

WALTER NICOLAI

Phantasie und Wirklichkeit bei Ovid<sup>1</sup>

In den 'Amores' — den Liebeselegien, die er in seiner Jugendzeit verfaßt hat — spricht Ovid einmal von der außerordentlichen Empfänglichkeit seiner Phantasie für erotische Reize aller Art (II 4). «Ich bin nicht auf einen bestimmten Typ festgelegt», sagt er am Anfang und resümiert zum Schluß: «mich reizen alle Mädchen, an denen ein Mann überhaupt etwas finden kann.» Einmal schwärmt er für eine hübsche Junge, ein andermal hat es ihm die Erfahrung einer Älteren angetan; eine interessiert ihn, weil sie groß, eine andere weil sie klein ist. Und so weiter. Das ist ein Topos, der über Properz (II 22) und Tibull (I 4) auf hellenistische Vorbilder zurückgeht. Das Besondere bei Ovid ist, daß er weniger die Eigenarten der verschiedenen Damen beschreibt, als vielmehr die Wünsche und Erwartungen, die sie in ihm selbst wachrufen. Fehlt einem Mädchen Eleganz, dann malt er sich aus, was es dadurch gewinnen würde; bei einer, die sich steif bewegt, denkt er: in meinen Armen würde sie gleich beweglicher; die Kecke erweckt Hoffnung auf eine muntere Bettgenossin, und bei der Spröden vermutet er, daß sie im Grunde zwar will, es aber nicht zugibt. Damit nicht genug: auch die Frauen aus Mythos und Geschichte ziehen sein Interesse auf sich, die schwarzhaarige Leda zum Beispiel oder die blonde Aurora: «omnibus historiis se meus aptat amor» (44). Hier spätestens wird deutlich, daß es sich nicht um reale, sondern um mögliche, besser gesagt: um erdachte Abenteuer handelt, die nur in Ovids Phantasie existieren. Einschränkend muß allerdings gesagt werden: eine solche Offenlegung des Fiktionscharakters bildet in den 'Amores' die Ausnahme. Einmal verträgt das Genus keine allzu häufige Durchbrechung der Illusion (daß ein 'echtes Erlebnis' zugrundeliegt, gehört zu den Spielregeln der Liebeslegie); und andererseits wäre die Annahme, der Mensch Ovid habe sich in diesem Lebensbereich grundsätzlich auf Phantasie-Erlebnisse beschränkt, natürlich absurd. Dennoch kann kein Zweifel sein: Ovids Liebesdichtung ist literarischer als die seiner Vorgänger (Gallus, Tibull, Properz), d. h. sie ist in erheblich höherem Umfang freies Spiel der Einbildungskraft:

«Exit in inmensum fecunda licentia vatum,  
obligat historica nec sua verba fide» (Amores III 12,41 f.).

In diesem Zusammenhang ist auch das Zeugnis der Briefgedichte aus dem Exil anzuführen, in denen Ovid immer wieder den Unterschied zwischen Privatleben und Dichtung betont. In den 'Tristien' heißt es etwa: «Ich habe zwar erotische Gedichte geschrieben, aber an meinem Namen hängt kein böses Gerede. Selbst unter dem einfachen Volk findet sich kein Ehemann, der durch meine Schuld an seiner Vaterschaft zweifelt. Glaub mir, mein

<sup>1</sup> Habilitations-Vorlesung an der Universität Mainz vom 5. 7. 1971 (leicht überarbeitet und um Literaturhinweise ergänzt).

Lebenswandel hat mit meiner Dichtung nichts zu tun: mein Leben ist anständig, nur meine Muse ist leichtfertig; der Inhalt meiner Werke ist zum großen Teil erfunden» (II 349 bis 356). Mit solchen Beteuerungen wendet sich Ovid weniger an Augustus, dessen konservative Sitten- und Ehegesetzgebung ja nicht so sehr durch ein ausschweifendes Privatleben wie durch Veröffentlichung und Wirkung der frivolen 'Ars amatoria' gefährdet wurde, als vielmehr an die römische Gesellschaft und an die Nachwelt: da der eigentliche Anlaß seiner Verbannung nicht genannt werden durfte (anscheinend war er Mitwisser einer Skandalaffaire im Kaiserhaus), will er deutlich machen, daß seine eigene Lebensführung jedenfalls nicht der Grund gewesen ist.

Waren literarischer Stoff und privates Interesse Ovids in der erotischen Thematik der 'Amores' eine freigewählte Verbindung eingegangen, so ist in seiner Exildichtung das Gegenteil der Fall; hier diktiert ihm das kaiserliche Verbannungsurteil das Thema: das eigene unglückliche Schicksal. Beidemale aber erhebt die Phantasie — eine in Literatur umgesetzte Phantasie — den Dichter über die in der Realität gesetzten Grenzen; mit dem Unterschied freilich, daß es sich in den 'Amores' um die Willkür freischweifender erotischer Phantasien handelt, während in der Exildichtung die Phantasie die einzige Fluchtmöglichkeit aus einer unerfreulichen Wirklichkeit darstellt. Die Verbannung aus Rom in das unwirtliche, kulturlose und durch seine Lage im Grenzgebiet gefährdete Tomi am Schwarzen Meer empfindet Ovid als so furchtbar, daß der Protest dagegen von nun an sein einziger Lebenszweck zu sein scheint. In 5 Büchern 'Tristien' und danach in 4 Büchern sogenannter 'Epistulae ex Ponto', alles Elegien in Briefform, kämpft Ovid um seine Selbstbehauptung<sup>2</sup>, sucht die Fürsprache der Freunde zu gewinnen und den Kaiser zur Rücknahme oder Milderung der Verbannung zu bewegen. Sehnsucht nach Rom und die subjektive Unerträglichkeit seiner Lage lassen ihn Zuflucht suchen in der Phantasie. Er ruft sich den schmerzlichen Abschied von Rom ins Gedächtnis (Trist. I 3): «Cum subit illius tristissima noctis imago . . .», «Sooft das traurige Bild jener Nacht in mir aufsteigt, die meine letzte in Rom war, sooft ich an die Nacht zurückdenke, in der ich so vieles verlassen mußte, das mir teuer war, kommen mir noch heute die Tränen.» Vor allem aber beschäftigt er sich mit dem, was Ernst Zinn die «Imagination des Entbehrten» genannt hat<sup>3</sup>. Er erinnert sich an die Heimat, an Rom mit seinen Märkten, Tempeln, Theatern, an die Freunde, an Frau und Tochter (Epist. I 8,31 bis 38). In den Träumen der Nacht, aber auch in der Phantasie des Tagtraums versetzt er sich an den Ort seiner Sehnsucht: «sunt animo cuncta videnda meo», sagt er (Trist. III 4,56), oder «cunctaque mens oculis pervidet usa suis» (Epist. I 8,34), oder «mente videbo», «in meinen Gedanken werde ich alles sehen; sie haben das Recht, an den Ort zurückzukehren, der mir entrissen ist; sie bewegen sich frei über unermeßliche Länder; in schnellem Flug erreichen sie den Himmel und führen meine Augen mitten in die Stadt» (Trist. IV 2,57 bis 61). Ovid kommt von den Wunschphantasien nicht los und weiß doch, wie töricht sie sind:

<sup>2</sup> Dazu Walter Marg, Zur Behandlung des Augustus in den Tristien, in: Ovid. W(ege) d(er) F(orschung), hrsg. v. Michael v. Albrecht und Ernst Zinn, Darmstadt 1968, 504ff.

<sup>3</sup> Worte zum Gedächtnis Ovids, in: Ovid. WdF. 19f.; vgl. auch Helmut Rahn, Ovids elegische Epistel, ebenda 476—501.

«Jetzt wünschte ich mir Flügel, deine, Perseus, oder deine, Daedalus, daß die Luft unter ihren Schlägen wiche und ich den süßen Boden der Heimat erblickte . . . Narr du! was wünschst du dir nutzlos mit kindlichem Gebet, was kein Tag je bringen wird? Wenn du unbedingt wünschen muß, dann flehe die Majestät des Augustus an. Der kann dir Flügel geben: gewährt er die Rückkehr, werden dir gleich Flügel wachsen» (Trist. III 8,5—16).

Wie die erotischen Phantasien in den 'Amores', so bleiben auch die Klagen und Bitten, Träume und Wünsche der Verbannungszeit nicht formlos-privat, sondern werden umgesetzt in Dichtung. Daß die literarische Produktion es war, die ihn aufrecht hielt, hat Ovid selbst bezeugt: «Wie die verletzte Bakchantin ihre Wunde nicht spürt, so erhebt sich dichterische Begeisterung über menschliches Leid. Sie spürt weder die Verbannung noch die Küste des Schwarzen Meeres noch den Zorn der Götter. Als tränke ich Wasser der Lethe, so verliere ich das Gefühl meines Unglücks» (Trist. IV 1,41—48). Und in einem anderen Gedicht: «Daß ich noch lebe, die Qualen ertrage, nicht Ekel am Leben mich ergreift, das danke ich dir, Muse! Du bietest Trost, kommst als Erholung und Arznei. Du bist Führerin und Begleiterin; du führst mich fort von der Donau und gibst mir auf dem Helikon eine Stätte» (Trist. IV 10,115—120).

Erwähnt werden muß in diesem Zusammenhang noch der eigenartige Umstand, daß die aus Verzweiflung, Sehnsucht und Auflehnung gegen das Schicksal geborenen Phantasien des verbannten Ovid bereits in seinen viel früher geschriebenen 'Heroides' gewissermaßen präfiguriert sind<sup>4</sup>. Mehrere dieser Briefgedichte, von enttäuschten Frauen der mythischen Zeit an den Mann gerichtet, der sie verlassen hat, weisen nämlich einen ähnlichen Grundton auf wie die Briefe aus der Verbannung. Diese Vorwegnahme ist wohl so zu erklären: Ovid läßt die erotische Phantasie des Menschen, die er in seinen Dichtungen zur Darstellung bringt, sich in beiden möglichen Richtungen bewegen. Die werbende, auf Erfüllung hoffende, sozusagen offensive Spielart (vorherrschend in den Phantasien des lyrischen Ichs der 'Amores') reizt ihn ebenso wie die rückwärts gewandte, um den Verlust des Partners klagende, sozusagen defensive Form (die in den 'Heroides' überwiegt). Daß nach der Verbannung dann nicht mehr im Reich der Phantasie angesiedelte erotische Geschichten, sondern die ganz reale Sehnsucht nach der Heimat das Thema seiner Dichtung bilden, ist lediglich durch die biographischen Umstände bedingt. In ihrem Verhaltensmuster ähneln sich die unerfüllte erotische Sehnsucht und das Heimweh des Verbannten. Was aber das Verhältnis zur Realität betrifft, so hatte Ovid das Unglück, durch den Blitzstrahl des Verbannungsurteils plötzlich sich selbst zum Thema zu werden («sumque argumenti conditor ipse mei», Trist. V 1,10) und damit ein für allemal die Freiheit der Themenwahl einzubüßen. An die Stelle eines freien Spiels der — mit Vorliebe erotischen Themen zugewandten — dichterischen Einbildungskraft ist die zwanghafte Fixierung auf die eigene Sehnsucht nach dem fernen Rom getreten.

Ovid — so darf man wohl vermuten — gehörte zu jenen Menschen, die vorwiegend in der Welt ihrer Phantasie leben. Unter normalen Umständen ist die Wirklichkeit für sie

4 Vgl. Zinn, Ovid. WdF. 18; Rahn, ebenda 487f. 499.

nur 'Incitament': sie liefert ihnen Anregungen<sup>5</sup>. Ein schwerer Schicksalsschlag bringt die Wirklichkeit jedoch auch bei ihnen nachdrücklich zur Geltung; aber wieder verlagert sich der Schauplatz des Geschehens, diesmal des seelischen Abwehrkampfes, in die Phantasie. Im Falle des Dichters Ovid ist dem Normalzustand wie dem Katastrophenfall freilich dies gemeinsam: daß die Phantasievorstellungen literarisch verarbeitet werden.

Wenden wir uns jetzt der Rolle zu, die die Phantasie im Handeln von Ovids literarischen Geschöpfen spielt. Dabei möchte ich mich — im Rahmen dieses Vortrags — darauf beschränken, die Phantasie als Motiv durch Ovids Werk zu verfolgen, ohne auf die sprachlich-poetische Umsetzung genauer einzugehen, die eine eigene Behandlung erfordern würde. Daß wir der Phantasie vor allem in Liebesgeschichten begegnen, verwundert nicht: erotische Stoffe sind — wie wir schon gesehen haben — Ovids bevorzugtes Thema. Wie die Erotik für seine Deutung des Menschen überhaupt eine erschließende Funktion hat, so läßt sich an ihr auch ausgezeichnet die Rolle der Phantasie für das menschliche Handeln demonstrieren. Als novellistisches Erzählmotiv ist die Liebe in der Regel ein Verlangen nach etwas, das man nicht besitzt: noch nicht oder nicht mehr. Mythologisch gesprochen: Amor hat zwei Pfeile in seinem Köcher, einen, der Liebe weckt, und einen, der sie vertreibt (Met. I 468—471). Ein Paar, in dem Amor wechselseitiges Begehren auslöst, ist als Erzählung uninteressant, sofern nicht — wie bei Pyramus und Thisbe — widrige äußere Umstände die Erfüllung verhindern. Unerfüllte Liebe erzeugt Sehnsucht, und diese Sehnsucht findet ihr Vehikel in der Phantasie. Dabei scheint mir die erotische Färbung von Sehnsucht und Phantasie in Ovids Werk nur ein Symbol menschlicher Sehnsucht und Phantasie schlechthin zu sein: Symbol der Unzufriedenheit mit der Realität, wie sie ist, und Streben nach einem Zustand der Vollkommenheit und Glückseligkeit. Hermann Fränkel hat darauf hingewiesen, daß für Ovid zwischen Dichtung und Liebe in dieser Hinsicht eine gewisse Parallelität besteht: Ovid «glaubte mit glühendem Herzen an die Kunst, weil sie großzügig, edel und utopisch ist und weil sie mit aller Macht nach einer besseren Menschheit und nach einer besseren Welt strebt — ebenso wie es die Liebe mit ihren traumhaften, zärtlich gehegten Illusionen tut»<sup>6</sup>.

Aber wenden wir uns nun der Rolle der Phantasie in Ovids Liebesgeschichten zu und zwar zunächst jener Form, die wir eben die offensive genannt haben, die auf die Zukunft gerichtet ist und die Erfüllung noch vor sich hat. Hier hat die Phantasie die Funktion eines Stimulans, sie treibt den Menschen auf die Bahn der Leidenschaft. Dabei lassen sich drei Stadien unterscheiden, für die ich einige Beispiele aus den 'Metamorphosen' vorführen möchte.

In einem ersten Stadium ist die Phantasie sozusagen die Brutstätte aufkeimender Wünsche. Die Phantasie entwirft eine erfülltere Form des Daseins, und sofort ist die Sehnsucht Feuer und Flamme. Sehr eindrucksvoll hat Ovid das am Beispiel der *Byblis* dargestellt, die ihren Zwillingsbruder Caunus liebt (IX 454 ff.). Anfangs ist sie sich ihres Gefühls durchaus unbewußt, bis sie eines Nachts das aufregende Traumerlebnis eines Zusammenseins

<sup>5</sup> Eine eindrucksvolle Schilderung davon hat Kierkegaard gegeben im 'Tagebuch eines Verführers' in 'Entweder — Oder' (vgl. besonders die Charakterisierung des Verführers im 'Vorbericht').

<sup>6</sup> Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten, Darmstadt 1970, 100f.

mit dem Bruder hat und daraufhin auch im bewußten Denken die Tabuschränke überspringt, wenn auch zunächst nur hypothetisch. Hier löst die Phantasie also in Form eines Wunschtraumes eine heftige, letzten Endes selbstzerstörerische Leidenschaft aus. — Aber auch im Wachzustand leistet sie dem menschlichen Wünschen Schrittmacherdienste, hilft ihm sozusagen auf den Sprung. Als *Hippomenes* sieht, wie andere junge Männer sich auf einen Wettlauf mit der Jägerin Atalante einlassen, die nur dem in die Ehe folgen will, der sie im Lauf besiegt, ist er zunächst entsetzt über soviel Torheit; denn die Unterliegenden büßen mit dem Leben. Wie er aber — als Zuschauer eines solchen Wettlaufs — Atalantes Schönheit wahrnimmt, hofft er im Stillen, daß keiner der Bewerber den Lauf gewinnt. Und plötzlich kommt ihm der Gedanke: «Warum soll ich nicht selbst in diesem Wettlauf mein Glück versuchen?» (X 584f.). Verführt zunächst von Atalantes Schönheit, dann aber auch von seiner eigenen Phantasie, stellt er sich zum Wettkampf und gewinnt mit Aphrodites Hilfe; daß die Geschichte dennoch nicht glücklich endet, steht auf einem anderen Blatt.

Ein zweites, von Ovid besonders ausführlich behandeltes Stadium — nachdem die Wünsche erst einmal geweckt bzw. bewußt geworden sind — ist die Entscheidung, ob das Ich sich mit ihnen identifizieren und sie in die Wirklichkeit umsetzen will, oder ob es sich zum Verzicht entschließt. Der Mensch hat eine natürliche Voreingenommenheit für seine Wünsche und versagt sich nur das, was gegen ein Verbot — sei es ein fremdes oder von ihm selbst aufgestelltes — verstößt. Diese Verbotsgrenze im Einzelfall möglichst weit hinauszuschieben, erweist sich die Phantasie als sehr erfinderisch. Ihre verführerische Funktion hat Ovid vor allem in solchen Geschichten veranschaulicht, in denen die Leidenschaft entweder eine Tabuschränke durchbricht oder in krasser Weise die Pietät gegenüber den Eltern verletzt. Für die Handlungsmotivierung bedeutet das: Verhaltensweisen, die von der menschlichen Norm abweichen, hat Ovid mit einer durch die Phantasie verschuldeten Selbsttäuschung erklärt.

Deutlich ist das wiederum am Beispiel der *Byblis* zu beobachten. Nachdem sie sich der Liebe zum Bruder bewußt geworden ist, sucht ihre Phantasie, insgeheim von den Wünschen gesteuert, Mittel und Wege einer Realisierung: zuerst zaghaft und verhüllt, dann immer dreister. Am Anfang stehen hypothetische Erwägungen: «Er ist schön und gefällt mir, und wäre er nicht mein Bruder, so könnte ich ihn lieben» (IX 477). Wunschsätze schließen sich an, wie etwa: «O daß die Götter es fügten, daß uns alles gemeinsam wäre — außer den Großeltern» (490f.). Dann fallen ihr göttliche Präzedenzfälle ein, wo Brüder ungestraft ihre Schwestern liebten: zum Beispiel Oceanus und Tethys, oder Juppiter und Juno (497 bis 499). Aber: 'quod licet Iovi, non licet bovi', Götter haben ihre eigenen Gesetze (500); dieser Einflüsterung gegenüber wahrt sie also ihre Kritikfähigkeit. Doch jetzt schießt ihr ein verwegener Gedanke durch den Kopf: «Wenn mein Bruder als erster von Liebe zu mir ergriffen wäre, dann — vielleicht — wäre ich imstande, seinem Drängen nachzugeben» (511f.). Warum dann aber nicht selbst den Anfang machen? Also beschließt sie, ihm in einem Brief ihre Liebe zu gestehen. Aus zaghaften Wünschen ist so unter dem verführerischen Einfluß der Phantasie ein entschlossener Wille geworden, der sich um nichts in der Welt von seinem Vorsatz abbringen lassen wird.

Eine ähnlich verderbliche Wirkung übt die Phantasie auf *Myrrha* aus, die von einem unwiderstehlichen Verlangen nach ihrem Vater getrieben wird und sich diesem eines Nachts im Schutz der Dunkelheit unerkannt zuführen läßt. Wenn sie ihr Gewissen nicht mit göttlichen Vorbildern wie Byblis, sondern mit Beispielen aus der Tierwelt zu beschwichtigen sucht (X 324—328), so entspricht dies der gesteigerten Verwerflichkeit ihres Tuns. — Auch *Medea*, die aus Liebe den Fremdling Jason gegen ihren eigenen Vater unterstützt, läßt sich von trügerischen Hoffnungen leiten: «Jason wird es mir ewig danken, er wird sich feierlich mit mir vermählen, und die griechischen Mütter werden mich als Retterin preisen . . . Was ich hier verlasse, ist nicht der Rede wert; aber dort erwartet mich Großes: der Ruhm der Retterin und prächtige Städte mit einer berühmten Kultur» (VII 48—58).

An Skrupellosigkeit unüberbietbar ist *Scylla*, Tochter des Nisus, die sich in Minos verliebt hat, der die Stadt ihres Vaters belagert. «Er hätte mich eigentlich als Geisel fordern können» (VIII 47f.), träumt sie im Irrealis vor sich hin; «o wenn ich doch, auf Flügeln durch die Luft getragen, ihm in seinem Feldlager meine Liebe gestehen könnte und ihn fragen, was er als Mitgift begehrt» (51—54). Den naheliegenden Gedanken, Minos könne von ihr den Verrat der Stadt verlangen, verwirft sie zunächst; jedoch nur, um ihn gleich darauf erneut in Erwägung zu ziehen. «Oft hat sich schon, dank der Milde des Siegers, eine Niederlage als nützlich erwiesen; . . . wenn es das Schicksal unserer Stadt ist, besiegt zu werden, warum soll ihm der Kampf die Tore öffnen und nicht meine Liebe?» (56f. 60—62). Was an Bedenken noch übrig bleibt, wird niedergewalzt mit der Vorstellung: «Eine andere hätte, von solchem Verlangen getrieben, schon längst rücksichtslos zerstört, was ihrer Liebe im Wege steht» (74f.). Also raubt sie, wie es einst Simson geschah, ihrem Vater das Haar, an dem das Schicksal der Stadt hängt. Doch bei Minos erntet sie nichts als Abscheu und Verachtung. So erzeugt eine von der Leidenschaft korrumpierte, zur Manie gewordene Phantasie das [schamloseste Verbrechen, wenn sie] nicht von der Vernunft, nüchterner Realitätsprüfung und sozialen Hemmungen unter Kontrolle gehalten wird.

Wir haben uns beim Konflikt zwischen Leidenschaft und Vernunft deshalb so lange aufgehalten, weil die offensive Form der Phantasie in diesen Entscheidungsmonologen der Byblis, *Myrrha*, *Medea* und *Scylla* ihren Schwerpunkt hat. Hier zieht die Phantasie gewissermaßen alle Register einer pervertierten sophistischen Rhetorik, die nicht im Redekampf gegen eine andere Person, sondern in einer Art innerseelischem Bürgerkrieg eingesetzt wird: eine dem Wunschdenken verfallene Phantasie prozessiert gegen Vernunft und Moral und erhält vom präokkupierten Ich den Sieg zugesprochen. Richard Heinze hat diese pathetischen Monologe auf den Einfluß der Tragödie, vor allem der *Medea* des Euripides, zurückgeführt<sup>7</sup>. Neu bei Ovid ist jedoch, daß der Konflikt zwischen Leidenschaft und Vernunft durch das Eingreifen der Phantasie entschieden wird<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ovids elegische Erzählung (1919), in: Vom Geist des Römertums, Stuttgart <sup>3</sup>196, 3098.

<sup>8</sup> Das verderbliche Zusammenwirken von *elpis* und *eros* wird allerdings schon bei Thukydides geschildert (in der Rede des Diodotos III 45, 5): «In jedem Fall (wo der Mensch sich in Gefahr begibt) stiften Hoffnung und Verlangen das größte Unheil, wobei das Verlangen vorangeht und die Hoffnung nachfolgt, das heißt: das Verlangen heckt das Unternehmen aus, die Hoffnung spiegelt die Verfügbarkeit der äußeren Umstände vor»

Ein drittes Stadium schließlich, in dem die Phantasie eine bedeutende Rolle als Stimulans spielt, setzt dort ein, wo das Ich sich einmal entschlossen hat, seine Wünsche in die Realität umzusetzen. Auch bei Rückschlägen verhindert die dem Willen hörig gewordene Phantasie dann jede Selbstkritik und läßt keinerlei Resignation aufkommen. Als Beispiel wieder *Byblis*. Als der Bruder dem Überbringer des Briefes entsetzt die Türe weist, vergeht sie zuerst vor Scham, doch bald erliegt sie erneut den verlockenden Vorspiegelungen ihrer Phantasie. «Vielleicht hätte ich nicht schreiben, sondern mich mündlich erklären, ihm — wenn er sich sträubte — um den Hals fallen und mit Selbstmord drohen sollen?» (IX 601—607); «vielleicht trägt auch der Bote die Schuld, gewiß kam er zu unpassender Zeit» (609—612); «nachdem ich diesen Weg aber einmal eingeschlagen habe, gibt es kein Zurück mehr: also will ich einen zweiten Versuch machen» (618 ff.). Der Erfolg ist, daß der Bruder das Land verläßt.

Gelegentlich verwendet Ovid die beflügelnde Wirkung der Phantasie auch zur Erzeugung eines komischen Effekts: wenn er schildert, wie einer, dem sozusagen das Wasser im Munde zusammenläuft, den angestrebten Genuß in ausschweifenden Phantasievorstellungen antizipiert, am Ende aber um die wirkliche Erfüllung seiner Wünsche geprellt wird. So etwa der in ganz menschliche Liebesnöte versetzte *Apoll*, der die schöne Nymphe Daphne verfolgt (I 452 ff.). Er sieht ihr kunstlos herabfallendes Haar und stellt sich vor, wie schön es gepflegt aussähe; er begeistert sich für ihre Finger, ihre Arme, die halb entblößten Schultern, und was er nicht sehen kann, erscheint ihm besonders verlockend. Doch bevor er sie zu fassen bekommt, ist sie verwandelt in einen Lorbeerbaum. In den 'Fasten' steht die hübsche Geschichte, wie *Priapus* sich an die schlafende Nymphe Lotis heranschleicht und, in freudiger Erregung, sich vorsichtig an ihrem Kleid zu schaffen macht, als plötzlich der Esel des Silen zu schreien beginnt. Die Nymphe enteilt, der Gott ist düpiert (Fasti I 415 ff.).

Dies alles waren Beispiele für die offensive, auf die Zukunft gerichtete Form der Phantasie, die Phantasie als Stimulans. Und zwar in den drei Stadien: Ausbrütung eines Wunsches, Plaidoyer für seine Berechtigung und schließlich Ersinnen von Realisierungsmöglichkeiten. Die andere, defensive Form der Phantasie beklagt entweder den Verlust eines früheren Glückszustandes, auch wenn dieser vielleicht nur aus der Rückschau als ideal empfunden wird; oder sie äußert sich als Sorge um die Erhaltung eines gegenwärtigen, aber als bedroht empfundenen Glücks. Für diese defensive Phantasie bieten vor allem die 'Heroides' eine reiche Fundgrube. Ich fasse mich hier kürzer, weil wir diese Form schon in den Gedichten der Verbannungszeit kennengelernt haben, in denen Ovid seine Sehnsucht nach der Heimat ausspricht und das verlorene Glück beklagt.

Eine wichtige Rolle spielt hier die Flucht in die Erinnerung an das vergangene Glück («est meminisse voluptas», *Leander* XVIII 55). So beschreibt *Sappho* in dem Brief an ihren Geliebten Phaon, der sie schon sehr bald wieder verlassen hatte, wie sie die Stätten ihres früheren Glücks aufsucht: «Ich fand den Wald, der uns oft ein Lager geboten hat, doch meinen Gebieter fand ich nicht . . . ; die Wiese erkannte ich, deren Gräser wir knickten, ich legte mich nieder, wo du damals lagst — und der Rasen trank meine Tränen» (XV 143 bis 150). Neben der Erinnerung steht die Hoffnung auf Wiederherstellung des alten Glücks. *Laodamia*, die jungvermählte Frau des Protesilaus, der als erster vor Troja fiel, malt sich die

Rückkehr aus: «Wann werde ich endlich, ohnmächtig vor Freude, in deine Arme sinken? Wann wirst du mir auf unserem Lager deine Heldentaten berichten? Und mitten unter dem Erzählen, so interessant es sein mag, wirst du viele Küsse empfangen und viele mir geben» (XIII 113—118). Die Hoffnung klammert sich an jeden Strohalm, zum Selbstbetrug ist nur ein kleiner Schritt. *Phyllis* schreibt an Demophoon, der ihr die Rückkehr versprochen hatte: «Immer wenn ich am Horizont ein Segel auftauchen sehe, glaube ich, da kommt mein Glück gefahren. Ich stürze zum Strand, kaum hält mich die Brandung zurück. Doch je näher das Schiff dann kommt, desto mehr schwinden meine Kräfte; ohnmächtig sinke ich in die Arme meiner Frauen» (II 125—130; vgl. auch Vers 11: «saepe fui mendax pro te mihi»). Die Einbildungskraft überwindet den Raum, Ersatz für die Gegenwart des Geliebten bietet die Phantasie. *Laodamia* bekennt: «Gierig hasche ich in einsamem Bett nach trügerischen Träumen; wahrer Freuden beraubt, begnüge ich mich mit falschen» (XIII 105 f.).

Die defensive Phantasie manifestiert sich weiter, außer als Sehnsucht nach dem entschwundenen Glück, auch in der Form der Sorge, insbesondere als Angst und Eifersucht. Nehmen wir den Brief der *Penelope* an Odysseus. «Fürchte ich nicht stets schlimmere Gefahren, als sie in Wirklichkeit sind? Voll unruhiger Furcht ist die Liebe. Ich stelle mir vor, wie sich die Troer auf dich stürzen, und ich erbleiche, sooft ich den Namen Hektor höre» (I 11—14). Nicht ganz unrichtig argwöhnt sie: «Alle Gefahren des Meeres und des Landes mache ich für dein langes Ausbleiben verantwortlich. Doch während ich töricht mich mit solchen Befürchtungen quäle, hat in der Fremde vielleicht eine andere dein Herz mit Liebe umgarnt», tut ihm aber gewiß Unrecht, wenn sie vermutet: «und vielleicht erzählst du ihr, wie primitiv deine Frau ist und daß sie mehr von Wolle versteht als von Liebe» (73—78).

Wir beschließen unseren Rundgang durch Ovids Panoptikum der Phantasie — jener Phantasie, die sich vor den Karren menschlich-allzumenschlicher Begierden, Wünsche und Sehnsüchte spannen läßt — mit der Geschichte des *Narcissus* aus den 'Metamorphosen'. *Narcissus* ist ein hübscher Knabe, schon an der Schwelle zum Jünglingsalter, viel begehrt von Mädchen und jungen Männern, aber spröde und abweisend, von einer «dura superbia» (III 353—355). Als er einst der sehnsüchtig nach seiner Umarmung verlangenden Nymphe Echo ansichtig wird, ergreift er die Flucht, mit den Worten: «Berühre mich nicht! Lieber möchte ich sterben, als dir in die Hände fallen» (390f.). Soviel Hochmut bleibt nicht ungestraft. Als er zufällig einmal, über eine Quelle gebeugt, sein Spiegelbild erblickt, verliebt er sich in das und wird so erstmals selbst zum Begehrenden, doch ohne Hoffnung auf Erfüllung. Die Psychologie eines solchen Verhaltens hat Sigmund Freud verstehen gelehrt, besonders in seiner «Einführung des Narzißmus» von 1914<sup>9</sup>. Das Lieben, als Sehnen und Entbehren, setzt das Selbstgefühl einer Person herab, während das Geliebtwerden das Selbstgefühl wieder hebt; da nun das Geliebtwerden dem narzißtischen Menschen verschlossen bleibt, weil ihm die Verdrängung seiner eigenen Triebregungen die Hingabe an einen Partner unmöglich macht, richtet er seine Liebe auf das eigene Ich und verschafft

<sup>9</sup> Gesammelte Werke, Bd. X, Frankfurt a. M. 1946.

sich die Stärkung seines Selbstgefühls damit sozusagen durch einen Trick (S. 167). Was nun unser Thema, die Phantasie, betrifft, so taucht sie in Freuds wissenschaftlicher Beschreibung des Narzißmus nicht auf, während sie bei Ovid interessanterweise auch hier wieder eine wichtige Rolle spielt und zwar im Zusammenhang mit der Liebe zum Spiegelbild. Die Liebe zum Spiegelbild<sup>10</sup> ist eigentlich ein Symbol für die Liebe zu sich selbst, wird aber von Ovid wie ein realer zwischenmenschlicher Vorgang dargestellt: so als merke Narziß zunächst gar nicht, daß es sich um sein Spiegelbild handelt, und als hypostasiere er ein echtes menschliches Gegenüber. Der Dichter schildert die auf die eigene Person gerichtete Liebe also als eine Gespaltenheit des Ichs in Subjekt und Objekt und erklärt dieses Verhalten aus einer Wahnvorstellung (error 431), die sich an ein körperloses Trugbild verliert, gewissermaßen ans blanke Nichts. «Leichtgläubiger», ruft der Erzähler dem Irrsinnigen zu, «warum jagst du einem Phantom nach? Was du begehrt, existiert in Wirklichkeit garnicht . . . Mit dir nur kommt und verschwindet es» (432—436). Eine banale Sinnestäuschung löst bei Narziß also eine unwiderstehliche Sehnsucht aus nach dem vermeintlichen Partner, der — wie die Phantasie ihm willfährig weismacht — seine Gefühle erwidert. Der tiefere Sinn ist: Narziß hat sich von der Außenwelt ganz in eine Phantasiewelt zurückgezogen und zwar, das ist das Krankhafte daran, ohne dessen gewahr zu werden: er nimmt seine Phantasievorstellungen für bare Münze. Den inneren Widerspruch seines Wesens bringt Ovid besonders in den Paradoxa zum Ausdruck, einem Stilmittel, das er auch sonst zur Bezeichnung der Unvereinbarkeit von Wunsch und Wirklichkeit verwendet<sup>11</sup>, oft in der Form einer witzigen Pointe<sup>12</sup>. Bei Narcissus überwiegt im Paradoxon aber die schmerzliche Komponente: es ist Ausdruck einer als ausweglos empfundenen seelischen Not, einer inneren Zerrissenheit. «Der da bin ich, ich fühl's; nicht länger täuscht mich mein Abbild. Ich verzehre mich in Liebe zu mir selbst, Flammen erzeuge und erleide ich. Was soll ich tun? Soll ich erleben oder mich erleben lassen? Und was erleben? Was ich begehre, ist mein; bedürftig macht mich die Fülle. O daß ich mich von mir selbst trennen könnte! Ich wünsche, was noch kein Liebender gewünscht hat: daß der, den ich liebe, mir fern sei!» (463—468).

In allen bisher angeführten Beispielen, auch im Extremfall des sinnverwirrten Narziß, war die Phantasie dienstbar gemacht, um nicht zu sagen mißbraucht worden von solchen menschlichen Antrieben und Wünschen, die ihre Erfüllung in der Realität des Lebens suchen, vornehmlich in einer Liebesbeziehung. Sowohl die offensive wie die defensive Spielart der Phantasie stehen also im Dienst existentieller Bedürfnisse, sind ichbezogen und damit demselben Erfolgs- und Mißerfolgsrisiko, derselben Hinfällig- und Unzulänglichkeit ausgesetzt wie das übrige menschliche Dasein. Es gibt für Ovid nur eine Ausnahme: die sublimierte Phantasie des Künstlers. Sie ist dargestellt in der Geschichte von *Pygmalion*, wiederum in den 'Metamorphosen' (X 243 ff.). Pygmalion führt, angewidert von den Frauen der Wirklichkeit, und zwar speziell vom Beispiel der Propoetiden, die als erste für Geld

<sup>10</sup> Dazu Hubert Cancik, Spiegel der Erkenntnis, Altspr. Unterricht 10, 1967, Heft 1, 42—53; zu Narcissus auch: Heinrich Dörrie, Echo und Narcissus, ebenda 54—75.

<sup>11</sup> Ernst Jürgen Bernbeck, Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen, München 1967, 111.

<sup>12</sup> Hans Diller, Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen, in: Ovid. WdF. 334f.; vgl. 327f.

zu haben waren, lange Zeit ein zölibatäres Leben; aus Elfenbein schnitzt er sich indes eine Frauengestalt von einmaliger Schönheit, und zwar mit solcher Meisterschaft, daß sie absolut lebensecht wirkt. Es bleibt nicht aus, daß er sich in sein Werk verliebt; er küßt und umarmt das elfenbeinerne Mädchen, behängt es mit Kleidern und Schmuck, bringt ihm Geschenke. Und ein Wunder geschieht, Venus erhört sein Gebet und verleiht der Statue Leben. Obwohl Ovid vordergründig nur eine interessante, vorzüglich erzählte Geschichte bietet, steckt auch hier ein tieferer Sinn dahinter<sup>13</sup>. Pygmalion steht für den Künstler, der sich von der Realität ab – und der Welt seiner Phantasie zuwendet<sup>14</sup>. Dort lebt er glücklich mit den Geschöpfen seiner Einbildungskraft, selber fasziniert von ihnen, unabhängig von den Requisiten bürgerlichen Lebens. Und durch einen Akt göttlicher Gnade (die Dichter sprechen von der Inspiration durch die Muse) wird seinen Schöpfungen eigene Lebenskraft verliehen. Es kann kein Zufall sein, daß Ovid gerade hier die Hingebung an die Phantasie, deren gefährliche Verführungskünste er sonst sichtbar macht, ein gutes Ende nehmen läßt. Leicht wäre es gewesen, auch den Dichter als einen armen Teufel darzustellen, als betrogenen Betrüger, der sein Leben für einen Traum hingibt<sup>15</sup>. Aber Ovid ist anderer Meinung: wo die Phantasie quasi als Magd der Befriedigung menschlicher Wünsche und Bedürfnisse dient, ist sie fragwürdig und unvollkommen wie alles menschliche Tun; wenn dagegen der Künstler, ohne auf die Realität zu schießen, seine Phantasie als autonomes Gebilde in eine vollendete Form bringt, ist sie selig in sich selbst.

Stellen wir der Pygmaliongeschichte zum Abschluß einige Verse Friedrich Hölderlins zur Seite, die gleichfalls die Besonderheit der künstlerischen Phantasie hervorheben. In einer Ode, die vermutlich im Jahre 1800 entstanden ist, aber erst 1853 von Mörike veröffentlicht und von diesem mit der Überschrift 'An eine Verlobte' versehen wurde<sup>16</sup>, wendet sich der Dichter an ein Mädchen, dessen Verlobter im Krieg ist, und tröstet es über die Zeit der Einsamkeit hinweg, indem er ihr (und damit sich selbst) die freudige Stunde des Wiedersehens ausmalt und die dann folgende Hochzeit. Als der Dichter merkt, daß er unversehens dabei ist, sich mit dem Bräutigam zu identifizieren und sich an eine ichbezogene, ihre Erfüllung in der Realität des Lebens suchende Vorstellung zu verlieren, hält er mitten im Satz inne und besinnt sich auf die ihm — als Dichter — gemäße Form der Phantasie, die reine, selbstgenügsame, auf die Hervorbringung des Gedichts bedachte Phantasie:

«Nein, ihr Geliebten! nein, ich beneid' euch nicht!  
 Unschädlich, wie vom Lichte die Blume lebt,  
 So leben, gern vom schönen Bilde  
 Träumend, und seelig und arm, die Dichter.»

<sup>13</sup> Gegen Lancelot P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge 1955, 212.

<sup>14</sup> Fränkel 102—105; vgl. Douglas T. Bauer, *The function of Pygmalion in the metamorphoses of Ovid*, TAPhA 93, 1962, 1—21 (bes. 13f.).

<sup>15</sup> Brooks Otis, *Ovid as an epic poet*, Cambridge <sup>2</sup>1970, 418: «That it was Ovid himself who changed the indecent or pathological agalmatophily . . . to the idealistic love of this episode is, it seems to me, overwhelmingly probable.»

<sup>16</sup> Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beißner, Bd. 2, Stuttgart 1951, S. 32. 447—450.