

Ovid und die Musik

Michael von Albrecht

Es ist hier nicht beabsichtigt, auf das Fortwirken Ovids in der europäischen Musik einzugehen. Wir beschränken uns auf explizite Äußerungen über Musik in den *Metamorphosen*. Andere Werke — besonders die *Liebeskunst* — sind nur berücksichtigt, soweit thematische Zusammenhänge dies erforderlich machen. Zunächst verschaffen wir uns einen Überblick darüber, von welchen Formen und Gattungen der Musik und von welchen Musikinstrumenten in den *Metamorphosen* die Rede ist. Das nächste Thema sind die unterschiedlichen psychologischen Wirkungen der Musik; dabei wird auf das Verhältnis der Musik zu Nachbargebieten (z.B. Magie) einzugehen sein. Die pädagogische Verwendung der Musik schlägt die Brücke zu einem weiteren Problemkreis: dem Verhältnis zwischen Musik und Intellekt. An letzter Stelle steht das Thema "Musik und Dichtung", verbunden mit der Frage nach der Bedeutung der Musik für das Selbstverständnis des Dichters.

I. Formen und Gattungen der Musik

Die *Metamorphosen* sind ein erzählendes Gedicht in epischen Versen und stehen als solches — was die Vortragspraxis in hellenistisch-römischer Zeit betrifft — der Musik relativ fern. Allerdings spiegeln sie — in stark veränderter, der narrativen Gattung angepaßter Form — einiges von der Musikpraxis und dem Musikverständnis der Antike wider. Dabei hat der Dichter jedoch seinem Stilgefühl entsprechend die ausgesprochen 'musikalischen' Elemente reduziert: Vieles davon ist 'umgesetzt' in erzählende Buchpoesie — mit dem für Ovids Epoche bezeichnenden rhetorischen Einschlag.

Gesänge können in den *Metamorphosen* dem Lobpreis der Götter dienen. Als Götterhymnus eingekleidet ist die von der Muse vorgetragene Erzählung von Ceres im fünften Buch der *Metamorphosen* (*met.* 5, 269-678).

Dem Lobgesang ist ein Schmähesang gegenübergestellt: das Lied der Periden, das von der erniedrigenden Verwandlung der Götter in Tiergestalten handelt (*met.* 5, 318-331).

Der Musengesang über Ceres im fünften Buch ist einer der umfangreichsten Einschübe in den *Metamorphosen*. An entsprechender Stelle im zehnten und fünfzehnten Buch finden sich vergleichbare längere Einlagen, bei denen das Musikalische zunächst nur eine geringe, später aber gar keine Rolle mehr spielt: Der Gesang des Orpheus ist kein Hymnus, doch beginnt er immerhin mit der Anrufung der Muse und der Nennung Iuppiters (*met.* 10, 148-739); die Vortragsweise des Orpheus (wie auch diejenige der Muse im fünften Buch) ist durch Erwähnung der instrumentalen Begleitung ausdrücklich als musikalisch gekennzeichnet. Allerdings gilt dies nur innerhalb der Erzählung, nicht etwa für

den wirklichen Vortrag von Ovids eigenem Text. Die Rede des Pythagoras im 15. Buch (75-478) hat zwar einen sublimen Tonfall mit geradezu 'prophetischem' Einschlag, ist aber nicht als Gesang, sondern als Lehrvortrag vorgestellt.

Neben dem Hymnus oder mit ihm verbunden — man denke an den Theseus-Hymnus (*met.* 7, 433-450), der eine Fürbitte für den Helden einschließt — können auch Bitte und Gebet als Gesang erscheinen. Ein zentraler Text ist das Lied, in dem Orpheus die Götter der Unterwelt bittet, ihm Eurydike zurückzugeben (*met.* 10, 17-39). Ovid betont, daß Orpheus sich selbst auf einem Saiteninstrument begleitet, also doch wohl singt¹ (*met.* 10, 16; 40). Aufbau und Inhalt des Gesanges sind freilich so stark von der Rhetorik geprägt, daß in der Einzelausführung das Musikalische eher zurückzutreten scheint.² Die bezaubernde Wirkung des Gesanges auf die Zuhörer wird in einem eigenen Abschnitt behandelt werden.

Andere Formen der Gebrauchsmusik sind: Tanzmusik (*met.* 14, 520), das Werbelied des Liebenden (ein von Theokrit "bukolisch" gestaltetes Thema) wird von Ovid im Gesang des Kyklopen ins Monströse gesteigert (*met.* 13, 789-869): Auch hier betont Ovid das Musikalische weniger als Theokrit, der von "Singen" (*Theocr.* 11, 143; 18) und "Musizieren" (*id.* 11, 81) spricht und auf die Trostfunktion der Muse und der Musik verweist (*id.* 11, 1-18; 80f.). Bei Ovid handelt es sich weit vordergründiger und zweckbestimmter um eine als Rede geformte Liebeswerbung; der Text wird von ihm ins Erzählerische umgesetzt; die Rhetorisierung und das Zurücktreten quasi "lyrischer" Elemente sehen wir auch in der Orpheus-Erzählung im Vergleich mit Vergil. Insbesondere reduziert Ovid die erste Klage des Orpheus um Eurydike und beseitigt den Wiederhall der Musik in der Landschaft. Die Transposition dieser Elemente in die Erzählung vom Tod des *Orpheus* ist eine Konsequenz aus einer bewußten Akzentverschiebung: Ovid geht es mehr um das Schicksal des Dichters als um das seiner Gattin.

Weitere der Musik nahestehende Formen sind: die Klage des Liebenden vor der Tür der Angebeteten (*Paraklausithyron*: Iphis *met.* 14, 718-723) und der Trauergesang.³ Ein Extremfall einer Totenklage ist die Verwandlung der um

¹ *Ait und dicentem* widersprechen dem nicht, s. unten zu *dicere* in *met.* 1, 1.

² Einen Versuch einer "musikalischen Themenanalyse" dieser Rede habe ich in der Festschrift für Ursula und Warren Kirkendale gewagt. Es ergibt sich, daß sich "rhetorische" und "musikalische" Gestaltung nicht wechselseitig ausschließen. Unter "musikalisch" wird dabei jedoch nicht ein generelles Variieren, sondern eine exakte Arbeit mit Motiven, Themen und ihren Umkehrungen verstanden (in: *Musicologia Humana*, 1994, 43-57).

³ Genannt seien hier einige vergleichbare Fälle, in denen das Musikalische freilich zunehmend zurücktritt oder fehlt: Mit einer Klage der ländlichen Göttheiten verbunden ist die Entstehung eines Flusses aus den Tränen der Trauer um Marsyas: *met.* 6, 392-400; bei der Verwandlung der Memnoniden ist das Geschrei der Vögel Ausdruck der Totenklage (*met.* 13, 604-619); bei der Trauer der Meleagriden ist nur von *dicta* die Rede. Sogar beim Tod des Adonis erklingt — entgegen der Erwartung, die durch die rituelle Tradition nahegelegt wird — kein Gesang (*met.* 10, 720-739); bei Eurydices zweitem Tod verstummt sogar der stimmbegabte Orpheus und ist wie versteinert (*met.* 10, 64-71); man fühlt

Picus trauernden Canens. Vor Leid erschöpft, singt sie wie ein serbrender Schwan⁴ (*met.* 14, 428-432); hier verwendet Ovid — als Gleichnis sehr wirkungsvoll — den Topos, den er bei der Behandlung zweier in Schwäne verwandelter Helden vermieden hatte.

*Illic cum lacrimis ipso modulata dolore
Verba sono tenui maerens fundebat, ut olim
Carmina iam moriens canit exequialia cygnus.
Luctibus extremis tenues liquefacta medullas
Tabuit inque leves paulatim evanuit auras.
Fama tamen signata loco est, quem rite Canentem
Nomine de nymphae veteres dixere Camenae.*

Ovid hebt hervor, daß die "alten Camenen", die heimischen Musen, die Kunde von Canens (der "Singenden"), gebunden an den Ort ihres Sterbens, bewahrt haben. Die erhaltende Funktion der Musen wird hier, bei dieser musikalischsten aller ovidischen Verwandlungen, im Zusammenhang mit der flüchtigsten aller Künste, gebührend betont.

Die Auflösung in Ungreifbares erinnert an die Verwandlung Cyanes in eine Quelle — dort freilich ohne Gesang, in stummer Trauer (*met.* 5, 425-437), noch mehr aber an Echos Sichverzehren in unerfüllter Liebe (*met.* 3, 393-401) zu Narcissus: der Körper schwindet hin, bis er schließlich unauffindbar ist; nur als Hall lebt Echo noch: *sonus est, qui vivit in illa* (*met.* 3, 401).

Zum Abschluß dieses Teils unserer Untersuchung sei die überraschende Behandlung des Themas "Festgesang" durch Ovid erwähnt: Zum Festmahl ist ein Barde eingeladen worden; bezeichnenderweise kommt jedoch der Gesang nicht zustande, da eine Saalschlacht ausbricht; der Gewalt fällt auch der Sänger zum Opfer (*met.* 5, 113). Dies ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel der Vermeidung musikalisch-lyrischer Wirkungen in Ovids *Metamorphosen*.

Ovid nimmt zwar nicht selten auf Musik Bezug, stellt sie aber nur ungerne direkt dar; wo wir ihn mit Vorgängern vergleichen können, fällt seine Zurückhaltung in dieser Beziehung auf. Er ist sich des Unterschiedes zwischen Dichtung und Musik bewußt; mit Vorliebe schildert er Schönheit und Rang eines Gesanges indirekt, indem er bestenfalls die Wirkung auf die Zuhörer, schlimmstenfalls nur Haltung und Kleidung der musizierenden Person beschreibt. Der hierüber enttäuschte Leser erinnert sich daran, daß Goethe, der einmal Mozart

sich an Niobe erinnert (*met.* 6, 304). Fast noch auffälliger ist es, daß Ovid bei Procne und Philomela (*met.* 6, 666-674) *nicht* auf die geradezu sprichwörtliche Klage der in einen Vogel verwandelten Mutter um den toten Itys zu sprechen kommt; auch ist bei seinen beiden Helden namens Cygnus nicht vom Singschwan die Rede: Ovid scheint oft absichtlich das allzu Naheliegende zu meiden (in dieser Beziehung ist er mit Kallimachos vergleichbar).

⁴ Besonders passend steht das bekannte Motiv des vor dem Tode singenden Schwans (das übrigens von der Naturwissenschaft nicht bestätigt wird) in der Arion-Erzählung. Arion wird in seinem — wie er glaubt, letzten — Gesang mit dem sterbenden Schwan verglichen; das Lied lockt freilich den rettenden Delphin herbei (*fast.* 2, 109-110).

spielen hörte, von dem Konzert nur den Anzug und den Zopf des kleinen Mannes zu beschreiben mußte.

II. Musikinstrumente

In Ovids Dichtung spiegelt sich deutlich die Unterscheidung verschiedener "Klassen" von Instrumenten: Saiteninstrumente wie Kithara und Lyra genießen eindeutig eine ästhetische und moralische Vorzugsstellung gegenüber Blas- und Schlaginstrumenten. Beispielsweise sind Kithara und Lyra (die hier von Ovid nicht scharf voneinander unterschieden werden; vgl. *met.* 11, 11: *lyraeque* mit *met.* 11, 18: *citharae*), Orpheus zugeordnet. Er wird ausdrücklich als "apollinischer" Sänger bezeichnet (*met.* 11, 8). Seine Musik ist harmonisch: Man lese, wie er sein Instrument stimmt⁵ (*met.* 10, 145-147 *ut satis inpulsas temptavit pollice chordas / et sensit varios, quamvis diversa sonarent, / concordare modos*). Die Wirkung dieser Musik ist besänftigend. Das gilt nicht nur von Tieren, sondern sogar von Steinen, die, statt Orpheus zu treffen, ihm zu Füßen fallen (zu dem Themenkomplex *mollire* — *met.* 11, 15 — siehe unten).

Der zarte Klang der Kithara kann freilich nur wirken, solange er nicht von stärkeren Geräuschen übertönt wird. Den Mänaden, die Orpheus ermorden, sind denn auch kräftige Blas- und Schlaginstrumente zugeordnet. Zu dem dionysischen Heulen und Klatschen kommen *tympana* (*met.* 11, 17) und die *Berecynthia tibia* (*met.* 11, 16) hinzu. Diese mit der normalen *tibia* nicht identische Doppelflöte bestand aus zwei geraden Pfeifen, deren längere am unteren Ende gekrümmt war. Das Instrument wurde im Kult der *Magna Mater* (vgl. Catull 63, 22) und des Bacchus verwendet. Der Ton wird von Catull (ebd.) als *gravis* bezeichnet, der übrigens im Ausmalen der musikalischen Klangwelt weiter geht als Ovid (Catull 63, 8-11; 21f.; 28f.). Es hat seine Bedeutung, wenn Ovid hier den Kontrast zwischen dem "apollinischen" Orpheus und den "dionysischen" Mänaden durch den bekannten Gegensatz zwischen Saiten- und Blasinstrumenten verbildlicht. Eine moralische und ästhetische Rangordnung der Instrumente deutet sich zum Teil schon bei Homer an.⁶ Platon erlaubt im *Staat* nur Lyra, Kithara und Syrinx; das zuletzt genannte Instrument erzeugt einen weniger sinnlichen Ton als der Aulos. In den *Nomoi* (700 D-E) beklagt Platon unter anderem den verderblichen Einfluß der Aulodie auf die Kitharodie. Die Schindung des Flötenbläusers Marsyas durch Apollon, von Ovid als beispiellose Grausamkeit geschildert und beklagt (*met.* 6, 382-400), beleuchtet die Unversöhnlichkeit des Gegensatzes von einer ganz anderen Seite. Im elften Buch macht Ovid den Widerstreit der Instrumente zum Prüfstein für tieferegehende Polaritäten: Apollo - Dionysos, *ratio - furor*, extreme Ausprägungen eines einseitig 'männlichen' und eines einseitig 'weiblichen' Prinzips: Die Ermordung des Orpheus erscheint als Nemesis für seine völlige Distanzierung vom weiblichen Prinzip nach Eurydikes Tod. Da das Geschehen als Vergeltung gedeutet wird, ist die Erwähnung der Erinyes (*met.* 11, 14) kein Zufall. Die unterschiedliche

⁵ Ähnlich Kalliope (*met.* 5, 339): *querulas praetemptat pollice chordas*.

⁶ M. von Albrecht, "Musik und Dichtung in der Odyssee", *International Journal of Musicology* 1, 1992, 9-27, bes. 12-13.

Klangwelt der Instrumente wird zum Zeichen für den Zusammenstoß konträrer Perspektiven.

Die Lyra als persönlichstes Eigentum des Dichters wird von Ovid besonders beachtet: Beim Tod des Orpheus schwimmt die Lyra auf dem Strom davon und läßt eine klagende Weise erklingen (*met.* 11, 52 *flebile nescioquid queritur lyra*). Es ist ebenso überraschend wie wichtig, daß die Lyra *früher* genannt wird als die Zunge des Toten. Es ist wohl der Gedanke zu ergänzen, der Dichter lebe in seiner Lyra fort. Die Lyra steht im Mittelpunkt der Trauerszene, deren Rahmen die Klage der Natur bildet (*met.* 11, 44-49; 53 *respondent flebile ripae*). Die kosmische Trauer, die übrigens reichen Widerhall in der christlichen Karfreitagspoesie gefunden hat, geht aus von einem Zentrum: der Lyra des Dichters. Ovid hat das Motiv der Lyra in die Szene nach Orpheus' Tod neu eingeführt. Bei Vergil klagt das Haupt des Orpheus um Eurydike; so schließt in den *Georgica* das Trauermotiv den Kreis der Erzählung (vgl. den Anfang mit der Trauer um Eurydike Verg. *georg.* 4, 460-466). Bei Ovid steht nicht Eurydike, sondern Orpheus als der Gegenstand der Trauer im Mittelpunkt. Daher die kühne Erfindung, das Instrument um den toten Meister trauern zu lassen.⁷ Beim Tod des Orpheus im elften Buch wird die überlebende Lyra zum Symbol für das Fortleben des Dichters im Werk. An der strukturell genau entsprechenden Parallelstelle, dem Epilog zum letzten Buch (*met.* 15, 871-879) wird dies ausdrücklich gesagt: *iamque opus exegi*. Hier triumphiert der Dichter mit seinem friedlichen Wirken über Naturkatastrophen und menschlichen Vernichtungswillen, der gefährlicher ist als diese.

III. Magische und affektive Wirkungen der Musik

Magische Wirkungen gehen von der Musik aus: Den Hexen sagt man nach, sie "zögen" bei Mondfinsternis den Mond durch Gesang "herab" (*met.* 12, 263f.). Bekannt sind auch die Versuche, durch das Betätigen von Schlaginstrumenten (Erzbecken) dem verfinsterten Mond zu Hilfe zu kommen (*met.* 4, 333 und die Kommentare dazu). So vermag Circe, die den König Picus für sich haben will, mit Hilfe eines *ignotum carmen* an unbekannte Götter den Himmel durch Nebel zu verfinstern (*met.* 14, 365-370)⁸ und später durch *tria carmina* und dreimalige Berührung mit dem Zauberstab den Spröden in einen Specht zu verwandeln (*met.* 14, 387). Es läßt sich kaum entscheiden, ob bei den Zaubersprüchen mehr das Wort oder der rezitativische Singsang im Vordergrund steht: Die magische Dreizahl deutet jedenfalls auf die große Bedeutung auch der musikalischen Form hin. Medeas Kräuter, die Jason helfen sollen, sind *cantatae* (*met.* 7, 98), also mehr als nur be-sprochen; während seines Kampfes singt (*canit*) die Magierin

⁷ Vergleichbar der Tod des eigentlich zur Verherrlichung des Festes bestellten Sängers in der Saalschlacht des fünften Buches: Die Lyra entsinkt seiner sterbenden Hand, und zufällig erklingt eine Klagemusik: *casuque fuit miserabile carmen* (*met.* 5, 118). Hier geht es um den Gesang zur Kithara als "Werk des Friedens" (*pacis opus*: *met.* 5, 112).

⁸ Durch Gesang erreicht Medea das Gleiche (*met.* 7, 201f.); auch bringt sie es fertig (ebd. 200f.), fließendes Wasser zum Stehen und stehendes zum Fließen zu bringen (vgl. auch *fast.* 2, 84 zu Arion).

ein unterstützendes Zauberlied (*met.* 7, 137f.). Der Drache wird allerdings eindeutig durch "Worte" eingeschlafert (*met.* 7, 53), bei Aeons Verjüngung ist gar nur von den Zauberpraktiken, nicht von Gesang oder Sprüchen die Rede. Pelias und sein Hofstaat werden hingegen durch *cantus magicaeque potentia linguae* (*met.* 7, 330) in Schlaf versenkt.

Auffällig ist die Umwertung von Circes Singen in Ovids Episode von den Gefährten des Odysseus im Vergleich mit Homer. Bei Homer arbeitet Circe singend am Webstuhl: So ist die Göttin vermenschlicht: Die Tätigkeit des Webens ist für damalige Begriffe typisch weiblich, mit Circes Magiertum hat sie auf den ersten Blick wenig zu tun. Bei Ovid, der das Wesen des Eigentümers gerne in dessen Wohnung spiegelt, ist Circe anders dargestellt. Sie präsidiert würdevoll einem Hausstand, der einer pharmazeutischen Manufaktur ähnelt: Die Nymphen befassen sich nicht mit Spinnarbeit (dieser Unterschied zum Traditionellen wird eigens betont: *met.* 14, 264f.), sondern ordnen Blüten und Kräuter. Circe hat offenbar keine Zeit, zu weben oder zu singen, sondern sie erscheint in der Ausübung ihres Amtes: Sie beaufsichtigt mit großer Sachkenntnis die Tätigkeit der Nymphen. So ist bei Ovid alles auf das Ziel der magischen Verwandlung der Gefährten des Odysseus hin orientiert. Die Magie hat den Vorrang vor der Musik. Anders als bei Homer ist von einem Gesang Circes bei Ovid zunächst keine Rede.

Um so bedeutsamer ist die recht andersartige Rückverwandlung der Gefährten: Hier wirken verschiedene Faktoren zusammen: andersartige, "bessere" Kräuter, der Schlag mit dem anderen Ende des Zauberstabes (um die Umkehrung anzudeuten). Erst an dieser Stelle werden auch Wort und Gesang ausdrücklich erwähnt: Ein wundersamer Vers bildet durch chiasmatische Form die Rückverwandlung ab: *verbaque dicuntur dictis contraria verbis* (*met.* 14, 301). Daß bei der Schweinemetamorphose auch Worte mit im Spiel waren, erfährt man erst nachträglich. Das ist gewiß kein Zufall: Der Hinweis auf den Logos als menschliches Spezifikum ist in dem Augenblick besonders sinnvoll, wo die Gefährten ihre menschliche Gestalt zurückgewinnen. Ovid verbindet hier die Rückverwandlung aber auch mit Gesang: Dieser erscheint im Zusammenhang mit dem den Menschen auszeichnenden aufrechten Gang (*met.* 1, 84-86). Je mehr Circe singt (*canit: met.* 14, 302), desto mehr richten sich die Gefährten des Odysseus bei ihrer Rückverwandlung auf. Gleichzeitig fallen die tierischen Merkmale (Borsten, Klauen) ab. Der Gesang ist es, der hier den "Weg nach oben" und die Überwindung der tierischen Natur fördert.

Ovid hat den von uns beobachteten Zusammenhang zwischen den magischen Worten Circes und der Rückgewinnung des Logos durch die Verwandelten ausdrücklich gemacht: Bedeutungsvoll wird das Wort *verba* (*met.* 14, 304) wieder aufgenommen. Die ersten *Worte*, die von den Erlösten gesprochen werden, sind solche des Dankes (an den Befreier Odysseus).

Ovid gibt der Erzählung von der Rückverwandlung der Schweine in Menschen durch die überraschend schlüssige Abfolge von Vegetativem ("besseren" Zauberkräutern), Umkehr (dem gewendeten Zauberstab), menschlichem Logos (dem Wort) und göttlicher Harmonie (dem Gesang) dem Verwandlungsmythos eine quasi "naturwissenschaftliche" Deutung, die geradezu "pädagogisch" klingt. Anders als Homer spart Ovid bei der "abwärts" gerichteten Verwandlung ins

Tierische die Musik bewußt aus, um sie umgekehrt bei der Menschwerdung desto bedeutungsvoller hervortreten zu lassen. Ovid betont hier an der Musik — im Unterschied zu mehreren Homerstellen — nicht die sinnliche, sondern die von der Sinnlichkeit befreiende Komponente.

IV. Musik und Bildung

Der Gesang als Weg zur Überwindung der tierischen Natur findet Parallelen in Ovids *Ars amatoria*. Chiron "zähmt" und humanisiert Achill durch Unterricht im Zitherspiel (*ars* 1, 11f.). An der Rolle dieses Musiklehrers illustriert Ovid seine eigene Aufgabe als Lehrmeister Amors, eines wilden Gottes, den es zu bändigen gilt.

Bei Ovid schwankt (wie bei so manchem anderen Autor) die Einordnung der Musik zwischen Verführung und Geistesbildung. Bei der *Liebeskunst* kommt freilich das Außergewöhnliche hinzu, daß in *diesem* Werk auch und gerade die Verführung als Positivum zu bewerten ist. So erscheint die Musik hier in *jeder* Beziehung im besten Licht; selbst traditionell negativ besetzte Topoi werden neu aufgewertet: Der Liebeslehrer kann es wagen, den Mädchen sogar die verrufenen Sirenen als Vorbild vor Augen zu stellen: Jene waren Ungeheuer und vermochten dennoch durch ihren Gesang alle Männer zu verführen: So könnt auch ihr eurer mangelhaften Schönheit durch musikalische Bildung aufhelfen (*ars* 3, 316): *discant cantare puellae* (*ars* 3, 315). Sie sollen Melodien, die sie im Theater gehört haben, singen; auch ägyptische Weisen sollen sie kennen — diese galten als besonders betörend.⁹ Es wird erwartet, daß sie sich selbst auf der mit dem Plektron gezupften Kithara zu begleiten verstehen. Zusätzlich wird ihnen auch die — mindestens zehnsaitige — Harfe empfohlen, die mit beiden Händen gespielt wurde und deren rauschender, aber etwas gedämpfter (Athenaios 4, 175) Klang einem privaten Fest die besondere Note verleihen mochte; der semitische Name des Instruments — *nablium* (hebr. *nebel*) dürfte die antike Annahme phönikischer Herkunft bestätigen.

Man sieht: Ovid ist anspruchsvoll. Er spielt sich zwar als Lehrer der Verführung auf, hat aber im Grunde ein recht hohes Bildungsziel: Die Beherrschung der Gesangkunst und zweier Musikinstrumente wäre sogar für einen Musikstudenten eine respektable Leistung. Vollends Ovids Lektüreliste für Mädchen — von Kallimachos und Philetas, Simonides und Sappho zu Varro, Vergil, Gallus, Tibull, Properz und Ovid — er scheut sich nicht, ein Verzeichnis seiner bisherigen Werke zu liefern — läßt jedes philologische Seminar vor Neid erblassen. Ovids Zielvorstellung ist eine *femina docta*. Der Lehrer der Verführung entpuppt sich als Lehrmeister der Zivilisation. Da Schönheit¹⁰ ein vergängliches Gut ist, kommt es darauf an, sich rechtzeitig dauerhaftere Werte zu erwerben. Was für die Mädchen Musik und Dichterlektüre, ist übrigens für Männer das Studium der Rhetorik (*ars* 2, 119-124): Odysseus war nicht schön, aber beredt; so verführte

⁹ F.W. Lenz (Ovid, *Die Liebeskunst*, lat. und dt., Berlin 1969, 224) zu *ars* 3, 318.

¹⁰ Die Bedeutung der Kosmetik wird dadurch nicht herabgesetzt — sie bildet in bestimmten Punkten ein Pendant zur "männlichen" Rhetorik — freilich nicht das einzige: musikalische und poetische Bildung sind die eigentliche "weibliche" Entsprechung zur Rhetorik.

er sogar Göttinnen. Die Empfehlung der Rhetorik gipfelt in dem Rat: Besitze etwas, das wertvoller ist als der Körper (*ars* 2, 144).

Man sieht: Die Übergänge von der Verführung zur Pädagogik sind fließend.

“Barbarische” Musik stimmt in der Midas-Geschichte einen Kampfrichter milde: *barbaricoque Midan... / carmine delenit* (*met.* 11, 162-163). Hier sind voneinander zu trennen der “barbarische” Charakter des Liedes und seine “milde stimmende” Wirkung. Dies letztere ist nur eine Folge der spontanen Reaktion des törichten und ungebildeten Midas auf die handfesten Wirkungen von Pans Spiel. Die Frage musikalischer und künstlerischer Urteilsfähigkeit wird in einem eigenen Kapitel behandelt.

Orpheus stimmt Proserpina durch seinen Gesang milde, er rührt sogar die Eumeniden. Durch den rhetorischen Aufbau des einer Rede angeglichenen Orpheus-Gesangs scheint Ovid anzudeuten, daß Orpheus ein Meister seines Faches ist.¹¹

V. Musik und Intellekt

Midas ist ein sprechendes Beispiel für einen Mann, dessen musikalische Urteilsfähigkeit durch schwach ausgebildeten Intellekt getrübt ist.

Der Stein, der Orpheus zu Füßen fällt, ohne ihn zu treffen, scheint sich für sein “wahnwitziges” Unterfangen entschuldigen zu wollen. Der Angriff auf den Sänger ist irrational, er wird von rasenden Bacchantinnen geführt.

Zur indirekten Darstellung des rationalen Aspekts der Musik gehört die bereits erwähnte Gegenüberstellung des Orpheus als *vates Apollineus* im Gegensatz zum Wahnsinn der Bacchantinnen. Allein schon die äußere Beschreibung ihrer Erscheinung ist sprechend: *tectae lymphata ferinis / pectora velleribus* (*met.* 11, 3f.). Die Charakterisierungsabsicht wird durch den Zusatz *lymphata* offenkundig (vgl. auch *insana: met.* 11, 14; *furori: met.* 11, 30). Die negativen Bezeichnungen finden ihren Gipfel in *sacrilegae* (*met.* 11, 41). Das Wort steht bezeichnenderweise bei der Ermordung des Orpheus. Der ‘rationale’ Charakter des Künstlertums von Orpheus wird indirekt durch die Hervorhebung der irrationalen Motivation seiner Gegnerinnen hervorgehoben.

Noch deutlicher wirkt der intellektuelle Anspruch in der Midasgeschichte. Bei seiner törichten Bitte, alles, was er berühre, zu Gold werden zu lassen, erhält Midas das Attribut *Berecyntius* (*met.* 11, 106); wie wir soeben gesehen haben, ist dies das Beiwort des Musikinstruments der rasenden Mänaden (*met.* 11, 16). Nach seiner reumütigen Umkehr und glücklichen Erlösung zieht er sich aufs Land zurück und verehrt den Pan (*met.* 11, 146). Leider bleibt sein Geist ebenso träge und töricht wie zuvor (*pingue ... ingenium; ... stultae praecordia mentis: met.* 11, 148f.). Diese Torheit wird ihm zum Verhängnis beim musikalischen Wettstreit von Phoebus und Pan, der mythischen Inszenierung des alten Gegensatzes zwischen der kultivierten Kitharodie und der hier als rustikal abgewerteten Blasmusik. Ovid beschreibt nicht den Gesang Apollons, dafür seine äußere Erscheinung und die Schönheit und Kostbarkeit seines Instruments (167): *instrictamque fidem gemmis et dentibus Indis*. Auf dem Umweg über das innere

¹¹ Die Überredung funktioniert allerdings nicht, wenn der Gesang des Orpheus durch Lärm übertönt wird.

Auge wird die Vorstellung erlesener Musikkultur vermittelt. Entscheidend ist das Attribut *doctus*. Apollo erscheint als Meister seines Faches, der es auch intellektuell voll beherrscht (169). Midas ist der einzige Zuhörer, der es wagt, das Urteil des Schiedsrichters, das natürlich zugunsten Apollons ausfällt, anzufechten.

Der Mangel an musikalischer Urteilskraft kommt in der Verwandlung der Ohren des Midas in Eselsohren anschaulich zum Ausdruck. Die verhängte Strafe macht dem souveränen Intellekt ihres Erfinders Apollo alle Ehre.

Daß sich der rationale Aspekt "guter" Musik auch in ihrer zivilisatorischen Wirkung äußert, haben wir bereits in der *Ars amatoria* gesehen: Durch den Kontrast zwischen *ars placida* und *animus ferus* (*ars* 1, 12) wird der Musikunterricht zum Modell für eine Liebesdidaktik, der ausgeprägte zivilisatorische und intellektuelle Ansprüche zugrundeliegen.

Die harmonisierende Wirkung strahlt bei dem mythischen Sänger Orpheus auf Tiere, Pflanzen und Steine aus. Es entsteht ein äußeres Abbild jener *concordia discors*, die zwischen den Saiten einer rein gestimmten Kithara herrscht (*met.* 10, 144f.).

Was Orpheus durch seinen Gesang im Bereich der Natur bewirkt, das erzielt Amphion in der menschlichen Gesellschaft: durch sein Leierspiel fügen sich die Steine von selbst zusammen. So entsteht die Stadt Theben (*met.* 6, 178f.). Es entbehrt nicht der tragischen Ironie, daß auf diese großartige politische Leistung Amphions durch die Prahlerei seiner egozentrischen Frau ein Schatten fällt, der das harmonische Bild einer idealen Stadt trübt: *fidibusque mei commissa mariti / moenia cum populis a meque viroque reguntur* (*met.* 6, 178f.). Dies ist offenbar die einzige Dissonanz, die aufzulösen Amphion nicht gelungen ist.

Eine Schlüsselfigur ist in diesem Zusammenhang Apollo selbst, allein schon wegen seiner besonderen Verbindung verschiedener Funktionen: Apollo führt sich bei Daphne als Gott der Prophetie (*met.* 1, 517f.) und der Gesänge ein (*per me concordant carmina nervis: met.* 1, 518). Zugleich ist er der Gott der Heilkunst, die ihm jedoch in seiner Verliebtheit nicht zu helfen vermag. Apollo verbindet in sich zugleich die Themen, die im Mittelpunkt des nun folgenden Abschnitts stehen.

VI. Musik und dichterisches Selbstverständnis

Während Ovid bei den von ihm dargestellten mythischen Gestalten (etwa den Musen und Orpheus) von einer Einheit von Singen und Sagen, Dichtung und Musik ausgeht, ist es evident, daß sein eigenes Dichten ohne Gesang und musikalische Begleitung auskommt. In dieser Beziehung mag man es als aufschlußreich betrachten, daß im Metamorphosenprooemium nicht von *canere*, sondern von *dicere* (*met.* 1, 1) die Rede ist. Allerdings ist *dicere* auch auf den feierlichen Vortrag ritueller Gesänge (und auch von Zaubersprüchen) anwendbar. Im Prooemium der Metamorphosen freilich mag es überwiegend deswegen gewählt sein, weil es dem Dichter darauf ankommt, auf den Inhalt seines Werkes möglichst präzise hinzuweisen; während *loqui* auf den Sprechvorgang zielt, bezieht sich *dicere* auf den aufgezeigten Inhalt, wie dies auch der ('deiktischen') Etymologie des Wortes entspricht (vgl. δεικνυμι).

An anderen Stellen, wo von *carmina* die Rede ist, hören wir von begleitenden Musikinstrumenten (*met.* 5, 332; 338-340; 10, 145-147; 11, 5): die vokalen

Vorträge der Muse und des Orpheus sind also *gesungen* vorzustellen; allerdings handelt es sich im fünften Buch nur um eine *Nacherzählung* eines von einer Muse gesungenen Liedes durch eine andere Muse.

Im Prooemium und im Epilog der *Metamorphosen* kommt Ovid in seiner Selbstdarstellung als Dichter ohne musikalisches Vokabular aus: *opus exegi* (*met.* 15, 871) klingt an Horazens plastisch-architektonische Metaphorik (in *carm.* 3, 30) an. Ovid sieht sein Fortleben als einen Aufstieg über die Sterne hinaus und rechnet mit der Unauslöschlichkeit seines Namens. Er beruft sich dafür auf eine weltweite Leserschaft im römischen Imperium. Von musikalischer Metaphorik ist im Epilog nichts festzustellen.

Ähnliches gilt von dem Prolog. Das Gedicht erscheint als "Fahrt", die Götter werden um "günstigen Fahrwind" (*met.* 1, 3) gebeten; andererseits mag bei *deducite* (*met.* 1, 4) die Spinn-Metaphorik mit hereinspielen.

VII. Schluß

Wir haben beobachtet, daß Ovid an Stellen, wo wir seinen Text mit Werken seiner Vorgänger vergleichen können, sogar dort, wo ausdrücklich von Gesängen die Rede ist, das Musikalisch-Lyrische eher zurückdrängt und dafür das Rhetorische hervortreten läßt. Unter diesen Umständen ist bei der Verwendung "musikalischer" Terminologie zur Kennzeichnung der poetischen Technik von Ovids *Metamorphosen* Vorsicht geboten.

Trotzdem kann eine Untersuchung der Bedeutung der Musik in *Metamorphosen* und *Liebeskunst* etwas zum Verständnis der römischen Musikkultur wie auch der dichterischen Absichten Ovids in den beiden untersuchten Werken beitragen.

Die Deutung der *Metamorphosen* betreffen zwei Gruppen von Ergebnissen, eine "negative" und eine "positive": In den *Metamorphosen* ist Ovids poetisches Selbstverständnis, wie auch seine Behandlung der musikalischen Thematik, stark von seinem literarischen Gattungsverständnis geprägt. Ovid sieht sein Werk nicht in erster Linie unter lyrisch-musikalischem, sondern unter narrativem und rhetorischem Vorzeichen. Daher werden sogar ausdrücklich als musikalische Darbietungen bezeichnete Textstücke konsequent ins Erzählerische und Rhetorische umgesetzt. Dieses eher negative Ergebnis mag als Korrektiv gegenüber Versuchen gelten, das musikalische Element in den *Metamorphosen* zu einem dominierenden Prinzip zu erheben. Ovids Kunst ist, vergleicht man ihn mit den meisten anderen römischen Hexametrikern, von einem ausgeprägten Sinn fürs Visuelle und Plastische geprägt. Die Gegenüberstellung mit Vergil macht dies ebenso deutlich wie die stärker rationale und rhetorische Prägung des jüngeren Dichters.

Dennoch erlaubt unsere Untersuchung auch einige positive Feststellungen: Ovid hat dem Gegensatz zwischen Aulodie und Kitharodie eine tief sinnige Deutung gegeben und dabei eine eigentümliche Verbindung mit der Polarität der Geschlechter hergestellt. Sein dialektisches Denken zeigt sich daran, daß bei ihm einerseits Orpheus zum Märtyrer der Kitharodie wird, andererseits aber ihr oberster Vertreter Apollon bei der Schindung des Auloden Marsyas unbeschreiblich grausam erscheint. Daß Ovid nicht grundsätzlich für die eine oder andere Richtung Partei nimmt, sondern jeweils mit den Opfern Mitleid bekundet, ist ein Indiz für seine undogmatische, humane Haltung.

Hier liegt eine Wurzel seiner hohen Einschätzung des Beitrags der Musik zur Erziehung, deren Ziel man in seinem Sinne als "Menschwerdung des Menschen" bezeichnen könnte. Man sieht dies an der Rückverwandlung der Gefährten des Odysseus, wie auch an der Thematisierung der zivilisatorischen Macht der Musik in der *Ars amatoria*.

Im Einzelnen offenbart die geistreiche Umkehrung traditioneller Funktionen alter Motive — wie etwa der Sirenen, die überraschend positive Vorbildfunktion erhalten, ein ovidisches Spezifikum: Die Fähigkeit, überkommenen Elementen durch die Wahl eines unkonventionellen Standpunktes ganz neue Bedeutungen abzugewinnen. Von diesem Standpunkt aus ergibt sich zugleich eine eminent positive Bewertung der sonst — schon seit Homer — eher negativ eingestuften "verführerischen" Seite der Musik.

Was unser Verständnis der antiken Musikkultur angeht, so fordern unsere Beobachtungen dazu heraus, das weitverbreitete Vorurteil, die Römer seien "amusisch" gewesen, zu revidieren. Daß Ovid an die musikalische Allgemeinbildung seiner Leserinnen ganz erhebliche Anforderungen stellen kann, spricht für ein relativ hohes Niveau der musikalischen Interessen der gebildeten Römer seiner Zeit.

Schließlich sei auch noch auf eine Konsequenz für die Wissenschaftslehre hingewiesen: In der *Liebeskunst* steht auf der einen Seite die Rhetorik, auf der anderen stehen Musik und Poesie. Zunächst wird das Studium der Rhetorik den Männern, das der Musik und Poesie den Frauen empfohlen. Vordergründig geht es darum, die Mängel der eigenen Schönheit durch geistige Vorzüge wettzumachen. Die Zuordnung der jeweiligen Wissenschaften zu den Geschlechtern ist nicht exklusiv, sondern nur typologisch zu verstehen; denn Ovid selbst ist ja Dichter, nicht Redner. Die richtige Bewertung der Zuordnung zu der Geschlechtern ergibt sich aus einem Brief Ovids an einen Redner, in dem er auf die wechselseitige Bereicherung beider Gebiete hinweist: *utque meis numeris tua dat facundia nervos, / sic venit a nobis in tua verba nitor* (*Pont.* 2, 5, 69-70). Die Rhetorik verleiht *nervi*, sie vergeistigt die Kraft, traditionellerweise ein männliches Spezifikum. Musik und Poesie hingegen vergeistigen die Schönheit, in der römischen Gesellschaft eine Domäne der Frauen. Ovids dialektisches Denken gewinnt somit in den verschiedensten Bereichen der Spannung zwischen den Geschlechtern tiefere Bedeutung ab; in diesem Punkt bleibt sich der *tenerorum lusor amorum* (*trist.* 4, 10, 1) treu. Die Musik als Fachgebiet erscheint bei Ovid als Gegenstück zur Rhetorik. Beide Wissenschaften sind Schwestern, wie dies in anderer Weise auch bei Augustinus hervortreten wird, der viele der hier bei Ovid nur angedeuteten Ansätze konsequent zu Ende gedacht hat.

Heidelberg