verweisen: Hughes konfrontiert uns hier mit einer Zusammenstellung der Tereus-Episode und der Sage von Pyramus und Thisbe.³¹³ Bei Ovid durch fast zwei Bücher getrennt und in umgekehrter Reihenfolge präsentiert, funktioniert in Hughes' Version hingegen das erste Gedicht als Folie für das zweite: Einer schändlichen Liebesbeziehung wird eine reine entgegengesetzt, die letztere wird

³¹¹ Vgl. FISH, bes. 23-26; für eine ähnliche Methodologie und deren Rechtfertigung in bezug auf antike Texte siehe außerdem HINDS (1998), 25-34.

³¹² Und selbst bei dem, was wir als wahrscheinliche Konnotation anerkennen, sind wir naturgemäß auf äußerst unsicherem Grund, da unser eigener Kontext der Objektivität stark entgegenwirkt: Wer sich beispielsweise einmal mit anderen Lesern von "Finnegan's Wake" unterhalten konnte, dürfte dieses Phänomen bereits am eigenen Leibe erfahren haben; da es praktisch unmöglich ist, jeden der (möglicherweise) angedeuteten Hypertexte genau genug zu kennen, hängt es vom jeweiligen Hintergrund des Lesers ab, welche der angelegten Spuren er überhaupt verfolgen kann. Dazu kommt die Unschärfe, dass, selbst wenn wir voraussetzen, dass ein gewisser Hypertext allen Lesern gemeinsam bekannt wäre, die Meinungen darüber, wie wichtig dieser für "Finnegan's Wake" bzw. die zu besprechende Stelle ist, weit auseinandergehen können. Zur konnotativen Dimension in skopisch- adäquaten Übersetzungen siehe auch HERKENDELL, 7.

³¹³ HUGHES, 214-237

dadurch noch mehr als sowieso gefeiert; ein männlicher Schurke (Tereus) lässt den tragischen, integren Helden (Pyramus) noch tragischer und integerer erscheinen; zur geplanten Grausamkeit des Tereus wird das zufällige Verderben in der zweiten Geschichte in Verbindung gebracht, was dadurch, dass das Ergebnis praktisch dasselbe ist, auf philosophischer Ebene als eine Art unentschiedener Fatalismus des Autors in zwischenmenschlichen Belangen interpretiert werden könnte.

Schließlich lässt die Endstellung dieser Episoden sie rezeptionsästhetisch gerade interessant werden, denn sie haben die besten Chancen, im Gedächtnis des Lesers zu bleiben. Wir könnten sogar positivistisch nach einem textuellen Sinn für die anscheinende Ersetzung der Sphragis durch zwei Liebesgeschichten fragen. Welchen Interpretationsansatz wir auch verfolgen wollen, welchen wir auch für wahrscheinlich, unwahrscheinlich, treffend, verfehlt, weit hergeholt, naheliegend usw. halten wollen, sie alle werden durch die neue Nachbarschaft der Geschichte bedingt.

Wir sehen daraus, dass, selbst wenn, wie wir annehmen wollten, Ovid seinem Werk keine sinnbestimmende Struktur auferlegen wollte, im real vorhandenen Aufbau trotzdem Informationen stecken, die sich im Leser unausweichlich formieren. Eine Umstellung der Einzelformanten führt daher unweigerlich zu einer Veränderung des Sinnes bzw. zu einer Veränderung der potentiellen Bedeutungen, aus denen sich jeder Leser dann die persönlich angenommene herausucht.³¹⁴ Wenn Hughes nun die Einzelteile dieser Textstruktur durch neue Co-Textualisierung in dieser Weise verwandelt, obwohl er sie selbst gleichsam in ihrem Charakter als starre Signifikanten eines erzählten Inhaltes im großen und ganzen unverändert lässt, dekonstruiert er in dieser Hinsicht die *Metamorphosen*. Er zeigt, dass dieselbe Geschichte, wenn sie zweimal erzählt wird, durch eben jene neuen Text-Nachbarn eine andere Geschichte mit anderen Schwerpunkten, Assoziationen, pragmatischen Gesichtspunkten usw. wird.

³¹⁴ Vgl. ECO, 337ff.; FISH, passim; DERRIDA, 425ff.; FOUCAULT, 19ff.

Mit anderen Worten: Dadurch, dass er die für das Verständnis des Einzelgliedes (=der Episode) der Struktur (=des Textes) im Vordergrund stehenden semiotischen Antagonisten verändert, legt er eine andere Spur, die uns in andere Bedeutungs-Richtungen führen kann, neben die des Ovid.

Ganz ähnliche Konsequenzen birgt Hughes' Verschiebung der Erzählperspektiven, wie wir sie besonders in der Atalanta-Geschichte herausgestellt haben.³¹⁵ Auch hier gilt: Obwohl wir gesehen haben, dass die narrative Situation der Episoden vor allem durch die Entpersonalisierung der Pseudo-Erzähler in den *Metamorphosen* inhaltlich von nur geringer Wichtigkeit sein kann, beinhaltet der vorgestellte Erzähler allein durch seine Erwähnung natürlich potentielle Assoziationen, die durch seinen Wegfall nicht mehr existieren. So mag es für manchen Leser einen großen Unterschied machen, ob Orpheus von Venus und Adonis erzählt oder nicht, wie die darauf basierenden Forschungsansätze, die wir besprochen haben, zeigen. Der Fehler, daraus determinierende Rückschlüsse auf ein einzig existierendes „richtiges“ Verständnis zu ziehen, ist zwar unbedingt zu vermeiden, aber anzunehmen, dass die folgende Geschichte ähnlich einem Wort in einer ungewöhnlichen Junktur (z.B. in einer Personifikation) dadurch eine andere semiotische Potentialität (bzw. semantische Qualität) erhält, erscheint nur logisch: Man mag „Atalanta und Hippomenes“ in den *Metamorphosen* durch die Verbindung mit Orpheus von vornherein z.B. rein assoziativ mit [+Liebe], [+Tod], [+Unglück], [+Gesang], [+Schlangenbiss] oder ähnlichem belegen und in diesen subjektiv entstandenen und zuvor geweckten Erwartungen gefangen die Geschichte aus ganz eigenem Blickwinkel lesen, der die Interpretation deutlich beeinflussen dürfte. In Hughes' Fassung hingegen erfahren wir nichts von Orpheus; die obengenannten Assoziationen können nicht entstehen – es wird folglich unwahrscheinlich, dass wir zur selben Interpretation gelangen, wenn auch der denotierte Gehalt der Erzählperson äußerst gering und diese als individuelle Gestalt kaum fassbar bleibt.³¹⁶

³¹⁵ Siehe 3.2.2.

³¹⁶ Siehe 3.2.1; siehe DERRIDA, 429ff.

Wir wollen nach der Dekonstruktion von Form und Narrativik noch auf die dritte große Form der Ovid-Dekonstruktion eingehen, die wir bei Hughes feststellen konnten. Am Beispiel seiner Adaption von Ov. *met* I,199-204³¹⁷ hatten wir erkannt, wie der Nachdichter mit seiner spezifischen Situation spielt und die Doppeldeutigkeit der im Werk eingefangenen Erzählzeit (Hughes' Gegenwart im Verhältnis zu Ovids Gegenwart) unaufgelöst übernimmt. Wenn Hughes so Ovids Art, durch eine Modernisierung einer fernen Vergangenheit den jeweiligen Inhalt gleichzeitig zu verfremden und näherzubringen,³¹⁸ nachzeichnet, verdoppelt er diesen Effekt; der Leser springt von der mythischen Zeit in die augusteische Gegenwart, um dann schließlich immer wieder in seine eigene Zeit hinein- und aus der erzählten Zeit herausgerissen zu werden.

Um die dekonstruktive Handlung darin zu erkennen, müssen wir uns ganz in die rezeptionsästhetisch natürliche Situation eines heutigen Lesers mit primärem Zugang zum Text versetzen. Bleiben wir kurz bei der angeführten Stelle:

O Augustus, just as you see now
The solicitude of all your people
So did the Father of Heaven
Survey that of the gods.³¹⁹

Ein solcher Leser empfindet zunächst durch die Verwendung modernen Vokabulars bzw. modernen Stils eine zeitliche Nähe des Stoffes zu der eigenen Lebenswelt und –zeit; durch die deiktische Anrede an Augustus sieht er sich des weiteren mit einer nunmehr zeitlich paradoxen Apostrophe konfrontiert.

Wie oben auch besteht Hughes' Technik darin, Ovids Versatzstücke zu übernehmen und durch Einbindung in neue Konnotationen – hier besonders als

³¹⁷ Siehe 3.2.2.

³¹⁸ Siehe 3.2.1. Der Begriff des Verfremdungseffektes stammt aus dem Epischen Theater, wie Brecht es propagiert hat. Weiterführend siehe BENJAMIN, W. *Understanding Brecht*. London, 1973; WILLETT, J. *Brecht on Theatre*. London, 1973

³¹⁹ HUGHES, 15

durch die Zeitebenen bedingte Bedeutungsschwebungen zu registrieren – neu mit Sinn zu beladen: Bleibt uns in den *Metamorphosen* noch die Möglichkeit, eine echte panegyrische Anrede anzunehmen, nimmt Hughes sie uns gerade durch die wörtliche Übernahme der apostrophierenden Phrase; dafür fügt er in der zeitlichen Unbestimmtheit eine Dimension hinzu, die im Original nicht enthalten sein kann.

Übersetzungstheoretisch betrachtet schafft es Hughes hier also, durch syntagmatischen Skopos, also gerade durch einen statischen Äquivalenzbegriff, der zum textuell-dynamischen im Umfeld in krassem Gegensatz steht, Ovids Original in dessen ambiguitiven Charakter zu betonen; wenn wir³²⁰ davon ausgehen, dass die Überzeichnung aufgrund der Gewöhnung der letzten 2000 Jahre ein notwendiges Mittel ist, um Wirkungsäquivalenz zu evozieren, bringt Hughes an dieser Stelle das Kunststück fertig, einem syntagmatischen und statischen einerseits und gleichzeitig wirkungsäquivalenten Äquivalenzbegriff andererseits Vorschub zu leisten; gerade durch die Negierung des illusionistischen Prinzips wird uns die Illusion, die im Ovid-Text vorhanden ist, vor Augen geführt, weil sie umso absurder wird, je älter die *Metamorphosen* geworden sind bzw. je unwichtiger Augustus für den Leser geworden ist.

Wieder lässt uns der Dichter auf seiner eigenen Spur, die er aus diesmal strikt ovidischen Phrasen bastelt, nach Sinn suchen. Dadurch, dass er die lateinischen Formulierungen übernimmt, ja, sogar schon dadurch, dass er sich direkt auf Ovid bezieht, negiert er dessen semiologische Struktur allerdings nicht wirklich: Er verwischt sie durch seine paradoxen Modifikationen nur, ohne sie ganz unleserlich zu machen; damit können wir sein Vorgehen mitten im dekonstruktivistischen Paradigma semiotischer Unabgeschlossenheit bzw. Unabschließbarkeit eines Textes ansiedeln.³²¹ Die Veränderung bedeutet keine bloße Zerstörung ("Destruktion") des vorherigen Zustandes; die *Tales from Ovid*

³²⁰ Wie in 3.2.2.

³²¹ Vgl. 3.3.1: Heideggers halb-existentes „~~Seyn~~“ funktioniert ganz ähnlich: In der Negation liegt durch die Erinnerung an diese eine Bekräftigung der Existenz.

beziehen, wie wir immer wieder gezeigt haben, einen großen Teil ihrer Bedeutungsfülle ("Konstruktion") aus der Existenz der *Metamorphosen*. Hughes gibt uns also ein System, aber darin enthalten zwei Spuren, die wir gleichzeitig verfolgen können und müssen: Die eine führt in Ovids Lebenswelt, die andere in die von Hughes selbst und damit zumindest sehr nahe an unsere eigene heran. Dies führt dazu, dass wir unser einleitendes Wort leicht modifizieren können: Der ovidische Text wird nicht schlicht zu einem neuen Text gemacht; der Text wird transformiert zu einem „Text“, um in der von Derrida eingeführten Schreibweise³²² zu bleiben: zu "*Metamorphosen*".

3.3.3 Spuren von Körperkult

Eine Spielart der dekonstruktivistischen Tendenzen sowohl in den *Metamorphosen* als auch in den *Tales from Ovid* haben wir bisher unbeachtet gelassen, die gerade in der neueren Forschung einen Großteil der Aufmerksamkeit auf sich vereint; die Rede ist von der Obsession der *Metamorphosen* mit dem Körper.³²³ Die weitverbreitete Anwendung dieses Themenkomplexes im Werk rät uns ebenso wie dessen häufiger werdende Beachtung in der Forschung, dieses Exempel genauer zu betrachten.

Vorneweg scheint es unumgänglich, noch einmal kurz an die in der Einleitung angestregten Punkte zu erinnern: Was ich in diesem und dem folgenden Kapitel

³²² Die Anführungszeichen drücken sowohl die Nähe des einen zum anderen Text aus als auch die kommentierende Distanz, mit der der Autor, somit gleichzeitig auch selbst Rezipient, sich dem Hypotext wie auch dem eigenen wieder nähert: DERRIDA, 430.

³²³ Körperlichkeit und ihre Belange sind des öfteren als eines der Hauptmerkmale postmoderner Literatur und der Beschäftigung damit identifiziert worden: Siehe BARTHES, R. *Le grain de la voix*. Paris, 1981, bes. 339f. und *Über mich selbst*. München, 1978, bes. 141; FOUCAULT, M. *Von der Subversion des Wissens*. München, 1974, 59; DERRIDA, J. *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt/M., 1976, 9; EAGLETON (1990), 7; GILDENHARD / ZISSOS, 162; SCARRY, E. *The Body in Pain*. London, 1985; BRONFEN, E. *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. New York, 1992. Auch die Beschäftigung mit den *Metamorphosen* hat den Komplex des öfteren berührt - siehe BARKAN, FARRELL, SEGAL (1998).

in besonderem Maße anbieten möchte, ist eine weitere mögliche Lesart der *Metamorphosen* bzw. der *Tales from Ovid*, nicht eine alleingültige, ab jetzt als Standard hinzunehmende Interpretation; eine solche kann es sicherlich nicht geben.³²⁴

So sei denn auch nochmals festgestellt, dass es viele und gute Argumente gibt, um allgemein bereits weitgehend akzeptierte, ja, heutzutage meist unhinterfragte Auffassungen vor allem zu den *Metamorphosen* auch weiterhin zu rechtfertigen; diese sollen hier weder widerlegt, noch als unwichtig dargestellt werden. Wenn wir jedoch akzeptieren, dass sich ein jeder (Wort-)Sinn aus der Summe von vielen kleinen sinnstiftenden Komponenten, die in den Bezügen des Explanandums zu anderen im System verankerten Elementen liegen, zusammensetzt,³²⁵ dann setzt sich unser Verständnis eines Textes analog dazu aus den vielen verschiedenen Deutungsmöglichkeiten, die er zulässt³²⁶, zusammen, weswegen zusätzliche Optionen gleichfalls als sinnstiftende Komponenten verstanden werden dürfen und müssen - ebenso wie verschiedene Konnotationen eines Wortes sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern auf differierende Bezugspunkte innerhalb des Systems unserer Sprache(n) verweisen.

Der "Sinn", den wir dann einem Explanandum (bzw. einer Textstelle) entlocken, kann durch ein solches facettenreicheres Bild, das wir kumulativ aufbauen müssen, also nur wachsen. Daher sei daran erinnert, dass es schlicht unlogisch ist, nach der einen richtigen Interpretation zu suchen, der jede andere dann weichen müsste; im Gegenteil werden wir nicht nur auf einer Spur des Sinnes eines Textes weiter vorankommen, wenn wir hier Pluralismus walten lassen, sondern es wird uns möglich sein, verschiedene Spuren aufzuspüren und zu lesen.

Trotzdem besteht, wie wir bereits erkennen konnten, gerade in den eher traditionellen Ansätzen die Möglichkeit, ein Feld abzustecken, innerhalb dessen

³²⁴ Siehe 3.2.2; vgl. HINDS (1998), 52ff.

³²⁵ Vgl. 1.4 und 1.5

³²⁶ Und er lässt immer verschiedene zu, schon allein wegen der nicht zu behebenden, in seinem systemischen Charakter liegenden genuinen Ambiguität jedes Einzelements.

die etwas moderneren Lesarten fruchten können: Wenn z.B. die Quellenforschung oder eine historische Einordnung eine gewisse Lesart ad absurdum führen würde, so hätte diese zwar sicherlich noch einen kreativen oder literarischen, aber keinen wissenschaftlichen Wert.³²⁷

Wir können uns also nur glücklich schätzen, dass dieses Feld bereits weitgehend abgesteckt worden ist, und uns weiterführenden Betrachtungen widmen.³²⁸ Dabei liegt es in der Natur der Sache, dass es weder eindeutige, noch genau zu umreißende Bilder geben kann; erstens ist jede Deutung subjektiv, und es wird niemals einen Konsens der Perspektiven der Rezipienten geben können - wir können allerdings miteinander eben diese verschiedenen Lesarten kommunizieren.

Und zweitens erzählt Ovid vor allem Geschichten, zwischen deren Zeilen wir aber in einer solchen Untersuchung besonders auf das Unbewusste des Textes³²⁹ abzielen; da wäre es schon beinahe verdächtig, mehr als Andeutungen und Tendenzen zu finden: Schließlich bewegen wir uns in einem Raum, dessen Nähe zum Freudschen Begriff durchaus adäquat ist. Das literarische "Ich", also die Oberfläche, z.B. eine stimmige Handlung der Episoden, ist wie in beinahe jeder Dichtung auch in den *Metamorphosen* immer mit höherer Priorität versehen als eine ganz und gar stimmige Fortführung meta- und paralinguistischer Aussagen - und eine durchgängig konsequente Durchführung von Strukturprinzipien und -aussagen hatten wir auf expliziterer Ebene in den *Metamorphosen* ja schon vergeblich gesucht.³³⁰

Wenn Sinn also sowohl etwas Kumulatives als auch etwas Subjektives ist, dessen Qualität davon abhängt, welche der Facetten, die es bestimmen, der Betrachter gerade kennt, also in seinem semantischen Netzwerk durch die vorliegende

³²⁷ So auch ECO, z.B. 47f.; vgl. 1.2.

³²⁸ Diese Ansicht ist keineswegs noch revolutionär innerhalb der Klassischen Philologie und den Altertumswissenschaften: Vgl. z.B. HINDS (1998), 53; CONTE, P. *The Hidden Author*. Berkeley, 1996, 3; VEYNE, 310ff.; HENDERSON, 301ff.

³²⁹ Vgl. DERRIDA (1997), 437.

³³⁰ Siehe 3.1.1.; vgl. BARTHES (1976), 8; DERRIDA (1975), 25ff.

sinntragende Einheit aktiviert, so wollen wir eine Sinnfacette hinzuzufügen, der bisher relativ wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, obwohl sie zu unserem Bild der *Metamorphosen* und auch zu unserer Einsicht in Hughes' Bild des Werks wichtige Punkte beitragen kann.

Gemäß der programmatischen Einleitung im Proöm geht es in allen beschriebenen Metamorphosen um körperliche Veränderungen; auf diese Weise ist die Verwendung des einleitenden "corpora" leicht nachzuvollziehen. Doch hierin erschöpft sich die Aussage, die Ovid damit macht, keineswegs; die, wie wir schon gezeigt haben, allgegenwärtige metatextuelle Ebene als Position des Autors drängt sich auch in diesem Punkt wieder subtil, aber unwiderstehlich in den Vordergrund.

Einerseits bleibt festzustellen, dass "corpora" nicht ausschließlich proprie aufgefasst werden darf; aus parallelen Verwendungen bei Cicero³³¹, Ausonius³³² und Ulpian³³³ kann man darauf schließen, dass ein "corpus" translate schon in der Antike die Gesamtheit eines Werks eines Autors o.ä. bezeichnet hat.³³⁴ Liest man die Einleitungsphrase vor diesem Hintergrund, ergibt sich ein ganz anderes Interpretationsprodukt: "In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora" bedeutet dann, sehr wörtlich übersetzt, so viel wie "Die Formen, da sie in ein neues Corpus [bzw. in neue Corpora, neue Bücher] hinein verändert worden sind, zu besingen treibt mein Geist."

Das Geistige berührt also explizit den Dichter, die Körperlichkeit des Produkts bzw. seines Inhalts nur das Werk: Die geistige Kraft des Dichters treibt dazu an, dem Stoff eine neue physische Form zu verleihen, ist also fähig dazu, ihn in eine neu erdachte ("nova") Manifestierung zu bringen, die den Veränderungen, wie sie

³³¹ *Ad Quint.* 2,13: Sed utros eius habueris libros, duo enim sunt corpora, an utrosque, nescio, me magis de Dionysio delectat.

³³² *Epist.* 10,29: Si Homeri corpus sit legatum et non sit plenum, quantaecumque rhapsodiae inveiantur debentur.

³³³ *Dig.* 32,52: Sacri lacerum collegit corpus Homeri.

³³⁴ Vgl. FARRELL, 130; für weitere Belegstellen siehe *TLL* s.v. "corpus", iv a1, 1020f. oder *OLD* s.v. "corpus" (16); vgl. BIRT, bes. 36-43

der Autor wollte, gerecht wird: eben die vorliegende Sammlung eigener *libri*.³³⁵ Damit können wir neben der offensichtlichen Aussage, dass es innerhalb des Werks im folgenden um Verwandlungen gehen wird, eine weitere etablieren, durch die der Dichter auf einer tieferliegenden Metaebene zu seinem Publikum spricht, die wir noch genauer zu untersuchen hätten.

Eine solche Lesart unterstützt außerdem die Kombination daraus, dass Ovid erstens angibt, dass die Götter jene Körper verändert haben, und sie zweitens gleichsam anstelle der Musen in seinem Proöm anruft; so stehen sie - neben ihrer inhaltlichen Relevanz *proprie* - symbolisch für eben jene geistige Kraft des Schaffenden, die anderswo³³⁶ durch den Musenanruf bezeichnet und aktiviert werden soll. Wenn Ovid nun diese Verwandlungen den Göttern zuschreibt, so ist dies zum einen somit nur inhaltlich konsistent mit dem folgenden Werk, aber es bleibt zum anderen ein assoziativer Bezug auf die metaphysische Welt, aus der die Kreativität des Schreibenden entspringt, da die Erwartung einer mit einem Musenanruf vergleichbaren Phrase die Erwartungshaltung des Lesers beherrscht.³³⁷

In Kombination dieser Befunde ergibt sich somit, dass dieselben Mächte, seien es nun die im Autor liegenden Schöpferkräfte, wenn wir "di" gänzlich symbolisch für die göttliche Macht der Inspiration interpretieren, oder die ihn umgebenden solchen, wenn wir "di" etwas weniger radikal translate verstehen wollen,³³⁸ die für die Existenz des Werks verantwortlich sind, auch die Veränderungen der Gestalten im Werk bewirkt haben.³³⁹

³³⁵ FARRELL, 128

³³⁶ Wir können hier eine illustre, beinahe unendliche Gesellschaft von Autoren anführen: Homer, Vergil, Lukrez, Horaz in den *Oden*, Tibull oder auch Ovid selbst in den *Amores* bilden eine kurze Auswahl einschlägiger Beispiele für Musenanrufe in den jeweiligen Proömien.

³³⁷ Vgl. auch FARRELL, 127ff.

³³⁸ Es ist somit offensichtlich, dass der Streit um das Götterbild in den *Metamorphosen* uns hier nur am Rande tangiert; wie auch immer wir die Erwähnung von "di" werten wollen, tut unserer These hier keinen Abbruch.

³³⁹ Vgl. FARRELL, 128ff.

Wir erhalten so eine zunächst recht profan anmutende Aussage: Der Dichter ist für das, was in seinem Buch geschieht, selbst verantwortlich; er bringt Gedanken bzw. Erzählungen in eine physische, schriftliche Form. Was Ovid ausdrückt, bedeutet jedoch mehr, als den für das Schreiben selbstverständlichen Konservierungs-Prozess: Durch seine Hand sind die bereits bekannten "mutatas formas" in einem neuartigen ("nova") Buch verarbeitet worden, für dessen Entstehung, Stil und Narrativik der Autor selbst verantwortlich zeichnet. Denn wenn wir als Nuance von "corpora" eine Verbindung zum Buchwesen etablieren, drängt sich eine poetologische Deutung des exponierten "nova" auf: Nachdem wir Verbindungen zu kallimacheischer Ideologie bereits festgestellt haben,³⁴⁰ liegt der Vergleich mit dem uns vorliegenden Prototypen neoterischen Denkens äußerst nahe: In Catulls erstem Gedicht finden wir gerade das "novum libellum" als programmatische Aussage gegen die "Alten" der römischen Dichtung.

Quoi dono **lepidum novum libellum**
arido modo pumice expolitum?
Corneli, tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas
iam tum, cum ausus es unus **Italorum**
omne aevum tribus explicare cartis.³⁴¹

"Nova corpora" entspräche damit eben dieser Phrase Catulls in eben der Form, in der auch Ovid sich als Neuerer und Außenseiter der römischen Literatur etabliert hat.³⁴²

Und damit sind Bezüge Ovids zu Catull noch nicht ausgereizt. Wie wir in 2.2 erkennen konnten, liegt in Ovids "deducite" eine Anspielung auf das *carmen deductum* im Gegensatz zum breiten epischen Stil; hierin liegt eine offensichtliche

³⁴⁰ Siehe besonders 2.2 und 3.1.1

³⁴¹ Catull 1, 1-6

³⁴² Siehe neben 3.2.1, 3.3.1 z.B. auch HOLZBERG (1998), 13ff.

Parallele zum catullischen "lepidum" vor. Ebenso wird Catulls Rühmung der Darstellung von "Italorum omne aevum" in "primaque ab origine mundi" wiederaufgenommen, ja sogar überboten. Wir hatten bereits bei unserer ersten Betrachtung des Proöms feststellen können, dass sich Ovid als "Über-Kallimachos" zu erheben versucht³⁴³ - dies ist eine andere Art und Weise, dasselbe in bezug auf Catull zu tun.

Steigen wir in eine noch tiefergehende Dekonstruktion des vorliegenden Textes ein. Gerade das schlichte "dicere" hat die Aufmerksamkeit der Interpretatoren auf sich gezogen, sei es dass man darin nur eine bemerkenswert unpathetische Einfachheit oder ein gerade dadurch überspitztes Understatement, das durch seine Unschärfe im Ausdruck gerade zu bestechen weiß, zu verspüren meinte.³⁴⁴

Es ist nun ebenfalls vielfach gesehen worden, dass eine lineare Dekodierung des Proöms die Phrase "In nova fert animus" vor dem verstehenden Auge des Lesers auftaucht.³⁴⁵ Von da aus ist es nicht mehr weit bis zu einem grundlegend anderen Verständnis der berühmten Textstelle: Wenn wir also die Iunktur "In nova fert animus [...] corpora" als Rahmen lesen, was sich durch die übliche Verbindung von "ferre" mit Richtungsangabe ja leicht rechtfertigen lässt,³⁴⁶ wäre die ansonsten anzunehmende Elision des Akkusativobjektes kein Problem mehr, die Infinitivkonstruktion "dicere mutatas formas" könnte ohne weiteres diese Stelle einnehmen.

animus fert [dicere [mutatas formas]] [in nova corpora]

³⁴³ Siehe 2.2

³⁴⁴ Siehe 2.2; SPAHLINGER weist ferner darauf hin, dass "dicere" in neoterischer wie frühaugusteischer Dichtung ein durchaus gebräuchlicher Gebrauch im vorliegenden Sinne zu bescheinigen ist. Vgl. auch VON ALBRECHT (1961), 270 und 272.

³⁴⁵ Siehe 2.2

³⁴⁶ Z.B. "quo cuiusque animus fert" lesen wir bei Sallust, "istuc mens animusque fert" bei Horaz. Vgl. FORCELLINI a.a.O.

Wir würden also zu einer Übersetzung gelangen, die sich von der gängigen signifikant unterscheidet, die also in einer möglichst wörtlichen Version lauten würde: "Meine Gesinnung treibt das von verwandelten Formen Erzählen in neue Körper." Fügen wir hinzu, was wir aus unseren Überlegungen schließen dürfen, so erhalten wir sogar die Möglichkeit: "Meine Gesinnung treibt das Erzählen von verwandelten Formen in neue Textkorpora."

Darin liegt, so wir vom Corpus als zu überliefernder, manifester Buchform ausgehen, also eine Erklärung der Schriftlichkeit und Fixierbarkeit der dargestellten Metamorphosen im Gegensatz zu der dem Mythos anhaftenden "flüssigen", erzählerabhängigen Form. Dies wird umso deutlicher durch das oben bereits ausführlich gewürdigte "dicere", dessen heftig diskutierten Bedeutungen und dadurch aktivierten Konnotationen wir nun noch das Merkmal [+mündlich] hinzufügen dürfen:³⁴⁷ Ovid führt uns seine Absicht explizit vor Augen.

Das bedeutet nun also, dass eine grammatikalisch leicht zu rechtfertigende, also zulässige, alternative Lesart des *Metamorphosen*-Proöms eine Interpretation mit sich bringt, die in Verbindung mit dem vorher dargelegten Verständnis von "corpora" als buchwissenschaftlichem Begriff ("Textkörper") zu der Aussage führt, dass Ovid neben inhaltlichen und literaturtheoretischen Programmatiken des Proöms zudem noch eine paralinguistische Aussage macht: Von der Mündlichkeit in eine neue Schriftlichkeit treibt ihn sein Geist, das Aufschreiben an sich ist bereits Ziel.

Der Dichter schreibt somit einen neuen Körper für den Mythos, verwandelt den Stoff selbst, den er aus so vielen Quellen übernehmen konnte, in eine neue, ganz ihm eigene Form. Dazu, um also eine neue Form überhaupt entstehen lassen zu können, muss er aus dem genuin flüssigen Material der Tradition den Umweg über eine neue Schriftlichkeit gehen, deren temporären und sich im Entstehen bereits verwandelnden Charakter er, wie wir in der Strukturanalyse und der

³⁴⁷ Vgl. hierzu auch TLL, s.v. "dico"; es finden sich in der Tat einige wenige Verwendungen von "dicere", die auf Schriftliches finden lassen, doch sind all jene erstens metaphorisch gebraucht und zweitens gegenüber den Mündliches konnotierenden Beispielen verschwindend gering.

narratologischen Analyse sehen konnten,³⁴⁸ immer wieder durch Inkonsistenzen in formalen Begebenheiten auszudrücken weiß.

Dass die *Tales from Ovid* diese Auffassung durchaus teilen, sehen wir, wenn wir die Parallelstelle aus der Feder von Ted Hughes betrachten:

Now I am ready to tell how bodies are changed
Into different bodies.³⁴⁹

Interessanterweise sind "formas" und "corpora" beide durch "bodies" übersetzt. Wir hatten das zuvor³⁵⁰ als Zeichen einer resigniert empfundenen Sinnlosigkeit gedeutet, was aber nur der inhaltlichen, nicht der festgestellten paratextuellen Aussage dieses so vielschichtigen Satzes gerecht wird. Betrachten wir die Dynamik des englischen Wortes "body", so finden wir in einer Korpusanalyse³⁵¹ neben den bekannten, auf den Körper als physische Manifestation eines Lebewesens abzielenden auch leicht weiterführende Kollokationen wie "body / bodies of evidence", "a body of work", "the body / bodies of the document(s)", "the body /bodies of the speech(es)" oder sogar "the body / bodies of Shakespeare's writing". Damit steht "body" neben "corpus" durchaus als englischer Terminus für das, was im Deutschen ebenso wie im Lateinischen durch dieses Wort gemeint ist: Die (größere) Sammlung zusammengehöriger Schriften, oder wie Dudens Fremdwörterlexikon es formuliert: "Eine (Beleg-)Sammlung von Texten oder Schriften (meist aus der Antike oder aus dem Mittelalter)."³⁵²

Wenn wir Hughes nun folgen und dabei unser Wissen über den Gebrauch von "body" anwenden, so sagt der Dichter uns implizit auf derselben Metaebene wie Ovid, dass sich in seinem Schreiben das eine Textkorpus in ein anderes

³⁴⁸ Siehe 3.1.1; 3.2.1

³⁴⁹ HUGHES, 3

³⁵⁰ Siehe 2.3

³⁵¹ Durchgeführt anhand des *British National Corpus (BNC)*, zugänglich unter <http://info.ox.ac.uk/bnc/>

³⁵² DUDEN, Fremdwörterbuch, S.449,2

verwandelt. Das bedeutet, dass Hughes sich durchaus bewusst war, dass er hier eine Veränderung an dem vornimmt, was wir immer so ehrfurchtsvoll als das Corpus Ovidianum bezeichnen; er transformiert das eine Korpus in ein anderes, bewegt sich also inmitten eines inhaltlich den *Metamorphosen* angemessenen Terrains: Das Äußere verändert sich, während das Innere bleibt und in bezug auf die veränderten Umstände seiner Existenz eine bessere Entsprechung im neuen Äußeren findet.

Hughes hat vielfach genau in diesem Punkt dem Text und seiner Thematik zu seinem Recht verholten: Wir haben schon verfolgen dürfen, wie sich, um die wichtigsten Bereiche herauszugreifen, Diktion, Struktur, Narrativik und Semiotik an die Begebenheiten des 20. bzw. 21. Jahrhunderts angepasst haben. Vor allem ist dies spürbar bezüglich der festgestellten sprachlichen und inhaltlichen Brutalisierung, in der wir z.B. einen Versuch, auf die MTV- und Videospiele-Generation zuzugehen bzw. einzuwirken, sehen dürfen;³⁵³ bezüglich des bei Hughes noch pointierter collagistischen Aufbaues des Gesamtwerkes, der die Pop-Art und ihre Folgen im Vergleich zu einer originalgetreueren Neufassung eben nicht aus unserem anwendbaren Erfahrungsschatz ausklammert; oder auch bezüglich der noch schärferen Anachronismen, die uns, die wir heute stärker denn je an das Prinzip des Individuums gewöhnt sind, den Autor notwendigerweise wuchtiger vor Augen stellen, als zu Ovids Zeiten nötig gewesen war. All dies bestätigt das Programm, das Textkorpus in ein neues zu verwandeln, das Hughes schon im allerersten Satz aufstellt.

3.3.4 Körperpflege contra Selbstverstümmelung

Die sicherlich interessante Feststellung dieser meta- bzw. paralinguistischen Implikationen in den beiden Werkanfängen ist allerdings gewiss schwer haltbar, wenn wir diese Perspektive nicht auch im Rest der Werke wiederfinden können; denn nur, wenn wir für die von uns aufgestellte These zu dieser Facette der

³⁵³ Vgl. HENDERSON, 302

Programmatik des Proöms innerhalb der Texte praktische Anwendungen, also einen Niederschlag ähnlicher Tendenzen im Resttext, finden, können wir überhaupt davon ausgehen, dass unsere Interpretationsansätze sinnvoll zu einem besseren Verständnis der *Metamorphosen* und der *Tales from Ovid* beitragen.

In der Tat ist es keineswegs schwierig, in den *Metamorphosen*, mit denen wir die vorgeschlagene Untersuchung beginnen wollen, Belege für Paratextuelles dieser Art zu finden. Schon im ersten Buch, genauer gesagt, in der Geschichte um Daphne und Apoll, erklärt Ovid:

vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur **tenui** praecordia **libro**.³⁵⁴

Auch wenn "tenuis liber" hier wörtlich mit "zarter Bast" übersetzt wird, so schwingen doch einige Konnotationen mit, die ein Leser mit einigermaßen ausgeprägter literarischer Vorbildung nicht übersehen konnte. Wieder führt uns die Spur zu Kallimachos bzw. zu den Neoterikern, am besten greifbar zu Catull, der in seinem bereits angeführten ersten Gedicht von "libellum" und von "lepidum" spricht. Gerade "tenuis" verweist semantisch auf Vergil, Properz und die Elegiker, unter ihnen auch Ovid selbst, die gerade das Zarte und Feine, das Dünne und Entschlackte behandeln und stilistisch in den Vordergrund stellen;³⁵⁵ "pes" ist auch der Terminus Technicus für den Versfuß, und es bedarf wohl keiner großen Erklärung, dass "liber" die Konnotationen des Homonyms ("Buch") äußerst leicht übernehmen kann.³⁵⁶ Was wir hier vor uns haben, ist somit nicht nur die Beschreibung der Flucht Daphnes vor Apoll,³⁵⁷ sondern auch die Verwandlung in ein Buch.

³⁵⁴ Ov. met. I, 548f.

³⁵⁵ Vgl. HOLZBERG (1990), 10f und 15f.

³⁵⁶ Vgl. auch FARRELL, 134; *OLD* s.v. "pes"

³⁵⁷ Apoll schmückt auch seinerseits als Götteranruf die Werke von Kallimachos, Vergil, Properz und Ovid und gibt so den nächsten Verweis auf eine zumindest metatextuelle Aussage: Vgl. FARRELL, 134f.

Denn nehmen wir die aktivierten Konnotationen ernst, so stellt sich uns eine facettenreiche Analogie zum Schreibprozess eines Dichters dar: Der eben noch so schnelle Gedanke wird mühsam und langsam in einen Vers gebracht ("pes modo tam velox [...] haeret"), das flüchtige Flüssige wird in ein Buch eingeschlossen und verliert so zugunsten einer gegenständlichen, konservierbaren Form wie Daphne die "Bewegungsfreiheit", d.h., die Fähigkeit, sich flexibel neuen Begebenheiten in Erzähl- und Rezeptionssituation anzupassen.³⁵⁸ Schließlich verliert Daphne auch, indem sie in dieser Weise verwandelt wird, noch ihre Stimme und kann dem Apoll, dem Betrachter der Metamorphose - also auf unserer Metaebene dem Leser der *Metamorphosen* - keinen eindeutigen Kommentar zu dessen Interpretation ihrer selbst abgeben.³⁵⁹

Sofort nach Daphnes Verwandlung stellt Ovid uns Io vor, die ebenfalls durch ihr Dasein als Kuh ihre Stimme verloren hat. Ihre Reaktion erfolgt, indem sie sich ihrem Vater schriftlich zu verstehen gibt:

**littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit,
corporis indicium mutati triste peregit.**³⁶⁰

Wieder wird uns deutlich gemacht, dass wir den Gegensatz zwischen Schriftwelt und Sprechwelt betrachten: "littera pro verbis" ist hierfür expliziter Beleg, wieder taucht der "pes" auf, der das Werkzeug des Schreibens ist, und den wir auch hier gleichzeitig als Anspielung auf die poetische Niederschrift eines Werkes deuten dürfen. Was geleistet wird, ist also auf konnotativer Ebene wiederum die Beschreibung einer Verschriftlichung des Werks, wobei die Betroffene ihre eigene Geschichte niederschreibt³⁶¹ und traurig ("triste") auf die Veränderung des "corpus" hinweist; auch diesen Gedanken wollen wir nach dieser

³⁵⁸ Vgl. die Ausführungen zu den Begriffen "fest" und "flüssig" in ASSMANN, passim.

³⁵⁹ Farrell, 134; wir werden später sehen (siehe 3.3.5), dass vor allem dieser letzte Punkt ungemein wichtig für Ovids Selbstbild als Dichter in seinem Werk ist.

³⁶⁰ Ov. met. i, 649f.

³⁶¹ FARRELL, 134

"Stoffsammlung" an einschlägigen Textstellen im Zusammenhang wieder aufgreifen.

Danach, als Binnenerzählung der Argus-Metamorphose, führen uns die *Metamorphosen* zu Syrinx, die sich vor Pans Augen, der sie verfolgt, in Schilf verwandelt (1, 703-712).

[...] hic illam cursum inpedientibus undis,
ut se mutarent, **liquidas** orasse sorores,
Panaque, cum prensam sibi iam Syringa putaret,
corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres,
dumque ibi **suspirat**, motos in **harundine** ventos
effecisse **sonum tenuem** similemque **querenti;**
arte nova vocisque deum **dulcedine** captum
"hoc mihi conloquium tecum" dixisse "manebit",
atque ita disparibus **calamis** conpagine cerae
inter se iunctis nomen **tenuisse** puellae.³⁶²

Genauer gesagt: Er erhält als Lohn der Jagd nur "calami palustres". "Calamus" aber bedeutet nicht nur "Schilf", sondern bezeichnet auch den Schreibgriffel,³⁶³ den Pan anstelle von Syrinx also in der Hand hält. Was nun folgt, kann man als Inspiration des nunmehr als Dichter fungierenden Gottes beschreiben: Pan erhält durch die Bereitstellung des Schreibwerkzeuges die Idee, ein Musikinstrument zu fabrizieren; hierin dürfen wir eine Allegorie auf das lyrische Moment jeder Dichtung, auf die melodisch-musische Komponente³⁶⁴ der *Metamorphosen* sehen: Wer mit seinem Griffel richtig und inspiriert umgehen kann, wird also

³⁶² Ov. met. i, 703-712

³⁶³ Dagegen FARRELL, 135, der sagt, dass die Metamorphose von Syrinx nichts mit dem Buchwesen oder Schreiben zu tun habe ("[...] her transformation has nothing to do with books and writing"). Siehe *TLL* s.v. "calamus".

³⁶⁴ Vgl. ebd: FARRELL sieht allerdings nur diesen Aspekt der Musik in der Poesie, wobei er die Implikationen des Schöpfungsaktes durch den Sänger / Dichter ignoriert.

Neuartiges, in seiner bezaubernden Art geradezu Musikalisches hervorbringen: ein echtes "carmen" eben, das in seinem Idealzustand nicht zwischen seiner musikalischen und seiner literarischen Qualität trennt.³⁶⁵

Betrachten wir vor dem Hintergrund des bisher Gefundenen doch noch einmal kurz Apollo und Daphne: Nachdem sich die Nymphe in Lorbeer verwandelt hat, sagt der Gott ihr eine Zukunft voraus, in der sie immer mit ihm, den Siegern und den Dichtern verbunden sein wird. Er bemächtigt sich Daphnes also nach ihrer Verwandlung in pflanzliche Form, wenn er es schon nicht tun konnte, solange sie noch menschliche Gestalt hatte.

Fügen wir hinzu, was wir bereits erkannt haben: Wenn die Metamorphose als Allegorie auf die Verwandlung des "flüchtigen" Gedankens aus seiner mündlichen in die im Buch eingefangene Form gelten kann, wenn "tenuis liber" hier also auch in diesem Sinne zu verstehen ist, so ist es nur der nächste logische Schritt, Apoll als Rezipienten dieses Textes anzusehen.³⁶⁶ Er nähert sich dem nun nicht mehr flüchtigen Geschöpf und kann es in aller Ruhe aus seiner ganz speziellen Perspektive, also der des die Beute erreichenden Jäger, anschauen. Was wir danach lesen, ist eine schöne Weiterführung der initialisierten Analogie, wenn Apoll den neuentstandenen Text schließlich noch interpretiert, wie es aus seiner Perspektive selbstverständlich erscheint: Er macht aus ihm, was er will, nämlich ein Emblem seiner selbst für Dichter, siegreiche Feldherrn usw. Doch wir werden von Apoll auf diesem Weg sogar noch weiter geführt, denn wir lesen:

Finierat Paean: factis modo laurea ramis

adnuit utque caput visa est agitasse cacumen.³⁶⁷

³⁶⁵ "Carmen" drückt ja bezeichnenderweise keine Trennung zwischen Musik und Dichtung aus: *TLL* s.v. "carmen".

³⁶⁶ FARRELL, 133

³⁶⁷ Ov. met. i, 566f.

Nachdem Daphne nun also als Lorbeer / Text sprachlos ist, kann man ihre Zeichen nicht mehr genau interpretieren: "visa est" sagt Ovid vorsichtig, und bringt damit zum Ausdruck, wie es jedem fixierten, nicht mehr mündlich tradierten Text ergeht; es gibt keine Chance mehr, sich gegen "falsche" Interpretationen zu wehren. Was auch immer der Rezipient in einem betrachteten Objekt sehen will, das ist zwischen ihm und dem betroffenen Objekt der herrschende Diskurs. Apoll interpretiert hier eine Bewegung des Baumes vielleicht richtig, vielleicht falsch, vielleicht sogar in systemisch fehlerhafter, fälschlicherweise animistischer Art in eine intentionale Beantwortung seiner Rede.³⁶⁸ Allein, der Text ist hilflos und von einem Autor / Urheber der Verwandlung scheint für Daphne ebenfalls keine Hilfe zu erwarten zu sein.

Dies wirft eine weitere wichtige Frage auf: Wer legt an dieser Stelle fest, was das Naheliegende ist? Wer unterscheidet zwischen "visa est agitasse" und einem schlichten "agitavit"? Narratologisch betrachtet macht uns gerade Ovid durch seinen vorsichtigen Umgang mit der Interpretation, die in Apolls Augen wohl nahe liegen dürfte,³⁶⁹ deutlich, dass wir es hier keineswegs mit einem Fakt, sondern ausschließlich mit einer Interpretation eines Fakts, den er im ersten Teil des Satzes auch weitgehend ohne interpretatorische Umschreibung darstellt - "adnuit" - zu tun haben: Der Autor fungiert lediglich als Reporter, distanziert sich also vom Rezipienten der Metamorphose und schließt sich keiner eindeutigen Interpretation und Wertung an.

Ovid stellt uns somit eine Metamorphose vor, die voller paratextueller Anspielungen ist, so dass wir die Verwandlung als Parabel auf die Verschriftlichung einer Idee oder auch einer überlieferten Geschichte verstehen können. Letztere ist auch immer "flüchtig" wie Daphne, d.h., variierbar und frei, während die schriftliche Form allein durch ihre physische Existenz monumental dasteht und eine Wandlung, also eine Anpassung an oder Reaktion auf eine

³⁶⁸ Vgl. FARRELL, 135

³⁶⁹ FARRELL, 134f.

veränderte Erzähl- oder Rezeptionsumwelt, kaum noch zulässt. Im Gegenteil hat diese Fixierung in einem physisch übertragbaren, ohne Erzähler oder Autor rezitier- und rezipierbaren Medium den Nachteil, dass der Autor somit keine Gewalt mehr über die seinem (?) Text auferlegten Interpretationen hat, wie Ovid am Ende der Episode deutlich zu machen versucht. Darin liegt natürlich auch ein Lamento eines Autors, der nun gerade seine eigene Präsenz in seinem Text immer wieder etabliert.³⁷⁰

In diesem Sinne können wir die Daphne-Geschichte auch problemlos Eingeständnis der unausweichlichen Machtlosigkeit des Autors vor dem Leser deuten; darauf verweist auch die durchaus exponierte Ansiedlung der Episode - an erster Stelle sofort nach der Schöpfung, die ja nun unausweichlich am Anfang des Werks stehen muss. Ovid führt diese Programmatik somit gleich nach der weiter gefassten Schöpfungsgeschichte, zu Beginn des "Hauptteils", fort.

Die Wahl gerade Apolls als symbolische Figur für den Leser bietet dabei noch zusätzliche Anhaltspunkte: Wurde er doch von Augustus als Schutzpatron und Symbolfigur für dessen kulturelle Ausrichtung gewählt.³⁷¹ Wenn Ovid nun die Interpretation des Gottes mit einer gewissen Distanz wiedergibt, mag das als weiterer Schuss gegen den augusteischen Diskurs in solchen Fragen überhaupt verstanden werden: Interpretationen von Werken im Sinne des Prinzeps mögen zwar möglich sein, sind aber keineswegs allein richtig oder gar selbstevident.

Darüber hinaus liegt hier wohl ein intellektueller Witz vor: Gerade der Hüter des Orakels von Delphi mit seiner weissagenden Kraft liefert Autor und Leser eine Interpretation, derer man sich nur mit Vorsicht bedienen darf, da sie auf rein subjektiver Wahrnehmung des Weissagenden aufbaut: Spritzig wie eh und je wirbt Ovid auch hiermit für seine nicht-teleologische Sicht aller Dinge.³⁷²

³⁷⁰ Siehe 3.2.1

³⁷¹ Ich verweise z.B. auf den Apoll-Tempel auf dem Palatin, den der Herrscher dem Gott 28 v.Chr. bauen und weihen ließ; vgl. ZANKER, 54ff.; LITTLE, 389ff.; CURRAN, 73ff.; GRAF, 24ff.

³⁷² Vgl. 2.2; 2.4 zur Diskussion um Teleologie, Anti-Teleologie oder Nicht-Teleologie Ovids.

Bewegen wir uns nun wieder zur Geschichte um Io: Diese wird in eine Kuh verwandelt, die dadurch, dass ihre Stimme nicht mehr zur Verfügung steht, von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit als Ausdrucksmittel wechseln muss. Es ist bereits festgestellt worden, dass sie ihre eigene Geschichte schreibt - sie gibt ein "corporis indicium mutati" -, und dass sie es nichtsdestoweniger nicht vermag, durch ihr Schreiben irgendetwas an ihrem Dasein zu ändern. Alles, was sie erreicht, ist, dass ihre Identität bekannt wird, aber die Verwandlung in eine Kuh kann nicht rückgängig gemacht werden.³⁷³

Die Platzierung von Ios Metamorphose direkt hinter der Daphnes gibt uns einen Hinweis darauf, wie wir sie verstehen und deuten können: Nachdem Daphne dargestellt hat, dass sich Schriftlichkeit in ihrem festen Charakter als zwar konservierendes, aber letztendlich machtloses Instrument des Verfassers gegen den Rezipienten erweist, weil ersterer keinerlei Handhabe des Eingreifens gegen ihm unangenehme Interpretationen mehr hat, geht Io noch einen Schritt weiter. Hier ist Jupiter selbst der Auslöser der Metamorphose, aus der Not seiner eifersüchtigen Frau Juno gegenüber ist er zu diesem Schritt gezwungen, ja, er verschenkt die Verwandelte dann sogar. Nachdem Io als Kuh ihrem Vater wieder zugeführt wird, erkennt dieser sie erst, nachdem sie ihren Namen in den Sand schreibt.³⁷⁴

Wenn wir eine durch die Abfolge der Geschichten leicht zu rechtfertigende direkte chronologische Beziehung zwischen Daphne und Io sehen wollen, und zwar in dem Sinne, dass Io das *perpetuum carmen* nach Daphne fortführt, wenn wir des weiteren die paratextuelle Lesart der vorhergehenden Erzählung bereits aktiviert haben, so ist es kein großer Schritt mehr, Io auch auf dieser paratextuellen Ebene als Ovids Weiterführung des Gedankens zu sehen, den Daphne begonnen hat.³⁷⁵

³⁷³ Vgl. FARRELL, 134

³⁷⁴ So auch FARRELL, 135

³⁷⁵ Zumindest eine inhaltliche Beziehung der Episoden um Daphne, Io und Syrinx zu Beginn des ersten Buches ist oft gesehen worden: Siehe z.B. SEGAL (1998); RICHLIN, 160ff.

Aus diesem Blickwinkel betrachtet wird Io von Jupiter wahrgenommen und "rezipiert", was Juno ihrerseits argwöhnisch beobachtet. Daraufhin deutet der Herrscher der Götter die von einem anderen geschaffene Entität Io in eine solche Form um, so dass seine Frau das Original nicht mehr erkennen können soll. Selbst ihr Vater, der als Schöpfer vorgestellt wird, kann sie erst wieder als Io wahrnehmen, nachdem sie durch die Schrift ihr Recht eingefordert hat.

Was wir vor uns haben, kann nun metatextuell betrachtet tatsächlich als Fortführung der Parabel gewertet werden: Nachdem das Produkt (Io) des Schöpfers (Inachus) durch einen Rezipienten (Jupiter), hier sogar noch unter dem Druck eines anderen Rezipienten (Juno), verändert worden ist, ist es so entstellt, dass der Autor selbst es gar nicht mehr wiedererkennen kann. Darin liegt ein leicht anders gewichtetes Lamento des Autors als eben noch: Diesmal geht es nicht so sehr um das Leid des Textes, der sich gegen die ihm aufgezwungenen Interpretationen nicht wehren kann, sondern um das des Autors, der mit einem solch entstellten Text wieder konfrontiert wird.

Dabei gibt uns Ovid einige Hinweise, dass wir durchaus einen solchen Vergleich ziehen können. Z.B. antizipiert er den Epilog, indem er sich mit dem "aeternum aevum" im Klageruf des Inachus deutlich auf den eigenen Unsterblichkeitsgedanken,³⁷⁶ wie er ihn erst durch seine Autorschaft formulieren darf, bezieht. Hierdurch verankert er Inachus auch intratextuell nahe an sich selbst und seinem Anspruch auf ewiges Leben durch sein Werk. Wenn Inachus also über dieses ewige Leben klagt, da es ihn mit ewigem Schmerz über die unerwünschte Verwandlung seines "Produktes" erfüllt, gibt uns der Text einen Hinweis darauf, dass Ovid an dieser Stelle selbst die Möglichkeit einer verstümmelten Interpretation bis in alle Ewigkeit vor sich sieht.³⁷⁷

³⁷⁶ Ov. met. i, 662f.: "[...] praeclusa ianua leti / aeternum nostros luctus extendit in aevum." - Ov. met. xv, 878f.: "[...] per omnia saecula [...] vivam."

³⁷⁷ Bis zur Nachvollziehbarkeit der Feststellung, dass trotz alledem der bessere Teil ("melior pars") seiner selbst überleben wird (Ov. met. xv, 875), die ja durchaus im Gegensatz zum gerade Gesagten steht, fehlen uns noch ein paar Denkschritte.

Andererseits weckt auch die Formulierung dessen, was Io in den Sand schreibt, "corporis indicium mutati", unsere Erinnerung an das Proöm, in dem Ovid sich und sein Werk charakterisiert. Gleich dieser Stelle verwendet Ovid "corpus", wieder liegt also eine Konnotation mit paratextuellem Bezug nahe: Denn gerade die Erinnerung an diese programmatische Determinante zu Beginn des Gedichts lässt innerhalb der angesprochenen Klage über die Verstümmelung durch Interpretationen des machtvollen Leser noch die Aussage mitschwingen, dass diese verstümmelnde Deutung für den Autor durchaus von Anfang an zu erwarten gewesen ist: Alles im Werk verändert sich laut Ovids eigenen Worten andauernd, also ist es nicht überraschend, dass auch Ovids Textkorpus selbst dem Zyklus unterworfen ist. Dies kann der Autor nicht verhindern, und allein die Tatsache, dass Io Inachus danach wieder weggerissen wird,³⁷⁸ verdeutlicht die trauernde Machtlosigkeit des Autors nur noch mehr.

Ovid führt uns nun dazu, wie der Autor doch noch eine Möglichkeit wahrnehmen kann, sein Gedicht aus der Gefahr einer vollkommenen Pervertierung zu retten, und hier kommt die nächste, bereits angesprochene Episode ins Spiel, die Ovid einflieht. Merkur wird nun geschickt, um Io zu retten, und er schafft dies, indem er die Geschichte der Verwandlung von Syrinx in Schilf anbringt und den Wächter über Io, Argus, einschlafen lässt.³⁷⁹ Das verbindende Moment zu den vorhergehenden Geschichten - die Jagd eines Gottes auf eine Unterlegene, die Verwandlung in höchster Not (hier vor allem zu Daphne), die Interpretation des Produkts durch Außenstehende -, das diese Triade von Episoden z.B. gegen die nachfolgende Phaethon-Erzählung abgrenzt,³⁸⁰ wird durch einen wichtigen textuellen Bezug ergänzt. Wir haben gesehen, dass Io ihrer Sprache beraubt worden ist, während hier die Dinge nun etwas anders liegen: Der Gott sucht das Gespräch mit der Nymphe, kommt aber nicht zu Wort:

³⁷⁸ Ov. met. i, 664-668.

³⁷⁹ Ov. met. i, 689-723

³⁸⁰ So auch RICHLIN, 160ff.

Pan videt hanc, pinuque caput praecinctus acuta
talia verba refert: "... Restabat verba referre,
et precibus spretis fugisse per avia nympham [...]"³⁸¹

Und auch nach der Verwandlung geht es erst einmal darum, ein Gespräch zu führen, d.h., sinnvoll zu kommunizieren: Genau auf den Austausch von Worten wird von Pan Wert gelegt:

"Hoc mihi conloquium tecum" dixisse "manebit!"³⁸²

Was für eine Art von Gespräch aber ist gemeint? Was Pan erhascht, kann man metatextuell als eine Ovid sehr am Herzen liegende Mischung deuten, denn einerseits seufzt ("suspirat") Pan über die verlorene Liebe, was man zusammen mit den Bezügen zur ländlichen Gegend der Szene ("palustres", "placidum ad amnem", "umbrosa silva", "harenosi" usw.) als Referenz an die Elegie ("sonum similem querenti") und die damit eng verbundene Bukolik³⁸³ deuten darf: Der Leser kann sich diesem semantischen Imperativ unterwerfen und dem bekannten Pfad in ländliche Gefilde zu deren in der Literatur typischen Liebeleien folgen.³⁸⁴ Dazu kommt noch, dass in der Beschreibung des Produkts des Seufzens kallimacheische Dichtungstheorie ihr Recht einfordert, die Elegie und Bukolik in der römischen Literatur sehr nahe steht,³⁸⁵ für uns besonders wegen ihrer

³⁸¹ Ov. met. i, 699ff.

³⁸² Ov. met. i, 710

³⁸³ Vgl. hierzu HOLZBERG (1990), 6ff, 10ff. und 17ff.

³⁸⁴ Zur Diskussion elegischen Gedankengutes in den *Metamorphosen* siehe 2.1; 3.1.1; vgl. zusammenfassend auch HOLZBERG (1998), 123-126;

³⁸⁵ Vgl. HEINZE; HOLZBERG (1990), 3ff (allgemein); 17ff. (Catull); 27ff. (Propertius); 61ff. (Tibull); 87ff. (Ovid) - siehe auch Prop. III, 9, 43f.: "Inter Callimachi sat erit placuisse libellos / et cecinisse modis, Coe poeta, tuis."; ferner Prop. II, 34, 29-32; III, 3, 51f.; Ov. trist. II, 367f.: "Nec tibi, Battiade, nocuit, quod saepe legenti / delicias versu dassus es ipse tuas."

Dominanz in den *Metamorphosen* interessant ist:³⁸⁶ Der hervorgebrachte Klang ist "tenuis" ("sonum tenuem"), hervorgehoben noch durch die auffällige zweimalige klangliche Reminiszenz in "tenuisse" (1, 706 und 1, 712), die in ihrer assonantischen Rahmung diesen Ausdruck unterstreicht. Ebenso wichtig ist in diesem Zusammenhang die Emphase der "ars nova", die die Handlung des Pan darstellt, wobei "nova" ebenfalls als Bezug auf einen Hauptprogrammpunkt der Neoteriker fungiert.³⁸⁷

Was Pan aus Syrinx macht, ist, wenn wir auf unserer paratextuellen Ebene bleiben, also elegische Dichtung, die kallimacheischer Poetologie folgt - was dem Thema der Metamorphose durchaus angemessen scheint: Da wir uns auf dem Land bewegen und es sich um eine Liebesgeschichte handelt, liegt dieser Schritt nicht eben fern. Dabei ist beachtenswert, dass die Nymphe Pan lediglich den Stoff liefert, durch den er zu einem elegischen Dichter werden kann. Auch er interpretiert Stoff, der nicht sein eigener ist, also die nicht von ihm geschaffene Syrinx bzw. die nicht von ihm initiierte Metamorphose. Allerdings tut er dies, indem er diesen Stoff kreativ nutzt und etwas vollkommen Neues erschafft.

Hierin dürfen wir somit einen Spiegel dessen sehen, was die *Metamorphosen* selbst darstellen: Die Mythen, die Ovid berichtet, sind ebenfalls keineswegs neu, und auch sie sind nicht sein eigener Stoff, aber auch er berichtet sie in neuartiger, dem Ton und Stil des Pan vergleichbarer Form: elegisch, kallimacheisch.

Anhand dieser Annäherung Ovids an Pan können wir nun noch einen Schritt weitergehen; Daphne wurde zum Interpretationsprodukt eines Rezipienten, der einen gegebenen Text zu seinen Gunsten auslegt, Io das Exempel eines pervertierten Textes, den der Autor nach der Bearbeitung durch Rezipienten nicht mehr wiedererkennt und im Moment der Erkenntnis als verstümmelt betrauert, und nun ist Syrinx tatsächlich und endlich die Verwandlung eines Textkorpus in ein anderes:

³⁸⁶ Vgl. HOLZBERG (1998), 124; siehe 3.1.1

³⁸⁷ Siehe 3.3.3

Corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres.³⁸⁸

Pan kriert aus gegebenem Material Neuartiges und wird so zum Dichter. Bisher waren den Verwandlungen wenig positive Effekte zugedacht, und was jetzt in der Rahmenhandlung vor sich geht, ist natürlich auch humorvoll aufzufassen: Argus, der Zuhörer, der Wachsame schläft ein.

Doch wiederum ist diese an sich bereits metatextuelle Ebene zwischen den Zeilen nicht alles, was Ovid uns zu entdecken gibt, wenn wir den hier so genau beschriebenen Rezipienten einer Untersuchung unterziehen. Argus ist der Archetyp des allgegenwärtigen Beobachters mit seinen hundert Augen, und als solchen beschreibt ihn Ovid ausgiebig:³⁸⁹ Eine Deutung dieses ganz speziellen Rezipienten als Symbol für die breite Menge der Leser der Geschichte, für die Masse der das Gedicht Betrachtenden liegt somit nicht fern; ein stimmigeres Bild für die gesamte Leserschaft lässt sich in der Mythologie kaum finden.

Wenn wir die bisherigen Elemente nun kombinieren, erhalten wir ein in sich stimmiges Bild: Syrinx konnten wir bereits als poetologisch an Kallimachos angelehnte, das musikalisch-lyrische und elegisch-bukolische Element der Dichtung vertretende Neufassung ihrer selbst, d.h., eines bekannten Stoffes, verstehen. Wenn Pan nun von ihr erzählt, erweckt er bei der breiten Masse, die es gewohnt ist, mit dem althergebrachten, un-kallimacheischen Poesie-Begriff, wie ihn Io darstellt, umzugehen, nur Desinteresse: "Man" schläft dem Autor buchstäblich unter der Geschichte weg.³⁹⁰

Es wäre nun ebenfalls noch möglich, den Tod des Argus durch den Autor der Erzählung, nämlich Pan, und die versuchte Befreiung der Io als Intervention des Autors gegen den Missbrauch seines Textes in ähnlicher Weise symbolisch zu

³⁸⁸ Ov. met. i, 706

³⁸⁹ Ov. met. i, 625-631; i, 664, i, 667; i, 684f.; i, 714; i, 716; i, 729 - All diese Stellen lenken unsere Aufmerksamkeit auf die vielen Augen des Argus.

³⁹⁰ Unterstützt wird diese Deutung z.B. von Cat. 1; 14; 36; 49; wo der Dichter den Streit zwischen alter und neuer Dichtschule andeutet, oder besonders von Cic. ad Att. 7,2,1, wo dem neuartigen Dichter der Bruch mit den Traditionen römischer Dichtung vorgeworfen wird. Siehe auch BURROW, 272.

deuten; in der Tat liegt ein solch massenpublikumsfeindlicher Gedanke bei einem kallimacheisch geprägten Dichter durchaus nahe, kann aber naturgemäß nur spekulativ sein. In jedem Falle ist es uns aber möglich, das Bild eines Produktes nachzuvollziehen, das nicht zu seinem Rezipienten durchkommt, wie es sich uns in Io bietet:

Illa etiam supplex Argo cum bracchia vellet
tendere, non habuit quae bracchia tenderet Argo,
et conata queri mugitus edidit ore
pertimuitque sonos propriaque exterrita voce est.³⁹¹

Dass Io selbst vor ihrer eigenen Stimme erschrickt, ist nur allzu nachvollziehbar: Sie ist - proprie und translate verstanden - von Grund auf verändert worden und erkennt sich selbst nicht wieder.³⁹² Außerdem ist es ihr auf keinerlei Weise möglich, sich dem Argus verständlich zu machen. Nachdem ihre Deutung durch einen anderen, diskursmächtigeren Rezipienten feststeht, kann der Wächter (symbolisch: das Volk) das Gedicht bzw. dessen vom Autor intendierte Aussage nicht mehr erkennen, sondern nimmt mit dem vermeintlich Offensichtlichen, dem so zur Herrschaft verholtenen Diskurs, vorlieb: Ausgedrückt hier durch das Bild einer gewöhnlichen Kuh.³⁹³

Ebenso ist es auch dem Erschaffer selbst, ihrem Vater, nur durch einen Blick auf die Schrift seiner verwandelten Tochter möglich, diese als seine eigene wahrzunehmen. Wie bereits angedeutet, zeigt sich auch hierin Ovids

³⁹¹ Ov. met. i, 635-638

³⁹² Hier ließe sich eine Untersuchung zur Problematik der Stimme im Unterschied zum geschriebenen Wort im Bartheschen und Derridaschen Sinne anschließen, die für unseren Zusammenhang leider zu weit führen würde. Siehe hierzu: DERRIDA, J. *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt/M., 1979, bes. 164ff.; BARTHES, R. *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris, 1981, bes. 301ff.; BARTHES, R. "Die Rauheit der Stimme." in: *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*. Berlin, 1979, 24ff.

³⁹³ Auch hierin lese ich Ovids Sarkasmus: Die Kuh als Sinnbild eines verdrehten, von der Masse missverstandenen Textes entbehrt nicht einer gewissen urbanen Schärfe.

scharfsinnig-zynischer Blick auf die Rezeption von Texten. Wenn Verwandlungen, d.h., Konjekturen, Abschreibefehler, aber auch Fehldeutungen, Unverständnis usw., in diesen stattfinden, die von außerhalb initiiert werden, ist es dem Autor nur durch einen Blick auf die Form (also auf den tatsächlichen, schriftlich fixierten Wortlaut und nicht auf die Deutung, die diesem angetan wurde, oder auf die wiederum stattfindende Verflüssigung der Schrift durch Erzählungen usw.) seines Werks gegeben, dieses überhaupt als es selbst zu erkennen; so weit liegen intendierter Inhalt und rezipierter Inhalt bzw. tatsächlicher Wortlaut und verstandener Wortlaut auseinander, so sehr verwandelt und verfälscht der Gebrauch eines eigentlich doch statischen Textgebildes dieses aus sich selbst heraus wieder.

Wie wir sehen konnten, steht Ovid diesen Veränderungen also durchaus nicht unkritisch oder gleichgültig gegenüber; im Gegenteil erheben sich Klagen darüber aus verschiedensten Ebenen der Texte. Das bedeutet aber nicht, dass der Autor sich tatsächlich der Veränderung in den Weg stellen will, wie uns ein etwas genauerer Blick auf den Epilog verständlich macht:

Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
Parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.³⁹⁴

Wichtig für das Verständnis der vorliegenden Stelle ist vor allem unsere Auffassung der Schlüsselbegriffe und -phrasen: "corpus", "pars melior mei", "ore

³⁹⁴ Ov. met. xv, 871-879

legar", "fama" und vor allem "vivam". Generell versteht man in der Ovidforschung diesen Schlussteil der *Metamorphosen* als Aussage Ovids über sich selbst, dass er nämlich nach seinem physischen Tod als Individuum in seinem Werk, d.h., nur in seiner Funktion als Autor weiterleben wird. Diese Lesart darf wohl als eine recht offensichtliche Facette des komplizierten Sinngebildes dieser Stelle gelten, und unsere Untersuchung soll sie weder ersetzen noch infragestellen.³⁹⁵ Immerhin steht Ovid dadurch in einer Reihe mit anderen Dichtern, die das gleiche behaupten - man denke nur an Pindar, Ennius und Horaz.

Was aber bedeutet diese Stelle innerhalb des von uns aktivierten Konnotationsnetzwerks? Es scheint naheliegend, hier ebenfalls in "corpus" die Bedeutung "Textkörper" mitenthalten zu sehen; in diesem Fall hätten wir auch darin einen Rahmen zwischen Proöm und Epilog gefunden: Auch, was sein Produkt angeht, ordnet sich der Autor in die Reihe der *Metamorphosen* ein. Der Tag, von dem Ovid spricht, wäre dann also derjenige, an dem die physische Form seines Textes nicht mehr existiert, an dem sich dessen feste Existenz somit wiederum gänzlich in eine flüssige auflöst.

Die "pars melior mei", die weiterleben soll, wäre dann als das zu interpretieren, was nach dem physischen Tod des Buchs / der Buchform von den *Metamorphosen* noch übrig bleibt; dies schließt vielerlei Facetten mit ein, einerseits - hier sind wir wieder ganz nah an der klassischen Lesart der Stelle - den Ruhm des Autors, den er sich erarbeitet hat, andererseits aber auch gerade den Einfluss auf andere Autoren, durch den er sie ihn nachdichten lässt, also sein Weiterleben in der Aufnahme in andere Texte; hinzu kommt die Möglichkeit einer wieder an der Mündlichkeit orientierten Überlieferung der von Ovid durch seine Fixierung kanonifizierten Episoden usw.³⁹⁶

³⁹⁵ Siehe 1.4; 3.3.4

³⁹⁶ Vgl. FARRELL, 133; ich möchte mich nicht wie er auf die Interpretation von "pars melior mei" als "disembodied voice of the poet" festlegen; der Begriff ist, wie wir gesehen haben und sehen werden, bei weitem nicht umfassend genug; siehe HARDIE (1999), 267f.: "The apotheosis of the poet is the

Wichtig ist hierbei vor allem, dass der Text nach dem Tod der physischen Manifestierung wieder leicht verwandelbar wird. Und genau an dieser Stelle bringt uns das eingeforderte kumulative Verständnis von Wort-Sinn einen großen Schritt weiter: Wenn "corpus" nicht ausschließlich das eine - Körper - oder das andere - Textkörper - bedeuten muss, sondern einfach beide Bedeutungen im semantischen Netzwerk des Rezipienten aktiviert, dürfen wir schlicht annehmen, dass im Epilog auch beides gemeint ist. Wenn der Autor stirbt - "corpus" proprie verstanden -, dann stirbt gleichzeitig auch endgültig die fixierte Form des Text-Korpus, denn er hat nun keinen genuinen Hüter mehr, der unerwünschte Ausdeutungen, falsche Konjekturen, nur partielle und damit verfälschende Rezeptionsakte usw. verhindern könnte. Wie Daphne fehlt nun auch den *Metamorphosen* die Fähigkeit, sich zu verteidigen und auf Reaktionen einzustellen. Folglich können beide Sinn-Nuancen schlicht zusammenfallen, ohne dass wir die ausschließende Priorität der einen über die andere annehmen müssten; der Tod des Autors ist auch der Tod des kontrollierten, fixierten Textes, und zwar der endgültige Tod eines solchen autor-zentristischen Textverständnisses; von Ovid bereits angedeutete und dies vorbereitende Tendenzen hatten wir ja bereits aus der Trias um Daphne, Io und Syrinx herausarbeiten können.

Sein Schicksal beschreibt der Text in diesem Sinne bereits selbst: "ore legar populi" führt explizit in den Bereich der Mündlichkeit und Flüssigkeit. Die auch darin enthaltene Anspielung auf den Moment des Todes³⁹⁷ macht nun endgültig deutlich, dass Ovid sein Überleben und seine Unsterblichkeit vor allem auf den Lippen des Publikums sieht.³⁹⁸ Gerade aber in der Tatsache, dass er "vom Mund des Volkes gesammelt werden wird", finden wir einen Aufruf des Autors zur Dekonstruktion seiner selbst bzw. seines Textes, denn durch die Verlagerung des

conversion of the mortal Ovid into the fame of his undying poetry, into his evergreen laurels. [...] Ovid will me metamorphosed into his own tales of metamorphosis [...]"

³⁹⁷ Z.B. auf den Didos: Verg. Aen. iv, 684f.: "extremus si quis super halitus errat / ore legam." Vgl auch Ennius: "volito vivus per ora virum" (Epigr. 10 Warmington), Hor. Od. iv, 3, 24: "quod spiro et placeo, si placeo, tuumst." - vgl. FARRELL, 132; HARDIE, 268.

³⁹⁸ Vgl. BURROW, 272f.; Hardie, 267.

einen Textes auf viele Stimmen wird unausweichlich einer Dissemination bzw. Zerstreuung des zuvor durch die Eingrenzung auf die eine Stimme des Produzenten Eindeutigen Vorschub geleistet.³⁹⁹

Eben dies ist durch eine genaue Betrachtung des von Ovid gewählten Begriffs der "fama" noch deutlicher zu belegen. "Fama" lässt sich semantisch beschreiben mit Merkmalen wie [+mündlich], [-gesicherte Information], [+wandelbar], [-genau], [+subjektiv], [+allgemein, weit verbreitet]. Nun will Ovid nach Aussage des Textes als "fama" weiterleben; das bedeutet also, dass er sich bzw. seine "pars melior" durch das Subjektsprädikativum mit eben solchen semantischen Kriterien belegt. Dies wiederum führt unweigerlich dazu, dass wir diesen so oft beschworenen besseren Teil nicht in einer eindeutig zu bestimmenden, festliegenden Intention bzw. Interpretation der *Metamorphosen* suchen dürfen. Es geht dem Autor gerade um das Nicht-Fassbare, um das Nicht-Festgelegte, um das Wandelbare und Flüssige als das wirklich Interessante und Wichtige in den Texten: Wir werden wieder darauf gestoßen, dass wahre Beständigkeit nur in der Unbeständigkeit zu finden sei; die *Metamorphosen* dürfen sich also auch laut dieser Stelle nicht an eine bestimmte Lesart, Form, Rezeptionsumgebung usw. klammern, um gemäß eigener Aussage bezüglich ihres besseren Teiles, gleichsam ihres inneren Gehaltes,⁴⁰⁰ auf ein Weiterleben hoffen zu dürfen.

Ebenfalls wichtig wird wiederum, was wir über Ovids Anachronismen gesagt haben: Indem er sie einstreut, verzerrt er die Realität, macht die Zeit für den zeitgenössischen Leser durchlässig und stellt als Resultat den eigenen Text in Frage. Er stellt ihn geradezu als "fama" dar und aktiviert eben jene genannten semantischen Merkmale, sind doch genau diese kleinen "Fehler" im zeitlichen Gewebe der *Metamorphosen* Andeutungen eines mündlich Vortragenden, der im Gegensatz zum Schreibenden weniger Genauigkeit an den Tag legen kann,

³⁹⁹ Vgl. FISH, *passim*; DERRIDA (1975), bes. 33ff.

⁴⁰⁰ FARRELL, 132; HARDIE, 267.

sondern im Gegenteil noch mehr für Identifikation des Hörers und Spannung in der Geschichte Sorge tragen muss.⁴⁰¹

Genau dorthin zielen auch andere Techniken, mit denen sich der Autor immer wieder ins Spiel bringt;⁴⁰² Ovid stellt neben seinem eigenen Verdienst um die *Metamorphosen* und seiner Macht über den Text damit eben auch dar, dass es sich um Geschichten handelt, die von einem Erzähler erzählt werden, und zwar mit allen daraus resultierenden Konsequenzen, die der Forschung durch die darin liegenden Inkonsistenzen immer wieder Rätsel aufgeben konnten: Die Reihenfolge wirkt mitunter willkürlich, die Überleitungen gezwungen, der Fokus auf die Verwandlungen geht hier und da verloren, die Moralität der Episoden ist nicht makellos oder eindeutig. Was wir vor uns haben, ist also ein Text, der seiner selbst, d.h., seiner Schriftlichkeit entsagt und zum Erzähltwerden strebt, es dem Leser gar vorgaukelt.⁴⁰³

Das erklärt nun endgültig die von uns zu untersuchende Nuance in der Aussage des Epilogs: Ein Textkorpus ist nicht die für diese Geschichten zu erwartende Form, da es ihrer Wandelbarkeit, also ihrer "fama"-haftigkeit, entgegenwirkt; es kann somit nicht statisch bestehen bleiben, sondern muss subjektive Momentaufnahme sein.

Anders ausgedrückt: Ovid bringt den Mythos aus der flüssigen in eine feste Form, drückt ihm seinen Stempel auf - oder besser: verwandelt ihn in eine ihm genehme Form -, erwartet aber für diese feste Form genau keine sie manifestierende Überlieferung: D.h., er ist sich bewusst, dass auch sein Werk dem Prinzip der Veränderung unterliegt. Die *Metamorphosen* gehören damit schon in der Vorstellung des Autors zu eben diesen Texten, die laut Roland Barthes

⁴⁰¹ Siehe 3.1.1; 3.2.1. Vgl. ERZGRÄBER / GOETSCH (1987), 12: Dem Autor sei es nicht wirklich wichtig, "den Leser durch einen hohen Reflexions- und Abstraktionsgrad, durch Objektivität oder durch logische Argumente zu überzeugen." Vielmehr wolle der Autor, "den Leser zur Lektüre bewegen, ihn fesseln, seine Phantasietätigkeit anregen und ihm Identifikationsangebote machen" bzw. "zur Konstituierung der Erzählwelt im Akt des Lesens auffordern."

⁴⁰² Siehe 3.2.1 und 3.3.1.

⁴⁰³ Vgl. hierzu auch die Untersuchung von ASSMANN; ERZGRÄBER / GOETSCH (1987), 10ff.

"scriptible" und nicht bloß "lisible" sind,⁴⁰⁴ also nicht in den Bereich des reinen Produktes, das der Leser entweder befürworten oder ablehnen kann, sondern im Gegenteil wird aus dem Rezipienten bewusst ein Mitproduzent des Textes in all den verschiedenen Arten und Weisen, die wir oben bereits darstellen konnten, gemacht.⁴⁰⁵

Eben dorthin zielen also die bereits beobachteten Tendenzen zu einer fingierten Mündlichkeit und der Etablierung des damit eng verbundenen Erzählers, also z.B. die Anachronismen, die Süffisanz der epigrammatischen Elemente, die wertenden Kommentare und die Inkonsequenzen formaler Strukturen: Dem Leser wird durch die fingierte Flüssigkeit des Stoffes Rezeptionsfreiheit geradezu aufgedrängt. Ziel ist es, Zweifel über den unmittelbaren Wahrheitsanspruch des Berichteten zu erwecken, anstatt um Glaubwürdigkeit für detaillierte Handlungsabläufe zu werben;⁴⁰⁶ Ovid macht sich selbst also als Individuum hier lebendig, indem er auf seine Funktion als (Über-)Erzähler⁴⁰⁷ genau dadurch hinweist, dass er die Autorschaft und die damit verbundene Autorität als wahrheitsstiftende Instanz von sich weist und dem Leser die Aufgabe überlässt, Vertrauenswürdigkeit, Wahrscheinlichkeit, damit sogar Güte des Stoffes zu beurteilen und nachzuvollziehen. Damit wird dem Text der Charakter des Erzähltwerdens gerade durch das entstehende Vakuum zurückgegeben.⁴⁰⁸

Ovid erwartet daher also gar keine Überlieferung seines Werks als feststehender, eindeutig verschriftlichter und dem Autorenwillen gehorchender Textkörper. Durch den inhaltlich betrachtet episodischen Charakter liegt ein solcher Schluss ja auch durchaus nahe, auch wenn die Geschichte gezeigt hat, dass die Technik des "perpetuum carmen" in den *Metamorphosen* anscheinend so gut realisiert worden ist, dass sie die Überlieferung schließlich doch bestimmt hat; anderen

⁴⁰⁴ BARTHES, 8

⁴⁰⁵ FOUCAULT, bes. 14ff.; VEYNE, 300ff.

⁴⁰⁶ Vgl. hierzu neben der Untersuchung von KOHL, besonders 137, ERZGRÄBER/GOETSCH (1987), 12 (siehe Anm. 356).

⁴⁰⁷ Siehe 3.2.1

⁴⁰⁸ HARDIE, 266ff.; SOLODOW, 25ff.; LITTLE, 360

großen Autoren mit ähnlich episodisch aufgebauten Werken ist dasselbe ja nun gerade nicht beschieden gewesen: Weder Petron noch Livius z.B. durften Ovids Schicksal teilen.⁴⁰⁹

Im übrigen ist festzustellen, dass Ovid ja nun keineswegs ausschließlich in der "unverletzten" Corpus-Form überliefert worden ist: Die Bildende Kunst wie auch die Literatur zeigen mannigfaltige Beispiele, dass einzelne Episoden gerne herausgegriffen und weiterverwendet wurden; insofern ist Ovids Prophezeiung im Epilog, dass er sich in viele verschiedene Spuren aufspalten werde, also doch wenigstens teilweise eingetreten. Wir werden nun innerhalb dieser Tradition genauer betrachten, wie nun gerade die *Tales from Ovid* mit Ovids Körper umgehen.

⁴⁰⁹ Natürlich dürften wohl auch die oben erwähnten narratologischen Kniffe, die wir in 3.2.1 herausarbeiten konnten und durch die sich Ovid als Autor und damit als verbindendes Moment für das Gesamtwerk ins Spiel bringt, für eine Überlieferung als komplettes Corpus entscheidend gewesen sein, genau wie auch die Tatsache, dass sich Ovid durch seine weitere, persönlichere Dichtung in den Elegien als eigenständiger Schaffer literarischer Werke durch seinen Stoff und Text hindurch stark bemerkbar machen konnte; wenn wir die *Metamorphosen* zumindest in die Nähe epischer Dichtung rücken, so ist es für den Dichter hier unvergleichlich schwerer, sich bemerkbar zu machen, als in der bereits auf die eigene Persönlichkeit ausgelegten Lyrik.

3.3.5 Disiecti membra poetae: Anstelle einer Zusammenfassung

Der Epilog der *Metamorphosen* geht also davon aus, dass Ovid mit seinem besseren Teil, als "fama" ewig weiterleben wird; damit wird die Nähe der *Metamorphosen* zur Mündlichkeit bzw. ihre Flüssigkeit betont, und der Text wendet sich gegen ein statisches Verständnis dessen, was er als Werk ("opus") bezeichnet, denn dann bliebe es innerhalb dieses Körpers ("hoc corpus"), also der schriftlich fixierten, statisch zu lesenden Buchform, gefangen. Wenn die *Metamorphosen* ihre Tradierung also primär in medial / formal flüssiger statt in fester Form vorhersehen wollen, stellt Hughes' erneute Verschriftlichung ebenso wie all die anderen einzelnen Beiträge der zahlreichen Ovid-Epigonon auf den ersten Blick eine Art literarischen *faux pas* gegen das Werk dar, gerade so, als sei eine der dringlichsten Botschaften des behandelten Textes am Nachdichter vorbeigegangen: Was Hughes produziert, ist zunächst einmal eine erneute Festsetzung der flüssigen "pars melior" nach Ovids Verständnis – dem Geist seiner ansonsten essentiell skopierenden Bearbeitung scheint dies nicht zu entsprechen.

Anhand einiger Textbeispiele lässt sich allerdings schnell ein anderer Eindruck gewinnen; so beinhaltet Hughes' "Pygmalion" folgenden Abschnitt:

An altar to Zeus,
God of hospitality, stood at the doors
Of the Cerastae, soaked -
A stranger would assume - with the blood
Of the humbly sacrificed
Suckling calves and new lambs of Amathus.
Wrong. They butchered their guests.⁴¹⁰

⁴¹⁰ HUGHES, 133

Auffällig ist hier vor allem das Nebeneinander von einem verschachtelten, sechs Verse überdauernden Satz und dem lapidaren "Wrong." in der letzten Zeile, das den prosaischen Ton der Richtigstellung einleitet: Das erhabene, reine, pietätvolle Moment der Schilderung dessen, was sich in der Phantasie des Fremden abspielt ("altar", "God", "hospitality", "humbly sacrificed", "suckling", "calves", "new"), prallt scharf auf die komprimiert und damit faktisch-zynisch dargestellte Realität: Die "hospitality" wird durch "butchered their guests" ebenso negiert wie "altar" und "humbly sacrificed".

Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet: In dieser Stelle können wir ein Aufeinandertreffen von genuin verschriftlichter Sprache und der unmittelbaren Simulation von Mündlichkeit feststellen. Die in der Schriftlichkeit beheimatete lange Periode der ersten sechs Verse erhält einen machtvollen Kontrapunkt in "Wrong.", das z.B. einen Moderator in einem Fernsehquiz, einen den Schüler unterbrechenden Lehrer oder auch einen effektheischenden Redner imitieren könnte; in jedem Fall haben wir es mit dem kurzen, ökonomischen Stil mündlicher Konversation zu tun: Der brutal asyndetische, wirklich alle für das Signifikat der Phrase unwichtigen Wörter elidierende Stil spricht eine sehr deutliche Sprache.

In eine ganz ähnliche Richtung weist die Beschreibung von Arachnes Herkunft:

Arachne was humbly born. Her father
Laboured as a dyer
Of Phocaeen purple. Her mother
Had been humbly born. But Arachne
Was a prodigy. All Lydia marvelled at her.⁴¹¹

Hughes reiht Hauptsatz an Hauptsatz; nicht einmal Satzreihen erlaubt er sich, sondern setzt durch die Punkte am Ende der jeweiligen kurzen Einheiten deutliche Zeichen für eine Pause, wo ein Komma oder ein Semikolon eine

⁴¹¹ HUGHES, 162

Weiterführung der Periode und damit einen flüssigeren Gedankenstrom angezeigt hätte. Gerade dieser Stil aber ist es, der einem mündlichen Vortrag eignet, der hingegen andererseits für die Schriftsprache als untypisch zu gelten vermag: Kann der Leser wieder zurückblättern, sollte er einem komplizierteren Satz nicht folgen können, so muss sich der Hörer auf die einmalige Chance des einmal gesprochenen Wortes verlassen. Umgekehrt muss sich der Sprecher in einer solchen Lage eben darauf verlassen können, dass die wichtige Ausgangsposition kommuniziert worden ist.⁴¹² So erinnert denn auch gerade die Unverbundenheit der letzten drei Sätze an den Stil eines Vortragenden, der den Hörer in eine Situation einführt und ihm die Begebenheiten möglichst klar schildern möchte.⁴¹³

Hinzu kommt das Indiz der Wiederholung von "humbly born", die neben ihrer Betonungsfunktion dieses Gegensatzes zu Arachnes späterem Verhalten und der daraus resultierenden Hybris der Weberin eben auch als Parallele dazu verstanden werden kann, dass der Erzähler in seinem wenn mündlich-erzählendem, dann zumindest in Feinheiten improvisierten Vortrag gerade in der Exposition von Fakt zu Fakt eilt und dabei keine gedankliche Zeit und aus obengenannten Gründen auch keine Motivation für ein Ausfeilen und eine Variation der Formulierungen hat: Gerade die der Wiederholung innewohnende Gedächtnishilfe wäre für einen mündlich Vortragenden ja ein Vorteil.⁴¹⁴

⁴¹² ERZGRÄBER/GOETSCH, 7ff.

⁴¹³ Weiterführend und vertiefend zum Phänomen der Mündlichkeit innerhalb des Schriftlichen - seit GOETSCH (1985) auch oft als "fingierte Mündlichkeit" bezeichnet - siehe GOETSCH (1985); KOCH/OESTERREICHER; BLANK, 9-26; ERZGRÄBER/GOETSCH, 7-14; WILDGEN; LOBSIEN. Für eine linguistisch genauere Darstellung typischer (auch fingierter) Oralität siehe TANNEN, besonders 7-19; GUMBRECHT, besonders 405ff.; für einen kurzen Überblick die Einleitung in die Thematik bei OLSON. Eine umfassende Sammlung von Merkmalen fingierter Mündlichkeit fehlt für die meisten Sprachen bisher, richtungsweisende Versuche finden sich z.B. bei TANNEN und LUDWIG, R.

⁴¹⁴ Vgl. ERZGRÄBER/GOETSCH, 8; hier sprechen die Autoren am Beispiel des *Beowulf* von einer "Formelhaftigkeit", die in ihrer Praxisnähe der mündlichen Tradition verpflichtet ist. Hughes' Adaption dieses Prinzips zeigt sich auch bei HUGHES, 198, zur Darstellung von Niobes Sünde: "Niobe was *proud*. She was *proud* / Of the magical powers of her husband - / Amphion, the king. And she was *proud* / Of

Innerhalb der Pentheus-Episode, die Bacchus und Tiresias die ihnen zustehenden Ehren verwehrt, finden wir nun Verse wie:

They [dreams] rise from the lower bowel. And lower.⁴¹⁵

You have dunked it all, like a doughnut,
Into a mugful of junk music.⁴¹⁶

How can you swallow it? [...] ⁴¹⁷

[...] Instead, his brain temperature
Rose a degree [...] ⁴¹⁸

All diese Beispiele zeigen offensichtlich umgangssprachliche, der Mündlichkeit entlehene Merkmale; was Hughes damit leistet, ist also nicht nur eine offensichtliche Transformation der Metaphorik in die heutige Zeit⁴¹⁹ - "doughnut", "junk music" -, sondern auch eine weitere Verflüssigung des Ovidischen Textes, den er in den pragmatischen Plauderton eines Vortragenden zu setzen vermag.⁴²⁰

Betrachten wir ein weiteres Beispiel: Aus Ovids⁴²¹ "ungerüstetem Knaben, den nicht Krieg, nicht Waffen, nicht der Gebrauch von Pferden, sondern

the purity of the noble blood / They both shared. And *proud* / Of their kingdom's envied might and splendour." - Vgl. im Gegensatz dazu Ov. met. vi, 152-156.

⁴¹⁵ HUGHES, 171

⁴¹⁶ HUGHES, 175

⁴¹⁷ HUGHES, 176

⁴¹⁸ HUGHES, 184

⁴¹⁹ Siehe auch 3.2.2

⁴²⁰ Vgl. ERZGRÄBER / GOETSCH, 12

⁴²¹ Ov. met. III,553-6: "at nunc a puero Thebae capiuntur inermi, / quem neque bella iuvant nex tela nec usus equorum, / sed madidi murra crines mollesque coronae / purpuraque et pictis intextum vestibus aurum."

myrrhetriefendes Haar und weichliche Kränze und Purpur und Gold, das in bunte Gewänder eingewoben ist, erfreuen," wird

[...] a monkey stuffed with mushrooms
[...] this hopping tarantula
and [...] these glass-eyed slaving hydrophobes

[...] that clique of poltroons

[...] a painted boy, a butterfly face,
Swathed in glitter.
A baboon
Got up as an earring
In the ear of a jiggling whore.⁴²²

Mit "mushrooms" meint Hughes hier wohl die sogenannten "magic mushrooms", eine Form von Drogen, die in der Hippie-Gemeinde sehr beliebt waren; wenn er von einem Affen, der vollgestopft ist mit diesen Genussmitteln, spricht, dann formuliert der Autor eine Art von Klischee, durch das die Blumenkinder von der älteren Generation oft bezeichnet worden sind.⁴²³ "Glass-eyed" bedeutet in diesem Zusammenhang so viel wie "stoned", also von Genussmitteln berauscht, und unterstreicht das Vorhergehende noch. "Hydrophobes", ein in seiner verwissenschaftlichenden Lehnwort-Charakteristik zynischer Begriff, verweist auf die oft als unhygienisch und ungepflegt empfundene Art der Hippies, lange Haare und Bärte zu tragen; auch hiermit berührt Hughes ein Klischee, das äußerst häufig gegen die neue Lebensart der

⁴²² Alle Zitate: HUGHES, 174-5

⁴²³ Ein interessanter Vergleichspunkt bietet sich zwischen den Gegnern der Hippies und der Sichtweise der Neoteriker, Elegiker und damit auch Ovids in den Augen der Verfechter altrömischer Tugenden. Am besten nachvollziehbar in Ciceros Schimpftiraden gegen die neue Lebensart: Cic. Phil 2, 57f.; Cic. ad Att. 7,2,1. Vgl. HOLZBERG (1990), 3.

Bewegung vorgebracht wurde. Ein weiteres steckt in dem ebenfalls altmodisch geprägten, abfälligen "jiggling", das auf die von den Blumenkindern propagierte sexuelle Freiheit bzw. Promiskuität hindeutet, die den älteren Mitbürgern natürlich mehr als Skepsis abringen musste.⁴²⁴

Deutlicher noch verweisen die Schlagworte "butterfly", "glitter" und "earring" auf die Siebziger und den Umbruch ihrer Jugend: Schmetterlinge waren wichtige Utensilien in der visuellen Landschaft der Hippies,⁴²⁵ der Glitter gehörte zur Mode ebenso wie die exaltierten, experimentierfreudigen Gesichtsgemälde ("painted boy") und auch der Ohrring für Männer. Ferner stellt die "hopping tarantula" neben ihrem direkten Bezug zum Gehabe der Bacchus-Anhänger ebenfalls eine verächtliche Beschreibung des expressiven Tanzstils der Jugend dar.

Addiert man hierzu den altertümelnden Slang-Ausdruck "poltroon", den das OED in den neueren Ausgaben gar nicht mehr verzeichnet, so findet man im fortgeschritteneren Alter, mit dem Hughes den König implizit versehen möchte,⁴²⁶ einen weiteren Verweis auf den Generationenkonflikt dieser Zeit. Die Verachtung sticht wiederum deutlich aus den Zeilen hervor: Mit dem französischen "Claque" benutzt er einerseits zynisch die gerade bei den Älteren nicht eben geliebte, andererseits aber in der aufkommenden Welt der Mode, also der Jüngeren, maßgebliche französische Sprache. Der Euphemismus der Umschreibung durch das Fremdwort wird nur umso bissiger sinnentleert, da mit "poltroons" dann ein betagtes Wort folgt.

⁴²⁴ Hierin liegt außerdem wohl eine Adaption der erotisierenden Tendenzen in Ovids Werk, die den restaurativen Bestrebungen des Augusteischen Zeitalters entgegenliefen. Vgl. LIVELEY, G. "Reading Resistance in Ovid's *Metamorphoses*." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999, 197-213; RICHLIN; LATA CZ.

⁴²⁵ Nachzuvollziehen anhand einer Vielzahl von LP-Covern (z.B. Yes, Scott McKenzie, Don McLean oder auch die Kompilation "Hits of the 70ies" (BMG Ariola 1988)) und Songtexten, T-Shirt-Drucken oder sogar in der Namensgebung für Kinder (explizit auch der Band "Golden Earring") der Zeit.

⁴²⁶ BOOTH, 301: "Poltroon, subs. (old): Feigling"

Bestärkend kommt zu alledem die martialische Ausrichtung von Pentheus' Rede hinzu; wenn wir auf das eben Erkannte zurückgreifen, dürfen wir feststellen, dass Hughes' König somit Konnotationen wachruft, die ihn als in den Siebzigern des 20. Jahrhunderts recht alten Mann darstellen. Er wäre dann, da wir diese Assoziation bei einem heutigen Publikum ernstnehmen müssen, geprägt durch die Erfahrungen der Weltkriege, vor allem des zweiten, aber auch durch Korea und Vietnam und erfüllt auch in dieser Hinsicht das Klischee eines gerade den Hippies verhassten Patriarchen alter Schule, der mit der neuen, idealerweise auf Flexibilität, Gleichheit und gegenseitiger Sympathie aufgebauten Denkweise nicht zurechtkommt. Er stünde somit als unverhohlenes Symbol für eine Tradition der näheren Vergangenheit, die gerade von der Realität überholt wird und sich nicht anpassen kann, da ihre Wurzeln in der Gegenwart kaum mehr Bedeutung haben. Damit haben wir nicht nur eine weitere Instanz aktualisierender Neu-Konnotierung des Ovid-Textes in den *Tales from Ovid* aufspüren können: Während auf expliziter Ebene die Erzählung von Pentheus und Bacchus weiterläuft, streut Hughes in den sprichwörtlichen Zwischenräumen der Zeilen (oder genauer gesagt: durch die Konnotationen der gewählten Phrasen) Hinweise auf eine kontemporär anzusiedelnde Bezugswelt ein, wodurch der semiotischen Struktur der *Tales from Ovid* im Vergleich zu den *Metamorphosen* eine Dimension hinzugefügt wird.

Solche Verweise auf die Lebenswelt des Rezipienten, also auf die Erzählzeit des Textes (d.h.: unsere Gegenwart), haben wir ja bereits festgestellt.⁴²⁷ Darin liegt jedoch noch mehr als die schon mehrfach nachgewiesene wirkungsskopierende dynamische Äquivalenz der Übersetzung: Was wir oben beschrieben haben, bedeutet schließlich nichts anderes als eine Modifikation auch der erzählten Zeit, denn wenn Hughes auf die Siebziger anspielt, fügt er damit dem in der Antike verwurzelten Handlungsstrang Züge eines weiteren hinzu. Bacchus ist für den Leser der *Tales from Ovid* also gleichzeitig derselbe, der er in Ovids Text ist, und in den Augen des Königs der Prototyp eines Hippies; Pentheus ist gleichzeitig

⁴²⁷ Siehe 3.2.2

König von Theben und der klischeehaft gezeichnete Gegner der Blumenkinder. Nicht nur der Konflikt in der antiken Welt, sondern auch der Konflikt in der modernen Welt wird behandelt und erzählt.⁴²⁸

Dies geschieht eben nicht in einer bloß allegorischen oder symbol(ist)ischen Form, sondern anhand von expliziten semiotischen Signalen, die im Text ausgestreut werden. Eine Konsequenz besteht darin, dass die Verweise ihre - zuvor vermeintlich gegebene - Eindeutigkeit nun endgültig und offensichtlich einbüßen. Wenn aber eine solche Funktion zwischen Text und Wirklichkeit in solch intentionaler Weise verdoppelt und somit verwischt wird, ergibt sich daraus, dass der genuin sinnsuchende Leser⁴²⁹ sich einen anderen Fokus setzen muss.

Was genau Hughes so vehement bombardiert, ist also die zeitliche Verankerung der Episode, und zwar die beider Ebenen. Wenn er sie beide in derselben Geschichte mit denselben semiotischen Signalen anspricht, setzt er sie notwendigerweise in paradoxer Weise gleich. Folglich können wir in diesem Kunstgriff den augenzwinkernden Hinweis des Autors sehen, wie tief der Generationenkonflikt, den er aus "Pentheus und Bacchus" herausliest, in der Menschheit verwurzelt zu sein scheint: Er ist unabhängig von zeitlichen Begebenheiten, er tritt mit mehr als 2000 Jahren Abstand in fast gleicher Form schlichtweg noch einmal auf.

Diese Negierung einer zeitlichen Eindeutigkeit in Ovids Werk führt uns allerdings noch einen Schritt weiter. Wenn wir also von fingierter Mündlichkeit sprechen können und dazu noch unsere Erkenntnisse über Tendenzen zu einer Aufnahme der Medienkultur um Kino, Comic und Musikvideos,⁴³⁰ überdies die

⁴²⁸ Damit ist wiederum der in 1.3 beschriebene Grenzfall zwischen Adaption und Übersetzung zu beobachten: Wer im Lesen primär den Verweisen in die Neuzeit folgt, wird von einer Adaption zu sprechen haben, wer den Parallelen zu Ovid Priorität gewährt, dürfte die Passage für im illusionistischen Prinzip dynamisch äquivalent übersetzt halten. Wer beides für gleichermaßen wichtig hält, wird Übersetzung und Adaption gleichsam in Folien übereinander annehmen müssen.

⁴²⁹ Vgl. ISER, 7.

⁴³⁰ Siehe 2.3, 2.6, 3.2.2

bemerkenswerten Montagetechniken in der Abfolge und Erzählweise der Episoden hinzufügen,⁴³¹ so können wir zu unserer bereits geleisteten Deutung der letzten beiden Punkte als eine Zerstörung des Monuments, das die *Metamorphosen* im 21. Jahrhundert darstellen, noch einen weiteren Effekt der *Tales from Ovid* addieren: In unserem gegenwärtigen Zusammenhang lässt sich in eben diesem Prozess gleichfalls eine Entliterarisierung und im Gegenzug eine Multimedialisierung eines Denkmals der abendländischen Schriftkultur erkennen. Dem Leser bleibt somit nicht nur ein "Text" im Derridaschen Sinne,⁴³² sondern sogar ein Gebilde, das wir als "~~Text~~" bezeichnen dürfen: Das Ovidische Werk bleibt in den *Tales from Ovid* zwar dem Medium Buch physisch verpflichtet, leugnet aber gleichzeitig seine Schriftlichkeit. Gerade in der Spannung zwischen der offensichtlichen, physisch manifestierten Buchform und der überall spürbaren Entfernung von der diesem Medium klassischerweise eignenden Diktion liegt die Weiterführung Ovids metatextueller Prämisse der Veränderung. Wie wir gerade in der Veränderung in Stil und Requisiten der Geschichten bei gleichbleibendem Inhalt und in der Überspitzung der zeitlichen Paradoxa zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit bei Hughes das Selbstbewusstsein von Autor und Text durch die fast willkürlich, mindestens unbeschwert anmutende Verwandlung eben dieser formalen Begebenheiten finden konnten, so drückt sich in den *Tales from Ovid* durch Hughes' Spiel mit medialer Transzendenz und Transparenz⁴³³ das Prinzip der Metamorphose noch einmal aus: Unser Zeitgenosse schafft es, das von ihm als solches angesehene Substrat der *Metamorphosen* gerade dadurch in den Vordergrund zu spielen, dass er Details so austauscht, dass die Geschichten durch ihr Eintauchen in unsere Lebenswelt einerseits schlicht lebendiger und nachvollziehbarer werden, dass er durch die darin gleichzeitig liegende Darstellung ihrer referentiellen Nichtigkeit andererseits

⁴³¹ Siehe. 3.1.2; 3.3.2

⁴³² Vgl. 3.2.2

⁴³³ Vgl. LÖSER, 152-211

genau dieses angesprochene Verwandlungsprinzip, das er hinter allem sieht, in seiner Anwendung auch hier noch einmal betont.⁴³⁴

Am Beispiel des Pentheus / Bacchus erkennen wir somit, was Hughes als ein solches Substrat der Metamorphose, das er in Befolgung von Ovids Prophezeiung mit seinem Mund aufsammelt,⁴³⁵ ansieht: Vor allem in Zeitbezügen, auch im Stil und in der Einordnung ins Gesamtwerk finden wir grobe Abweichungen, so dass das Gleichbleibende, nicht der Verwandlung Untergeordnete leicht als das Innere zu isolieren ist, dem das Äußere angepasst wird:⁴³⁶ der Generationenkonflikt, die Metamorphose, die das Äußere dem Inneren angleicht.

Wenn sich die *Tales from Ovid* uns insofern als "~~Text~~" darstellen, dann, weil die *Metamorphosen* bereits feststellbar ihren eigenen "corpus" in Frage stellen, also tendenziell bereits ~~Text~~ sind. Demnach werden tatsächlich "bodies into different bodies" verwandelt; allerdings dekonstruiert sich, wie wir sehen konnten, der Begriff eines solchen Körpers in sich selbst zusehends, wenn wir betrachten, wie schon Ovid und später Hughes ihm seine statischen Eigenschaften nach und nach ablösen. Im Moment seiner Entstehung und seiner Bezeichnung verfällt solch ein Körper bereits auf den Lippen der Leser wieder, die ihn in anthologischer Leseweise zerstückeln, ihm durch verschiedene Deutungen verschiedene Aussehen geben oder mindestens verschiedene Kleider anlegen, ihn dadurch von seinem Erschaffer lösen. Durch diese Praxis jedoch bleibt unter Aufgabe eines festen Körpers so etwas wie die "Seele" des Textes bestehen, wie Hughes zeigen konnte; eben dies scheint Ovid ("ore legar populi") angedeutet zu haben.

⁴³⁴ Insofern ist die dynamische Äquivalenz der Übersetzung also auch in diesem Sinne geradezu notwendig, um inhaltliche Äquivalenz des Prinzips „Veränderung“ zu erreichen.

⁴³⁵ Siehe HARDIE, 268.

⁴³⁶ SOLODOW so über Ovids Metamorphosen: "A process by which characteristics of a person, essential or incidental, are given physical embodiment and so are rendered visible and manifest." SOLODOW, 174.

Auch der Titel *Tales from Ovid* erscheint nun äußerst logisch, zeigt er doch neben der mündlichkeitsnahen Ausrichtung des Hypotextes („tales“)⁴³⁷ auch das Moment der anthologischen Dekonstruktion („from“), das den *Metamorphosen* zuteil wird. Gerade hierin betont Hughes bereits, dass ein dynamischer Äquivalenzbegriff seiner Bearbeitung ebenso im Vordergrund stehen wird wie ein illusionistisches, auf wirkungsadaquate Darstellung ausgelegtes Skopos-Prinzip.⁴³⁸ In einer *tale* wird vor allem die Essenz, der Inhalt, die Geschichte selbst wichtig bzw. die Sicherstellung der Rezeption, des Ankommens beim Hörer; dies erklärt und rechtfertigt die modernisierenden Modifikationen, die wir feststellen konnten ebenso, wie es die flüssige, inkonsequent-pragmatische Handhabung der Struktur(en) der *Metamorphosen* zwingend nach sich ziehen muss.⁴³⁹ Eine so verstandene Übersetzung kann gar nicht anders, als sich auf eine Essenz, die transportiert werden soll, festzulegen, und Wirkungsäquivalenz in den Vordergrund zu stellen.

From wiederum betont das eklektische Prinzip der Zusammenstellung. Im Gegensatz zu einer Formulierung mit der den Autor angehenden Präposition *by* oder der das Thema angehenden *of* erfahren wir durch *from* von der weiteren Veränderung des Textkörpers ebenfalls bereits im Titel. Hierin liegt eine Betonung des kallimacheischen Guts innerhalb der *Metamorphosen*, setzt doch der Titel bereits das Prinzip der kleinen Einheiten voraus, die für sich genommen Sinn ergeben.⁴⁴⁰

Wenn Hughes nun nicht den Titel des Werks, sondern den Namen des Autors, also, wie wir gezeigt haben, des Über-Erzählers angibt, so legt auch dies Gewicht auf den Erzählcharakter des Werks; insofern versteht Hughes die *Metamorphosen* also in der Tat als Amalgam aus kallimacheisch-kleinen Episoden und karnevalesk angelegtem Epos, also als große Erzählung, deren Stoff jedoch nicht

⁴³⁷ „To tell“, „a tale“ werden durch Corpusanalysen wie durch das OED, ad loc., als der Mündlichkeit verpflichtet erkennbar.

⁴³⁸ Vgl. 1.3; 2.6.

⁴³⁹ Vgl. 3.1.

⁴⁴⁰ Vgl. 3.1.1.; 3.1.2.

gar so hochtrabend anzusiedeln ist – den ironisierenden Humor des Hyper- wie des Hypotextes konnten wir mehrfach nachvollziehen. Insofern übersteigert Hughes auch dadurch den Ovid, indem er die Ironie bereits im Titel in sich nochmals ironisiert.⁴⁴¹ Die *Tales from Ovid* kündigen somit an, was sie halten: Eine Bearbeitung der Geschichten eines großen Erzählers, deren erhabene und kunstvolle Form hinter der Faszination des Erzählens diverser spannender Instanzen zurücktritt.⁴⁴²

Wenn Hughes dieses Rad der (Selbst-)Verstümmelung des Textkörpers zur Gewinnung spannender, mündlich anmutender Erzählbarkeit noch ein Stück weiterdreht, indem er aus dem Monument, das die *Metamorphosen* heutzutage als Text in der Lebenswelt des Rezipienten darstellen, ein Stück Populärkultur formt, dessen Anlehnung an die dominanteren Medien des 20. und 21. Jahrhunderts spürbar wird, gibt er durch die *Tales from Ovid* nebenbei auch einen bemerkenswerten Vorschlag zum Umgang der Klassischen Philologie mit der von ihr zu behandelnden Literatur ab: Durch wirkungsadäquate Skopierung und die Anwendung eines illusionistischen Prinzips scheint es möglich, den Reiz und das Substrat der antiken Texte weiterzugeben und sie lebendig zu erhalten, ohne in den Formalismus und die verstaubte Stilistik verfallen zu müssen, derer sich die Disziplin im engeren wissenschaftlichen Sinne befleißigen müsste. Die daraus so oft resultierende elitäre Ausgrenzung eines nicht genuin fachorientierten Publikums hat dazu geführt, dass mehr als der Name des einen oder anderen Werks der Antike selbst in neueren Literaturwissenschaften bereits nicht mehr vorausgesetzt werden kann, was schließlich ein Sterben des ganzen Körpers und

⁴⁴¹ Siehe 3.3.2.

⁴⁴² Dass Ovid selbst die strukturelle Einheit des Gedichts nicht wirklich ernstgenommen haben kann, zeigt VON ALBRECHT, 2338ff.; LATACZs Beispiel vom Übergang zwischen Ceyx und der Priamos-Episode ist ähnlich überzeugend (148f.): Zwei Beobachter des Vogelflugs werden durch ihre Assoziation mit einem anderen Vogel und Liebe zu somit zufällig motivierten Erzählern des nachfolgenden Stoffes. LATACZ sieht hierin zurecht eine Ent-Pathetisierung des Stoffes: „Das Heroisch-Ernste und Schwere, das tragisch Konflikthafte der *Ilias* wird von vornherein ausgeschlossen.“ Vgl. auch 3.1.

vieler anderer - ein generelles Ignorieren der Altphilologie - zur Folge hatte und hat.

Dies bedeutet nicht, dass die traditionelle Herangehensweise, der Positivismus, die Quellenforschung, der generische Kritizismus und alle anderen dem anti-illusionistischen Rezeptionsprinzip verpflichteten Ansätze ihre Existenzberechtigung verlören; im Gegenteil ist ein fundiertes Erarbeiten der Vernetzung und semiologisch-semantischen bzw. pragmatischen Funktionen innerhalb des illusionistischen Prinzips nur auf der Grundlage der von ihnen gelieferten Forschungsergebnisse sinnvoll, wie diese Arbeit hoffentlich gezeigt hat. Als Mittler der Faszination und Lebensnähe antiker Texte eignen sich solche Perspektiven nur sehr bedingt, als weiterführende Elemente aus der Illusion modernisierender Bearbeitung sind sie jedoch unverzichtbar.

Wenn also weitere "~~Texte~~" wie die *Tales from Ovid* die Aufgabe auf sich nehmen, die alten Werke neu einzufassen, ohne dabei deren wesentliche Eigenheiten leugnen zu wollen,⁴⁴³ ist es leicht möglich, die Aktualität gerade solch "(post)moderner" Tendenzen, wie wir sie bei Autoren wie Petron, Ovid, Catull, Lukan, Tacitus usw. finden, in der Antike aufzuzeigen.

Wenn die Klassische Philologie dieses Wagnis, bereit zu sein, davon zu berichten, wie Körper in andere Körper verwandelt werden, jedoch nicht eingeht, wird sie nicht nur im Sinne Ovids in ihrem Bildungs- und Forschungsauftrag versagen und eine noch unerfreulichere Metamorphose erleben, als der Rückzug humanistischer Perspektiven ihr sowieso schon auferlegt hat. Ihre Erzählungen werden weltfremd, weil ihr Erzählstil und ihre Diktion weltfremd geworden ist; und trotz elaborierter Untersuchungen zu Struktur, Intertextualität, Kunstverständnis und ähnlich hehren Begriffen der Fachwissenschaft, trotz der Vielzahl interessanter und miteinander im Austausch stehender

⁴⁴³ Wir könnten hier bereits an Fellinis *Satyricon*, Christa Wolfs *Medea*, Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* oder sogar Joyces *Ulysses* und Barthelmes *The Dead Father* denken. Dabei ist die Frage nach der Unterscheidung zwischen Übersetzung und Adaption dann nur akademischer Natur, da durch die wirkungsadäquate Ausrichtung und der Verfolgung eines kommunikativen im Gegensatz zu einem faktischen Ideal die Abgrenzungen ebenso durchlässig wie überflüssig werden.

Forschungsmeinungen, trotz der großen Menge von vertiefenden Erkenntnissen zu inter- und intratextuellen Bezügen, Quellen des Autors und Parallelstellen, deren Unkenntnis natürlich einige Verständniskompetenzen des jeweiligen Werks verhindert, plädiere ich doch vehement dafür nicht zu vergessen, dass Texte wie die *Metamorphosen* vor allem mit viel banalerer Zielsetzung geschrieben worden sein dürften: Zum Lesen.

4 Literaturverzeichnis

HUGHES, T. *Tales from Ovid*. New York, 1997

HOFMANN, M. / LASDUN, J. *After Ovid: New Metamorphoses*. New York, 1994

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphosen*. Hgg. v. M. von Albrecht. Stuttgart, 1994

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphoses*. Hgg. v. W.S. Anderson. Leipzig, 1977

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphoses*. Hgg. v. R. Ehwald. Leipzig, 1915

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphoses*. Hgg. v. R. Ehwald u. M. Haupt. Erklärt u. korrigiert v. M. von Albrecht. Zürich, 1966

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphoses VIII*. Hgg. v. A.S. Hollis. Oxford, 1970

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphosen*. Hgg. v. N. Holzberg. Sammlung Tusculum. Darmstadt, 1996

P. OVIDIUS NASO. *Les Metamorphoses*. 3 Bde. Hgg. v. G. Lafaye. Paris, 1965

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphoses XI*. Hgg. v. G.M.H. Murphy. Oxford, 1972

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphoses*. Kommentar v. F. Bömer. 7 Bde. Heidelberg, 1969-86

P. OVIDIUS NASO. *Metamorphoses*. translated by A.D. Melville with an Introduction and Notes by E.J. Kenney. Oxford, 1986

ANDERSON, W.S. „Review of S. Hinds. *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*.“ *Gnomon* 61 (1989), 356-358

ASSMANN, A. "Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur." in: A. Assmann / D. Harth (Hrsg.) *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt a.M., 1992

BAKHTIN, M. *Die dialogische Imagination. Vier Aufsätze*. Stuttgart, 1982

BAKHTIN, M. *Probleme in Dostojewskis Poetik*. Stuttgart, 1984

- BARKAN, L. *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. New York, 1986
- BARTENBACH, A. *Motiv- und Erzählstruktur in Ovids Metamorphosen. Das Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählungen im 5., 10. und 15. Buch von Ovids Metamorphosen*. Frankfurt a.M., 1990
- BARTHES, R. *S/Z*. Frankfurt a.M., 1976
- BAUSCH, K. / WELLER, F. *Übersetzung und Fremdsprachenunterricht*. Frankfurt a.M., 1981
- BIRT, T. *Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur*. Leipzig, 1882
- BLANK, A. *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen, 1991
- BOILLAT, M. *Les Métamorphoses d'Ovide (Thèmes majeurs et problèmes de composition)*. Bern, 1976
- BENTLEY, P. *The Poetry of Ted Hughes: Language, Illusion & Beyond*. Studies in 20th Century Literature. London, 1998
- BERMAN, R.A. "Language and Image. Cinematic Aspects of Contemporary German Prose." in: S. Bauschinger (Hrsg.). *Film und Literatur: Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern, 1984
- BERNARD, J.D. (Hrsg.) *Vergil at 2000*. New York, 1986
- BERNBECK, E.J. *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*. (Zetemata 43). München, 1967
- BÖHMER, F. „Ovid als Erzähler: Interpretationen zur poetischen Technik der Metamorphosen“. Vortragsskript aus dem November 1992, erhältlich bei <http://www.phil.uni-erlangen.de/~p2latein/ovid/boehmer.html>
- BÖMER, F. „Ovid und die Sprache Vergils.“ in: Zinn, E. / von Albrecht, M. *Ovid*. (Wege der Forschung 92). Darmstadt, 1972, 173-204
- BOOTH, C. *Lexikon der Englischen Umgangssprache (Slang)*. Eltville, 1999³
- BROWN, S.A. *The Metamorphosis of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes*. London, 1999
- BRUNKHORST, M. „Rituale der Grausamkeit – Traditionen des Widerstands: Antikenrezeption bei Ted Hughes, Wole Soyinka und Athol Fugard.“ in:

- K. Holz, N. Pikulik, N. Platz, G. Woehrl. *Antike Dramen: Neu gelesen, neu gesehen*. Frankfurt, 1988
- BUCHHEIT, V. „Mythos und Geschichte in Ovids *Metamorphosen* I.“ *Hermes* 94 (1966), 80-108
- BURROW, C. "Full of the Maker's Guile': Ovid on Imitating and on the Imitation of Ovid." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 271-287
- CATFORD, I.C. *A Linguistic Theory of Translation*. London, 1969.
- CHRIST, K. *Neue Profile der Alten Geschichte*. Darmstadt, 1990
- CHRISTENSEN, P.G. „The Metamorphosis of Ovid in Carl Ransmayr's *The Last World*.“ in: *Classical and Modern Literature: A Quaterly*, 12:2 (Winter 1992), 139-151
- CLAYTON, J. / ROTHSTEIN, E. (Hrsg.) *Influence and Intertextuality in Literary History*. Berkeley, 1991
- COLEMAN, K.M. „Tiresias the Judge: Ovid, *Metamorphoses* 3, 322-38“ in: *The Classical Quaterly* 40 (1990), 571-7
- COLEMAN, R. „Structure and Intention in the *Metamorphoses*“ in: *The Classical Quaterly* 21 (1971), 461-477
- CONQUEST, R. (Hg.) *New Lines: An Anthology*. London, 1956
- CRABBE, A. „Structure and Content in Ovid's *Metamorphoses*“ in: *ANRW* II 31,4, 2274-2327
- CURRAN, L.C. "Transformation and Anti-Augustianism in Ovid's *Metamorphoses*." in: *Arethusa* 5 (1972), 71-91
- CURRAN, L.C. „Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*“ in: J. Peradotto / J.P. Sullivan (Hg.). *Women in the Ancient World*. The Arethusa Papers. Albany, 1984, 263-286
- DANIEL, T.C. „Nature of the effect of verbal labels on recognition memory for form.“ in: *Journal of Experimental Psychology* 96 (1972): 152-157

- DAVIS, G. "The Problem of Closure in a Carmen Perpetuum. Aspects of Thematic Recapitulation in Ovid Met.15." in: *GB* 9 (1980), 123-132
- DEFERRARI, R., BERRY, M.J., MCGUIRE, M. *A Concordance of Ovid*. 2 Bde. Hildesheim, 1968
- DERRIDA, J. "Le facteur de la vérité" in: *Poétique* 21 (1975); 25-43
- DERRIDA, J. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M., 1997⁷
- DIPPEL, M. *Die Darstellung des trojanischen Krieges in Ovids Metamorphosen*. Frankfurt a.M., New York, Bern, 1990
- DOBLHOFER, E. "Ovidius urbanus: Eine Studie zum Humor in Ovids *Metamorphosen*." in: *Philologus* 102 (1960), 223-235
- DROSDOWSKI, G. u.a. (Hg.) *Duden, Fremdwörterbuch*. Mannheim, 1997⁶
- DÖSCHER, T. *Ovidius narrans: Studien zur Erzählkunst Ovids in den Metamorphosen*. Heidelberg, 1971
- DUE, O.S. *Changing Forms: Studies in the Metamorphoses of Ovid*. Kopenhagen, 1974
- EAGLETON, T. *The Ideology of the Aesthetic*. London, 1990
- EAGLETON, T. *Literary Theory*. London, 1996²
- ECO, U. *Die Grenzen der Interpretation*. München, 1992
- EHLERS, W.-W. "Poet und Exil. Zum Verständnis der Exildichtung Ovids." in: *AnA* 34 (1988), 144-157
- ERZGRÄBER, W. (1) Artikel zu Ted Hughes in: B. Fabian. *Die englische Literatur. Band 2: Autoren*. München, 1997³, 215f.
- ERZGRÄBER, W. (2) „Epochen der Englischen Literatur: 20. Jahrhundert.“ in: B. Fabian. *Die englische Literatur. Band 1: Epochen/Formen*. München, 1997³ , 216-264
- ERZGRÄBER, W. (3) „Formen der Englischen Literatur: Versdichtung, 20. Jahrhundert.“ in: B. Fabian. *Die englische Literatur. Band 1: Epochen/Formen*. München, 1997³, 355-373
- ERZGRÄBER, W. / GOETSCH, P. (Hrsg.) *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*. Tübingen, 1987

- FARRELL, J. "The Ovidian 'Corpus': Poetic Body and Poetic Text." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 127-141
- FEENEY, D. "Mea Tempora: Patterning of Time in the *Metamorphoses*." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 13-30
- FISH, S. *Is there a text in this class?* Cambridge (Mass.), 1980
- FLEISCHER, U. "Zur Zweitausendjahrfeier des Ovid." in: *AuA* 6 (1957), 27-59
- FOUCAULT, M. „Was ist ein Autor?“ in: M. Foucault. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a.M., 1988, 7-31
- FRÄNKEL, H. *Ovid: A Poet between Two Worlds*. Berkeley / Los Angeles, 1945
- FRECAULT, J.M. *L'esprit et l'humour chez Ovid*. Paris, 1972
- FREUD, S. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Wien, 1916³
- FRIEDLÄNDER, L. *Sittengeschichte Roms*. Essen, 1996¹⁰
- FÜGER, W. „Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen ‚Grammatik‘ des Erzählens.“ in: *Poetica* 5 (1972), 193-227
- FULLER, R. "Views." in: *The Listener* 85/1971 (11.03.1971), 296-297
- GALINSKY, K. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to Basic Aspects*. Oxford, 1975
- GALINSKY, K. (2) „The Speech of Pythagoras in Ovid's *Metamorphoses*.“ Vortragsskript aus dem Februar 1996; erhältlich bei <http://www.utexas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/pythag.html>
- GALINSKY, K. (3) „Ovid's Poetology in the Metamorphoses.“ Vortragsskript aus dem März 1995; erhältlich bei <http://www.utexas.edu/depts/classics/Galinsky/ovid.html>
- GALSTERER, H. "A Man, a Book, and a Method: Sir Ronald Syme's *Roman Revolution* After Fifty Years." in: Raaflaub, K.A. (Hrsg.) *Between Republic and Empire*. Berkeley, 1990
- GAULY, B.M. „Ovid, Venus und Orpheus über Atalanta und Hippomenes: zu *Ov. met.* 10, 560-707.“ in: *Gymnasium* 99 (1992), 435-454

- GENETTE, G. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aesthetica. Frankfurt a.M., 1993
- GENETTE, G. *Narrative Discourse*. London, 1994⁴
- GIFFORD, T. / ROBERTS, N. *Ted Hughes. A critical study*. Cambridge, 1981.
- GILDENHARD, I.; ZISSOS, A. "Somatic Economies!: Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 162-181
- GIPPERT, S. *Joseph Addison's Ovid. An Adaption of the Metamorphoses in the Augustan Age of English Literature*. Bonn, 2003.
- GOETSCH, P. "Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen." in: *Poetica* 17 (1985), 15-45
- GRAF, F. „Die Götter, die Menschen und der Erzähler: Zum Göttermythos in Ovids *Metamorphosen*.“ in: U. Picone / B. Zimmermann (Hg.). *Ovidius redivivus: Von Ovid zu Dante*. Stuttgart, 1994, 22-42
- GUMBRECHT, H.U. "Erzählen in der Literatur / Erzählen im Alltag." in: EHLICH, K. (Hrsg.) *Erzählen im Alltag*. Frankfurt, 1980, 403-419
- HAFFENDEN, J. „Interview with Seamus Heaney“ in: *Viewpoints: Poets in Conversation with John Haffenden*. London, 1994, 73f.
- HARDIE, P. "Augustan Poets and the Mutability of Rome." in: Powell, A. (Hrsg.) *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*. London, 1992, 59-82
- HARDIE, P. "Absent Presences in the *Metamorphoses* and Petrarch's *Rime Sparse*." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 254-270
- HARRIES, B. „The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid's *Metamorphoses*.“ in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 36 (1990), 64-82
- HEANEY, S. "The New Poet Laureate." in: L.M. Scigaj. *Critical Essays on Ted Hughes*. New York, 1992; 41-49
- HEIDEGGER, M. *Zur Seinsfrage*. Pfullingen, 1952
- HEIDEGGER, M. *Identität und Differenz*. Pfullingen, 1957

- HEINZE, R. "Ovids elegische Erzählung." in: *Vom Geist des Römertums*. Darmstadt, 1972⁴, 308-403
- HENDERSON, J. "Ch-ch-ch-changes." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 301-323
- HERKENDELL, H.E. „Textverständnis und Übersetzung.“ in: *AU* 3/2003, 4-13
- HERTER, H. „Ovids Kunstprinzip in den *Metamorphosen*.“ in: *AJPb* 69 (1948), 340-361
- HINDS, S. *The Metamorphoses of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge, 1987
- HINDS, S. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge, 1998
- HINDS, S. "After Exile: Time and Teleology from *Metamorphoses* to *Ibis*." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 48-67
- HIRSCHBERG, S. *Myth in the Poetry of Ted Hughes. A Guide to the Poems*. New York, 1989²
- HOLUB, R.C. *Reception Theory*. London, 1984
- HOLZBERG, N. *Die römische Liebeselegie*. München, 1990
- HOLZBERG, N. (2) *Ovid: Dichter und Werk*. München, 1998²
- ISER, W. *Der implizite Leser*. München, 1994³
- JOHNSON, W.R. "The Problem of the Counter-classical Sensibility and Its Critics." in: *CSCA* 3 (1970), 123-151
- KASPER, W. u.a. (Hrsg.) *Lexikon für Theologie und Kirche (9)*. Freiburg u.a., 2000
- KENNEY, E.J. "Ovidius prooemians." in: *PCPhS* 22 (1976), 46-53
- KNOX, P.E. *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*. Cambridge, 1986
- KOCH, C. „Artikel zu ‚Pietas‘“ in: *RE* XX, 1, 1221ff.

- KOCH, P. / OESTERREICHER, W. "Sprache der Nähe - Sprache der Distanz: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte." in: *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985), 15-43
- KOHL, S. "Fingierte Mündlichkeit: Erzähler in mittelenglischer Literatur." in: Erzgräber, W. / Volk, S. (Hrsg.) *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im englischen Mittelalter*. (ScriptOralia 5). Tübingen, 1988
- KOLLER, W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim, 2001⁶
- LARMOUR, D.H.J. „Tragic Contaminatio in Ovid’s *Metamorphoses*.“ in: *Illinois Classical Studies* 15 (1990), 131-141
- Lämmlli, F. *Vom Chaos zum Kosmos. Die Geschichte einer Idee*. Basel, 1962
- LATACZ, J. „Ovids *Metamorphosen* als Spiel mit der Tradition“ in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 5 (1979), 133-155
- LEFÈVRE, E. "Die unaugusteischen Züge der augusteischen Literatur." in: Binder, G. (Hrsg.) *Saeculum Augustum II. Religion und Literatur*. Darmstadt 1988, 173-196
- LIEGLE, J. „Pietas“ in: *Zeitschrift für Numismatik* 42 (1932), 59-100; auch in H. Oppermann (Hg.) *Römische Wertbegriffe*. Darmstadt, 1967, 229-273
- LITTLE, D. „The Non-Augustanism of Ovid’s *Metamorphoses*.“ in: *Mnemosyne* 25 (1972), 389-401
- LITTLE, D. "The Speech of Pythagoras in *Metamorphoses* 15 and the Structure of the *Metamorphoses*." in: *Hermes* 98 (1970), 340-360
- LLEWELLYN, N. „Illustrating Ovid.“ in: C. Martindale (Hg.). *Ovid Renewed*. Cambridge, 1988, 151-166
- LOBSIEN, E. "Erzählen im Alltag der Literatur." in: ERZGRÄBER, W. / GOETSCH, P. (Hrsg.) *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*. Tübingen, 1987, 175-187
- LÖSER, P. *Mediensimulation als Schreibstrategie: Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur*. Göttingen, 1999
- LOWRIE, M. „Myrrha’s Second Taboo: Ovid Metamorphoses 10, 467f.“ in: *Classical Philology* 88 (1993), 50ff.

- LUDWIG, W. *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*. Berlin, 1965
- LUDWIG, R. "Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Felder der Forschung und Ansätze zu einer Merkmalsystematik im Französischen." in: *Romanistisches Jahrbuch* 37 (1986), 15-45
- LUHMANN, N. "Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst." in: D. Kimmich u.a. (Hg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart, 1996, 379-392
- LURKER, M. (Hg.) *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart, 1991
- LYOTARD, J.-F. *Anweisungen zum Paganismus*. Frankfurt, 1982²
- MARDER, E. „Disarticulated Voices: Feminism and Philomela.“ in: *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*. 7:2 (Spring 1992), 148-166
- MARTINI, E. *Einleitung zu Ovid*. Brunn u.a., 1933
- MASSIE, A. „Review of *Tales from Ovid*“ in: *The Daily Telegraph*, 24.4.1997
- MEDCALF, S. „T.S. Eliot's Metamorphoses: Ovid and *The Waste Land*.“ in: C. Martindale (Hg.). *Ovid Renewed*. Cambridge, 1988, 233-246
- MENSCHING, E. "Carmen perpetuum novum?" in: *Mnemosyne* 22 (1969), 165-169
- MILLER, J.M. „Some Versions of Pygmalion.“ in: Ch. Martindale (Hg.). *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Cambridge, 1988, 205-214
- MOMIGLIANO, A. "Rezension zu SYME, R. *The Roman Revolution*." in: *JRS* 30 (1940), 75-80
- MOULIN, J. „Hughes with Barthes: Mytho-poetic Icons.“ in: *Symposion Paper of the ESSE Conference*. Glasgow, 1995
- MOUNIN, G. *Die Übersetzung*. München, 1967
- MÜLLER, G. u.a. (Hrsg.) *Theologische Realenzyklopädie* (30). Berlin / New York, 1999
- MUSIL, P. *Charlie Chaplin and his Movies*. New York, 1980
- MUTH, R. "Vom Wesen römischer 'religio'." in: *ANRW* II, 16.1 (1978), 290-354
- NAGEL, B.R. „Amor, Ira and Sexual Identity in Ovid's *Metamorphoses*.“ in: *Classical Antiquity* 3 (1984), 236-255

- NIETZSCHE, F. „Jenseits von Gut und Böse.“ in: *Sämtliche Werke*. hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. München / Berlin / New York, 1980
- NIETZSCHE, F. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Stuttgart, 1964
- NORDEN, E. *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*. Darmstadt, 1974⁶
- OLSON, D.R. (Hrsg.) *Literacy and Orality*. Cambridge, 1991
- OTIS, B. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge, 1970²
- PEEL, E. „Psychoanalysis and the Uncanny in Literature“. in *Comparative Literature Studies* 12 (1980), 17:4, 410-417
- POWELL, A. (Hrsg.) *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*. London, 1992
- RAYMENT, C.S. "Divine Machinery in Ovid's Poetry." in: *CB* 35 (1958), 13-21
- REISS, K. / VERMEER, H.J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen, 1991²
- RICHLIN, A. „Reading Ovid's Rapes.“ in: A. Richlin (Hg.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York / Oxford, 1992, 158-179
- ROBERTS, N. "Hughes, Narrative, and Lyric: An Analysis of *Gaudete*." in: K. SAGAR. *The Challenge of Ted Hughes*. Basingstoke, 1994
- ROSATI, G. "Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 240-253
- SAGAR, K. „Hughes and his Landscape.“ in: K. Sagar (Hg.) *The Achievement of Ted Hughes*. Manchester, 1983, 2-14
- SCHADEWALDT, W. „Das Problem des Übersetzens“ in: W. Schadewaldt. *Hellas und Hesperien*. Bd.2. Stuttgart / Zürich, 1970, 608-622
- SCHANZ, M. *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian (2)*. München, 1892 (=HAW. 8,2)
- SCHERPE, K.R. "Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs - zum ästhetischen Bewusstsein von Moderne und Postmoderne." in: Huysen,

- A. / Scherpe, K.R. (Hrsg.). *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek, 1997⁵
- SCHMIDT, E.A. *Ovids poetische Menschenwelt: Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1991, 2) Heidelberg, 1991
- SCHMIDT, S.J. "Einige Vorschläge zur Ausdifferenzierung des konstruktivistischen Diskurses." in: S.J. Schmidt. *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition*. Frankfurt a.M., 1995², 20-27
- SCHMITZER, U. „Meeresstille und Wasserrohrbruch. Über Herkunft, Funktion und Nachwirkung der Gleichnisse in Ovids Erzählung von Pyramus und Thisbe.“ in: *Gymnasium* 99 (1992), 519-545
- SCHMITZER, U. *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*. Stuttgart, 1990
- SCHOFIELD, A. „Hughes and the Movement.“ in: K. Sagar (Hg.) *The Achievement of Ted Hughes*. Manchester, 1983, 22-36
- SCIGAJ, L.M. *Critical Essays on Ted Hughes*. New York, 1992
- SEGAL, C.P. Philomela's Web and the Pleasures of the Text: Ovid's Myth of Tereus in the *Metamorphoses*." in: R.M. Wilhelm / H. Jones (Hg.). *The Two Worlds of the Poet: New Perspectives on Virgil*. Detroit, 1992
- SEGAL, C.P. "Ovid's Orpheus and Augustan Ideology" in: *TAPhA* 103 (1972), 473-494
- SEGAL, C.P. "Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses*." in: *Arion* 5:3 (1998), 9-41
- SLAVITT, D. *The Metamorphoses of Ovid*. Baltimore, 1993
- SOLODOW, J.B. *The World of Ovid*. Chapel Hill, 1988
- SPAHLINGER, L. *Ars latet arte sua: Die Poetologie der Metamorphosen Ovids*. Stuttgart, 1996
- STEINER, G. "Ovid's Carmen Perpetuum." in: *TAPhA* 89 (1958), 218-236

- STEPHENS, W. „Cupid and Venus in Ovid's *Metamorphoses*.“ in: *Transactions of the American Philological Association* 89 (1958), 286-300
- STEPHENS, W. *The Function of Religious and Philosophical Ideas in Ovid's Metamorphosen*. Princeton, 1957
- STIERLE, K. „Werk und Intertextualität“ in: D. Kimmich u.a. (Hg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart, 1996, 349-360
- STÖRIG, H.J. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt a.M., 1990
- STYKA, J. „Die literarische Gattung als eine Form der Kommunikation in der Antike.“ in: G. Binder, K. Ehlich (Hg.). *Kommunikation durch Zeichen und Wort*. Trier, 1995, 195-206
- SWEETING, M. "Hughes and Shamanism." in: K. Sagar (Hg.) *The Achievement of Ted Hughes*. Manchester, 1983; 15-22
- SYME, R. *The Roman Revolution*. Oxford, 1939
- SYME, R. *History in Ovid*. Oxford, 1978
- TANNEN, D. (Hrsg.) *Spoken and written language : exploring orality and literacy*. Norwood, 1982
- THEODORAKOPOULOS, E. "Closure and Transformation in Ovid's Metamorphoses." in: P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (Hrsg.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and Its Reception*. Cambridge, 1999; 142-161
- TÖCHTERLE, K. „Ovids ‚Weltalter‘: Eine textlinguistische Interpretation.“ in: *Der Altsprachliche Unterricht* 28 (1985), 1, 4-15
- ULRICH, TH. *Pietas (pius) als politischer Begriff im römischen Staate bis zum Tode des Kaisers Commodus*. Breslau, 1930
- VEYNE, P. "Propaganda Ausdruck König, Bild Idol Orakel." in: Beyer, A. (Hrsg.) *Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*. Berlin, 1992
- VOGT-SPIRA, G.(Hrsg.) *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*. Tübingen, 1990
- VON ALBRECHT, M. „Mythos und römische Realität in Ovids *Metamorphosen*.“ in: *ANRW* II 31,4, 2328-2342

- VON ALBRECHT, M. „Zum Metamorphosenproöm Ovids.“ in: *RhM* 104 (1961), 269-78
- VON FRANZ, M.L. *Der Schatten und das Böse im Märchen*. Frankfurt, 1985
- VON FRITZ, K. "Totalitarismus und Demokratie im Alten Griechenland und Rom." in: *AuA* 3 (1948), 47-74
- VON WILPERT, G. *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*. Darmstadt, 1979
- WARWICK, H. *A Vergil Concordance*. Minneapolis, 1975
- WHEELER, S.M. „Imago Mundi: Another View of the Creation in Ovid’s Metamorphoses.“ in: *American Journal of Philology* 116 (1995), 95-121
- WHEELER, S.M. *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid’s Metamorphoses*. Philadelphia, 1999(a)
- WHEELER, S.M. *Narrative Dynamics in Ovid’s Metamorphoses*. Tübingen, 1999(b)
- WIDDOWSON, H.G. *Stylistics and the Teaching of Literature*. Harlow, 1997¹²
- WILDGEN, W. "Selbstorganisationsprozesse beim mündlichen Erzählen (mit Bemerkungen zur literarischen Erzählform)." in: ERZGRÄBER, W. / GOETSCH, P. (Hrsg.) *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*. Tübingen, 1987, 15-35
- WILLS, W. *Kognition und Übersetzung*. Tübingen, 1988
- ZANKER, P. *Augustus und die Macht der Bilder*. München, 1990
- ZINN, E. / VON ALBRECHT, M. *Ovid*. (Wege der Forschung 92). Darmstadt, 1972
- ZINNES, H. „And He Shivered with the Horror of Creation“ in: *The Hollins Critic* 34:4 (1997), 1-12
- ZIOLKOWSKI, T. „Modern Metamorphoses of Ovid.“ in: *Classical and Modern Literature: A Quaterly*. 17:4 (Summer 1997); 341-366

Alle Corpusanalysen wurden anhand des *British National Corpus (BNC)* durchgeführt: <http://info.ox.ac.uk/bnc/>