

ECKARD LEFÈVRE

Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen
Literatur

Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur *

Eckard Lefèvre

Einleitung: Pointe und Paradoxon

Zu den pointiertesten Sprechformen gehört es, wenn man *παρὰ δόξαν* bzw. *contra opinionem* spricht.¹ Das Paradoxe fällt unter den allgemeinen Oberbegriff der Pointe, während eine Sonderform desselben das Oxymoron darstellt. Dieses kann als geistreicher Widerspruch im Beiwort, als sinnvolle Verbindung kontradiktorischer Begriffe definiert werden.² Da jedes Oxymoron zugleich ein Paradoxon ist, braucht in den folgenden Betrachtungen, die sich mit der Paradoxie allgemein befassen, nicht immer ausdrücklich auf diese Sonderform eingegangen zu werden. Das Paradoxon ist vielfach definiert worden, z.B.: "Paradox nennen wir Sätze, die das genaue Gegenteil einer allgemein verbreiteten Überzeugung behaupten [...]. Der Zweck der paradoxen Formulierung ist zunächst, einen Gedanken besonders zugespitzt auszudrücken, indem man ihn scharf von der üblichen Ansicht abhebt. Darüber hinaus will aber das Paradoxon den Leser verblüffen, ja verärgern, um so einen nachhaltigen Eindruck zu machen. Was den Leser verblüfft, imponiert ihm."³ Insofern ein paradoxer Sachverhalt auch ohne paradoxe Formulierung ausgedrückt werden kann, umgekehrt eine solche nicht notwendig Ausdruck einer im Sachlichen begründeten Spannung sein muß, handelt es sich beim Paradoxon um ein sprachliches Phänomen, das "in das

* Eine verkürzte Form dieser Abhandlung, die Hans Diller zum 65. Geburtstag gewidmet war und eine Kieler Antrittsvorlesung vom 9.2.1968 wiedergab, erschien unter dem Titel 'Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit' in *Poetica* 3, 1970, 59-82. Aufgrund der freundlichen Bitte des Herausgebers wurde die Untersuchung auf die ganze römische Literatur ausgedehnt. Da der zusätzliche Umfang auf 10 Schreibmaschinenseiten begrenzt wurde, konnte das aber nur in großen Zügen geschehen.

¹ Über die entsprechenden antiken Theorien unterrichtet Gerber, *Die Sprache als Kunst*, II, 303-24. Auf sie wird hier wegen ihrer terminologischen Unsicherheit nicht eingegangen.

² Vgl. z.B. Büchner 11; Menge § 551, 12; Gerber II, 307.

³ Reiners 545.

Reich des spielenden Geistes“⁴ gehört. Ohne die pointierte Raffung erscheint die Verbindung zweier inkongruenter Vorstellungen nicht im eigentlichen Sinn paradox,⁵ auch wenn es der Autor selbst betont, so wie Goethe in der *Italienischen Reise* sagt, er möchte “fast das Paradoxon aufstellen, daß zu Neapel verhältnismäßig vielleicht noch die meiste Industrie in der ganz niedern Klasse zu finden sei”.⁶ Daß das Paradoxon eine primär sprachliche Erscheinung ist, zeigt sich deutlich, wenn beispielsweise die Vorstellungen zweier strukturell verschiedener Ebenen wie Realität und Metapher zu einer keineswegs konventionellen, jedoch sinnvollen Verbindung kombiniert werden: So wenn Senecas Atreus über die Aufklärung des scheußlichen Mahls, bei dem sogar die Sonne entwichen ist, zu seinem Bruder sagt, indem sich Realität und Metapher überlagern, er werde ihm trotz der Finsternis die Dunkelheit seines Nichtwissens nehmen: “etiam die nolente discutiam tibi / tenebras” (*Thy.* 896-897). Somit resultiert das Paradoxon oft nur aus dem subjektiven, sich auf einen speziellen Aspekt verengenden Blickwinkel des Betrachters, ohne folgerichtiger Ausdruck eines Sachverhalts zu sein. Wenn Ovids Inachus angesichts der Verwandlung seiner Tochter Io in eine Kuh klagt, er könne vor Gram leider nicht sterben, weil er unsterblich sei: Es sei ein Schaden, ein Gott zu sein, “nocet esse deum” (*Met.* 1,662), liegt seinen Worten ein ganz gängiger Gedanke zugrunde, der keinerlei paradoxe Formulierung erheischt, wie das Vorbild dieser Stelle zeigt, wo Vergils Göttin Iuturna klagt, sie könne ihrem sterbenden Bruder Turnus nicht in den Tod folgen: “cur mortis adempta est / condicio? possem tantos finire dolores [...]” (*Aen.* 12,879-880). Während Vergil eine paradoxe Zuspitzung ferngelegen hat, ließ sich Ovid diese dem gedanklich-sprachlichen Bereich zugehörige Pointe nicht entgehen.

Es ist nicht immer eindeutig zu scheiden, ob es sich beim Paradoxon um den angemessenen Ausdruck eines paradoxen Sachverhalts oder lediglich um eine rhetorische oder witzige Zuspitzung der Formulierung handelt. Der zweite Fall tritt fast immer bei der absichtlich komischen Verwendung des Paradoxons ein, wie es in der Komödie aller Zeiten begegnet, vor allem wenn der Pointierung des Gedanklichen eine führende Rolle zukommt (etwa

⁴ Reiners, vgl. Anm. 3.

⁵ So behandelt Brooks allgemein die Sprache der dichterischen Aussage, die er aufgrund ihres oft an das Ungewöhnliche und Wunderbare grenzenden Charakters — im Gegensatz zu der nüchternen Sprache der Wissenschaft — als paradox bezeichnet. Wie weit gespannt seine Definition gegenüber der hier behandelten prägnanten Struktur des Paradoxons ist, erhellt schon daraus, daß er sogar mit Paradoxien rechnet, die dem Dichter selbst nicht bewußt seien (72).

⁶ Neapel, den 28. Mai 1787.

im Vergleich zur Pointierung einer Situation), wie es bei Aristophanes⁷ oder Nestroy der Fall ist. Von der bewußt albernen Bedeutung bei der Charakterisierung einer Komödien-Figur ("Brav, Faninal, er weiß, was sich gehört. Serviert einen alten Tokaier zu einem jungen Mädels"⁸) ist es nur ein kleiner Schritt zur journalistischen Pointe ("Bernstein findet Gold im Rosenkavalier"⁹). Aber auch bei ernsthafter Verwendung kann das Paradoxon lediglich pointierter Zuspitzung dienen, besonders bei der Bildung von Sentenzen: *ὁ εὐρῶν τὴν ψυχὴν αὐτοῦ ἀπολέσει αὐτήν, καὶ ὁ ἀπολέσας τὴν ψυχὴν αὐτοῦ ἔνεκεν ἐμοῦ εὐρήσει αὐτήν*, "wer sein Leben findet, der wird's verlieren; und wer sein Leben verliert um meinetwillen, der wird's finden" (*Matth.* 10,39). Das Paradoxon eignet sich daher vorzüglich zur provozierenden Formulierung unkonventioneller Thesen, wie es zum Beispiel bei den Paradoxa der Stoiker der Fall ist, die im Grund natürlich auf ernsthafter Reflexion beruhen.¹⁰ Es ist nicht verwunderlich, daß gerade die absichtliche Provokation der Thesen, etwa *ὅτι ἴσα τὰ ἀμαρτήματα καὶ κατορθώματα*, auch den Spott der Gegner herausforderte.¹¹ Andererseits ist es wahrscheinlich, daß die stoischen Paradoxa manche Formulierung des Neuen Testaments beeinflußt haben.

Demgegenüber kann die stilistische Figur des Paradoxons wesentlichere Bedeutung gewinnen, wenn sie angemessener Ausdruck von Spannungen ist, die im Sachlichen notwendig begründet sind. Zwar gehören auch Paradoxien dieser Art insofern zum Sprachlichen, als ein spannungsreicher Sachverhalt ohne die pointierte Raffung, die erst das eigentliche Paradoxon bewirkt, dargestellt werden kann; aber in diesen Fällen empfindet man die paradoxe Redeweise als angemessen, sachlich begründet. So begegnet das Paradoxon als pathetische Pointierung in der Tragödie bei der prägnanten Charakterisie-

⁷ In welchem Maß die Paradoxie ein ganzes Stück bestimmen und eine besondere Form derselben "zum konstitutiven Element der Komödie" werden kann, hat Landfester gezeigt: *Die Ritter des Aristophanes*. Vgl. 28. 37. 54. 74-75. 90-93, bes. 91. Vgl. dens., *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, bes. 33.236-37.

⁸ Hofmannsthal, *Der Rosenkavalier*, 2. Akt (Baron Ochs von Lerchenau).

⁹ Joachim Kaiser über den Dirigenten Leonard Bernstein, in: *Die Zeit*, Nr. 16/19. April 1968.

¹⁰ Hierher gehören auch die oft paradox formulierten Thesen der platonischen Dialoge; diese untersucht in größerem Zusammenhang O'Brien. Mit dem hier interessierenden sprachlichen Phänomen der Paradoxie berühren sich hingegen nicht die sogenannten Paradoxographen, die in der Beschreibung merkwürdiger Erscheinungen auf naturwissenschaftlichem und ethnographischem Gebiet im Hellenismus eine besondere Gattung paradoxographischer Literatur hervorgebracht haben. Der Begriff des *παράδοξον* ist bei ihnen zumeist ein Äquivalent für *θαυμάσιον* oder *ἄπιστον*, 'wunderbar'. Über die Vorstufen dieser Literaturgattung in der griechischen Literatur vgl. Giannini 247-66.

¹¹ Die Paradoxa der Stoiker hat Horaz in der Satire 1, 3 verspottet, insbesondere die Thesen "paria esse peccata" (96) und des "sapiens" als "rex" (124-33). Weitere Parallelen nennt der Kommentar von Kiessling/Heinze zu 124.

rung tragischer Konflikte. In diesem Sinn haben die attischen Tragiker das Paradoxon und Oxymoron sehr häufig verwendet, so wenn Antigone ihren Konflikt knapp bezeichnet: ὄσια πανουργήσασα, "Heiliges frevelnd" (Soph. *Ant.* 74). Die beliebte Form ἄδωρα δώρα, νόμος ἄνομος ist allerdings nicht als Oxymoron zu bezeichnen.¹² Auch die klassische französische Tragödie hat das Paradoxon als angemessene Sehweise eines paradoxen Sachverhalts gekannt, so wenn Corneilles Chimène sagt: "dedans mon ennemi je trouve mon amant" (*Cid* 812). Dabei ist der Einfluß von Senecas Tragödien wohl nicht zu übersehen,¹³ obwohl sich in diesen ein ganz anderes Weltbild darstellt. Bei Antigone handelt es sich um die Kollision unvereinbarer Standpunkte; und die französische Tragödie zeigt wie im Fall des *Cid* den Menschen, "der, indem er für sich zu handeln strebt, gegen sich zu handeln gezwungen ist" und seinen Gegenspieler "infolge der Gegensätzlichkeiten der Wertebenen, auf denen er ihm begegnet, zugleich lieben **und** hassen muß".¹⁴ Wenn hingegen Senecas Atreus feststellt, für ihn gebe es nichts Sichereres, als daß sein Bruder sein Feind sei, wo man doch erwartet: sein Freund, "certi nihil / nisi frater hostis" (statt: "amicus", *Thy.* 240-241), charakterisiert dieses entsetzliche Paradox, wie noch zu zeigen sein wird, eine Welt, in der durch die subjektive Schuld des Menschen die Werte auf den Kopf gestellt sind. Es leuchtet ein, daß die Figur des Paradoxons als Vereinigung des Unvereinbaren am konsequentesten in einem philosophischen System verwendet werden kann, wie es H. Friedrich bei Pascal gezeigt hat.

Es versteht sich, daß im folgenden nicht Vollständigkeit angestrebt werden kann, sondern nur Genera oder Autoren in den Blick kommen, bei denen das Paradoxon eine herausragende Rolle spielt. Nach der Ursache der letzten wird jedoch durchweg gefragt. Im großen und ganzen schreitet die Untersuchung chronologisch fort, um die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der einzelnen Epochen zu erfassen. Am interessantesten ist zweifellos die frühe Kaiserzeit mit ihren manieristischen Tendenzen, die aus Unsicherheit, Tasten, Zerfall resultieren. Ihr wird daher der meiste Platz eingeräumt.

¹² Dieser schwierigen Figur einer (scheinbaren) negatio in adiecto hat Fehling seine scharfsinnige Untersuchung gewidmet: "ΝΥΚΤΟΕ ΠΑΙΔΕΕ ΑΠΠΑΙΔΕΕ. A. Eum. 1034 und das sogenannte Oxymoron in der Tragödie". Vgl. auch Puelma 184 mit Anm. 9.

¹³ Vgl. dazu die Untersuchung von Wanke.

¹⁴ Friedrich, "Pascals Paradox" 367.

Komödie und Paradoxon

Wie die vorstehenden Andeutungen lehren, kann das Paradoxon zu allen Zeiten und in allen Literaturgattungen begegnen. Es ist daher einsichtig, daß es auch in der römischen Literatur seit Anfang an beliebt gewesen ist. Der Römer hatte von Natur aus Gefallen an pointierten Formulierungen — er war, wie Horaz sagte, “natura acer” (*Epist.* 2,1,165) —, und so ist es nicht verwunderlich, daß es schon in der archaischen Literatur, und zwar in ihrer bedeutendsten Gattung, der Komödie, auf Schritt und Tritt anzutreffen ist. Insbesondere war es der Sprachmeister Plautus, der die Zuschauer immer wieder mit seinen unerschöpflichen Paradoxien überraschte. Sie würzen unendlich viele Stellen und machen vor keiner Sache, keiner Person, nicht einmal vor den Göttern halt. Eine beliebte Struktur des Paradoxons ist es, daß eine übliche Redeweise oder Metapher wörtlich genommen wird. Der Eingangsdialog zwischen dem verliebten Calidorus und seinem Sklaven Pseudolus in der nach dem letzten benannten Komödie ist voll davon. Der Sklave soll einen Brief von der Geliebten vorlesen und sagt ‘paß auf’, was lateinisch heißt ‘lenke deinen Sinn her’ (“advortito animum”). Calidorus nimmt das wörtlich und antwortet: ‘der ist nicht da’ (“non adest”), denn er denkt an seine Geliebte. Darauf der Sklave ‘dann ruf ihn herbei!’ (“at tu cita”). Aber Calidorus ruft nicht, sondern sagt — paradox! —, er werde schweigen, der Sklave solle den Sinn, der bei der Geliebten weile, aus dem Wachstäfelchen rufen, das mit ihr gleichgesetzt wird (“immo ego tacebo, tu istinc ex cera cita; / nam istic meus animus nunc est, non in pectore”). Pseudolus treibt das Spiel weiter: Er sehe die Freundin! Wo sie sei? Ausgestreckt im Brief, sie liege im Wachs (“eccam in tabellis porrectam: in cera cubat”). Der Schalk argumentiert auf einer anderen Ebene als sein Herr, der ‘in Gedanken’ im Wachs weilt; er setzt, da er als erstes Wort des Briefs den Namen der Geliebten liest (“Phoenicium”, 41), diesen mit der Schreiberin selbst gleich. Genug! Da Plautus’ Vorbilder in der Neuen Komödie nichts wirklich Vergleichbares bieten, wird man einerseits eine originelle Ader des römischen Komikers postulieren müssen, andererseits nach anderen Quellen fragen dürfen. Insofern es sich bei der genannten Struktur des Paradoxons um kräftige volkstümliche Witzformen handelt, liegt es nahe, daß Plautus den volkstümlichen vorliterarischen Formen des römischen ‘Theaters’ wie Atellane, Mimus und Feszenninen verpflichtet ist. Gerade das Stegreifspiel lebt von solchen Verschiebungen der jeweils intendierten Ebene des Sprechens.

In diese Richtung weist auch der töricht handelnde Senex, der in ganz ungewöhnlicher Weise Zielscheibe des plautinischen Spotts ist und dessen Abwertung Paradoxa zu begleiten pflegen, so wenn die beiden übertölpelten Alten am Schluß der *Bacchides* durchgängig — auch in der Anwendung des weiblichen Geschlechts auf sie — mit Schafen gleichgesetzt werden oder

wenn der verliebte Alte Demipho im *Mercator* seinem Freund mitteilt, er sei ein siebenjähriger Knabe, "puer septuennis" (292), und das nach längerem paradoxem Hin und Her erklärt: Er habe gerade in der Schule die ersten drei Buchstaben gelernt, "a-m-o" (303-304). Als "senecta aetate puer" erscheint auch der Alte Callicles seinem Freund Megaronides im *Trinummus*, weil er (scheinbar) schwer gefehlt hat (43-44). Geradezu geniale Paradoxa hat Plautus ersonnen, wenn er Menschen in einer Identitätskrise vorführt, so wenn er mannigfache Verwechslungen hinsichtlich der Zwillingschwester im *Miles gloriosus* und der Zwillingbrüder in den *Menaechmi* schafft oder Merkur im *Amphitruo* Sosia seine Identität bestreiten läßt, indem der Gott sich als Sosia ausgibt, so daß der arme Sklave schließlich fragt, wer er denn sei, wenn er nicht er sei (438), und erwägt, ob er sich vergessen und woanders zurückgelassen habe: "an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?" (457). Oft liegt bei Plautus die Pointe im letzten Wort, so wenn der neu in ein Haus eingezogene Callicles im *Trinummus* seine Frau auffordert, den Lar um gesegnetes Wohnen zu bitten, und leise hinzufügt: und um ihren baldigen Tod, "teque ut quam primum possim videam emortuam" (42). Hier liegt die für den Zuschauer unerwartete Pointe im letzten Wort. Sie kann Plautus nicht aus dem Original (Philemons *Thesauros*) genommen haben, weil in jenem der Umzug nicht stattfand. Plautus liebte diese Struktur des Paradoxons. In den *Bacchides* hat er in Mnesilochus' Monolog (dessen Vorbild in Menanders *Dis exapaton* erhalten ist) eine Partie eingeschoben, in der der Jüngling viermal hintereinander am Versende entgegen dem, was die Argumentation verlangt und also auch erwartet wird, das ausdrückt, was er im Grund wünscht, so wenn er sagt, niemand möge ihm mehr vertrauen, wenn er seine Geliebte (über die er arg enttäuscht ist) nicht regelrecht — man erwartet: strafe, er sagt aber: liebe, "ni ego illam exemplis plurumis planeque — amo" (505). Dementsprechend ruft er sich zur Ordnung, wie er dergestalt das sagen könne, was ja kommen werde (obwohl er das nicht 'wissen' kann) (509-510). In grotesker Weise verhaspelt sich der alte Lysidamus in der *Casina* vor seiner Frau (er will das Findelkind Casina zum Schein seinem Gutsverwalter verheiraten, aber es in Wirklichkeit selbst genießen), indem er mehrmals statt den vorgesehenen Ehemann sich selbst nennt — wahre 'Freudsche' Versprecher, die Plautus ganz richtig erklärt: "ita fit, ubi quid tanto opere expetas" (370).¹⁵ Während die meisten Paradoxa nur dem Witz dienen, darf man in solchen Fällen sagen: Plautus kannte das Leben.

Es wäre kühn zu sagen, Terenz habe das Leben nicht gekannt; aber das steht fest, daß im Vergleich zu Plautus seine Komödien literarisierter, seine Phantasie gebändigter und seine Sprache gemäßigter ist. Das zeigen auch seine Paradoxa. So bittet etwa im *Eunuchus* Phaedria seine Geliebte, die gezwungen ist, sich zwei Tage einem Offizier zu widmen, daß sie bei diesem

¹⁵ Vgl. Lefèvre, "Versuch", 80.

anwesend und doch abwesend sei, “cum milite istoc praesens absens ut sies” (192), oder der Parasit Gnatho rühmt seine Fähigkeit, sich in jeder Situation helfen zu können, er habe alles und doch nichts, und obschon nichts da sei, fehle dennoch nichts, “omnia habeo neque quicquam habeo; nil quom est, nil deficit tamen” (243), oder die eine Sklavin gibt in bedrohlicher Lage der anderen den Rat, wenn sie weise sei, so wisse sie nicht, was sie wisse, “si sapis, quod scis, nescis” (721-722). Es ist anzunehmen, daß Terenz solche Paradoxa bei Menander nicht vorgefunden hat, sondern sie der Abglanz einer mündlichen römischen Tradition sind. Doch zeigt der beherrschte Gebrauch dieser Stilfigur andererseits, daß Terenz im Vergleich zu Plautus einen weiteren Schritt vom Improvisationstheater zum Literaturtheater gemacht hat.

Rhetorik und Paradoxon

Es versteht sich, daß die Rhetorik dem Paradoxon, das der Rede allemal Pointiertheit verleiht, ja eine rhetorische Figur par excellence ist, besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat.¹⁶ Eine Diskussion, wann etwas als paradox anzusehen sei, spiegelt Quintilian in der *Institutio oratoria* 9,2,22-23 wider. Schon Cicero, der größte römische Redner, ist im Gebrauch des Paradoxons ein unbestrittener Meister gewesen, so wenn er in der *Zweiten Catilinari-schen Rede* Catilinas ‘Leibgarde’ mit einer Fülle von Paradoxa beschreibt: Es seien Leute, die er selbst auserkoren habe, seine Elite, “de eius dilectu”, ja seine Herzens- und Busenfreunde, “immo vero de complexu eius ac sinu”. Aber das ist doppeldeutig mit Blick auf bekannte sexuelle Ausschweifungen gesagt (22). Diese wolle Catilina mit in das winterliche Kriegslager nehmen? Sie meinten wohl, sie könnten den Winter deshalb besonders gut aushalten, weil sie gelernt hätten, bei Gastmählern nackt zu tanzen? “nisi idcirco se facilius hiemem toleraturos putant, quod nudi in conviviis saltare didicerunt” (23). Es handele sich wahrlich um eine Leibgarde von Huren, “scortorum cohors praetoria” (24). Das ist doppelt paradox: einerseits in der Definition der “cohors praetoria”, andererseits in der Bezeichnung der Männer als Huren. Ciceros Absicht ist klar: Der politische Gegner soll nicht nur als ohnmächtig charakterisiert, sondern auch nach guter römischer Sitte persönlich bloßgestellt werden. Der Spott wird in den Dienst der rhetorischen Argumentation gestellt. Cicero selbst hat es als die bekannteste Art des

¹⁶ Vgl. dazu die sorgfältige Untersuchung von Petrone (mit der Besprechung von Dobhofer). Petrone untersucht “l’ἀπροσδόκητον, ovvero la struttura dell’inatteso” (5), ein “ἀπροσδόκητον ironico nelle orazioni di Cicerone” (33-88) von einem “ἀπροσδόκητον negativo nelle orazioni di Cicerone” (89-111) unterscheidend und vor- und nachciceronische Beispiele nur summarisch behandelnd.

Lächerlichen bezeichnet, wenn etwas anderes gesagt wird, als man erwartet: “[...] notissimum ridiculi genus, cum aliud exspectamus, aliud dicitur” (*De oratore* 2,255). Genau das ist der Fall, wenn man *παρὰ δόξαν* spricht. Es erübrigt sich, weitere Beispiele aus Ciceros Reden zu nennen. Stattdessen sei noch einmal die theoretische Schrift *De oratore* angeführt, in der Cicero aus den unzähligen Beispielen, die es für das Lachen über das, was man nicht erwarte (“quod est praeter exspectationem”), gebe (2,284), ein Verhör des bekannten Redners Crassus wiedergibt, das alles an Witz übertreffe (“nil facetius”): Als ein Zeuge die Aussage eines Dritten zitierte, habe Crassus gefragt, ob jener das vielleicht im Zorn gesagt habe? Das wurde zugestanden. Ob der Zeuge den Inhalt vielleicht nicht ganz richtig verstanden habe? Auch das wurde eingeräumt. Ob er vielleicht gar nicht gehört habe, was er gehört zu haben behaupte? “potest etiam fieri, inquit, ut omnino, quod te audisse dicis, numquam audieris”. Mit diesem Paradoxon bewegt sich Crassus ganz auf der Ebene von Plautus, dessen Sklaven Sceledrus mit vereinten Kräften eingeredet wird, er habe eine bestimmte Person, die er gesehen hat, gar nicht gesehen, und der schließlich resigniert ausruft, er wisse nicht mehr, was er sich glauben solle, da er nicht mehr gesehen zu haben meine, was er gesehen zu haben glaube, “nescio quid credam egomet mihi iam, ita quod vidisse credo / me id iam non vidisse arbitror” (*Miles* 402-403). Sceledrus wird genauso lächerlich gemacht wie der Zeuge im Crassus-Verhör. Denn Cicero fuhr fort: “hoc ita praeter exspectationem [= *παρὰ δόξαν*] accidit, ut testem omnium risus obrueret” (285). Hier berühren sich Komödie und Rhetorik in ihren Zielen.

Cicero war sich der Wirkung ungewöhnlicher Sprechweise höchst bewußt. So war es naheliegend, daß er darüber nachdachte, wie sich die berühmten in paradoxer Weise formulierten Lehrsätze der Stoiker rhetorisch verwerten ließen. Jedenfalls hat er im Jahr 46 eine Schrift *Paradoxa Stoicorum* verfaßt, in der er zum Spiel (“ludens”) versuchte, diese Lehrsätze, die der Stoiker *παράδοξα*, er selbst “admirabilia” nannte, die “contra opinionem omnium” formuliert seien, aus der Schule heraus auf das Forum zu bringen und zu prüfen, ob sich eine “oratio erudita” wirklich von einer “oratio popularis” unterscheiden müsse. Dabei habe er, wie er im Proömium weiter darlegt, das, was in popularphilosophischen Traktaten dialektisch gesagt werde, für die Redekunst ausgewertet: “quae dicuntur in scholis *θητικως*, ad nostrum hoc oratorium transfero dicendi genus” (5).¹⁷ Cicero hat sich keineswegs darauf beschränkt, bei den einzelnen Lehrsätzen — z.B. alle Weisen seien frei und alle Toren Sklaven, “omnes sapientes liberos esse et stultos omnes servos” — neben die überlieferten griechischen auch römische Exempel zu stellen, sondern wie in den Philosophischen Schriften die Lehre immer

¹⁷ Vgl. Philippson 1122.

wieder auf die eigene Person bezogen.¹⁸ So kommt er bei dem Satz, daß man außer der ἀρετή (“virtus”) nichts zur εὐδαιμονία (“beate vivere”) brauche, auch auf sein Exil (17) oder seinen Nachruhm (18) zu sprechen: Cicero war stets bestrebt, neben der Philosophie die Wirklichkeit nicht zu vergessen und noch in einem Paradoxon ein Stück Leben zu fassen.¹⁹

Manieristische Dichtung und Paradoxon

Wie die vorstehenden Betrachtungen lehren, begegnet das Paradoxon in manchen Gattungen der Literatur häufiger als in anderen. Dementsprechend kann es prinzipiell in allen Zeiten Verwendung finden. Es gibt jedoch Epochen, in denen sich diese stilistische Figur bevorzugter Beliebtheit erfreut. Da man in nicht streng begrifflicher Assoziation mit dem Wesen des Klassischen die Vorstellungen der Objektivität, des Kosmos, der Form und der Harmonie zu verbinden pflegt, darf erwartet werden, daß der Begriff des Subjektiven, des Ungeordneten, der Formlosigkeit, der Disharmonie und damit auch des Paradoxen, sofern er für die geistige Haltung im allgemeinen bestimmend ist, vor allem in nachklassischen Zeiten anzutreffen ist. In der Tat handelt es sich bei den Epochen, in denen er eine Rolle spielt, wie etwa dem Manierismus oder der Gegenwart seit der Jahrhundertwende, in der er gewöhnlich unter den übergreifenden Terminus der ‘Verfremdung’ subsumiert wird, um Perioden, mit denen man die Vorstellung des Klassischen ganz und gar nicht in Verbindung bringt. So hat A. Hauser vorgeschlagen, angesichts der Einseitigkeit vieler Definitionen des Manierismus, die sich vor allem auf das Kriterium des Antiklassischen gründen, den Begriff der Paradoxie zu verwenden.²⁰ Er “könnte jedenfalls als Substrat zu einer allgemeingültigen, die in Frage kommenden Erscheinungen am besten zusammenfassenden und ein durchaus positives und originelles Stilprinzip bezeichnenden Definition dienen, das heißt einer Definition, die nicht durch die bloße Kontrastierung des Manierismus mit anderen künstlerischen Stilen gewonnen wird. An der Oberfläche drückt sich im Paradoxon ein mehr oder weniger exzentrisches und pikantes Wesen aus, das keinem manieristischen Werk, so tief und ernst es auch sein mag, fehlt. Eine gewisse Pikanterie, eine

¹⁸ Vgl. Gelzer 1011.

¹⁹ Ausgehend vom vierten Lehrsatz der Schrift, daß alle Törichten nicht bei Verstand seien (“omnes stultos insanire”), hat Stok den in ihm formulierten Gedanken im erhaltenen ciceronischen Werk in allen seinen mannigfachen Brechungen verfolgt und (zuweilen zu) weitreichende Folgerungen gezogen: “*Omnes stultos insanire*” (mit weiterführender Literatur). Dazu: Görlner 43-46.

²⁰ *Der Manierismus*, 12-13.

Vorliebe für das Raffinierte, Sonderbare und Überspannte [...] charakterisiert die manieristische Kunst in allen ihren Phasen [...].” Es ist entscheidend, daß die Diskrepanz der Elemente eines manieristischen Kunstwerks keineswegs nur auf einem Formspiel beruht. Hauser weist zu Recht darauf hin, daß der Widerstreit der Formen die Polarität alles Seins und die Ambivalenz aller menschlichen Haltungen ausdrücke, d.h. jenes dialektische Prinzip, von dem das ganze manieristische Lebensgefühl bestimmt sei.²¹

Es ist daher nicht verwunderlich, daß das Paradoxon als bevorzugtes Stilphänomen in eben der Epoche der Antike anzutreffen ist, die man seit den bekannten Arbeiten von E.R. Curtius und H. Friedrich als Epoche des Manierismus zu bezeichnen sich gewöhnt hat.²² Jedenfalls kann man für die bestimmende Vorherrschaft paradoxer Redeweise aus der Antike zunächst die auf die augusteische Klassik seit der Zeitenwende folgenden Jahrzehnte bis zu Neros Tod nennen. Es soll daher im folgenden der Versuch unternommen werden, in den repräsentativsten Werken dieser Epoche, den Dichtungen Ovids, Senecas und Lukans, die insgesamt vom Paradoxon in seinen verschiedenen Erscheinungsformen bestimmt werden, dieses Phänomen zu beschreiben und vor allem nach seinen Ursachen zu fragen. Das verschiedene Gewicht der einzelnen Paradoxa ist entscheidend für ihre Funktion und schafft die Voraussetzung für die Erkenntnis, ob es sich jeweils um ein Formspiel handelt oder aber um die Möglichkeit, diese Denkform als direkten Ausdruck einer Weltdeutung zu verstehen. Wenn man dieser Epoche zu Recht einen manieristischen Grundzug zuschreibt, darf man von vornherein erwarten, daß beide Erscheinungsformen in ihr anzutreffen sind. Denn es gehört zur Eigenart des Manierismus, die der Form innewohnenden Möglichkeiten um ihrer selbst willen weiterzuentwickeln; aber auch diese Tendenz ist notwendiger Ausdruck eines entsprechenden Weltverständnisses.

Ovid. Als der erste Autor der zu betrachtenden Epoche, bei dem die starke Vorliebe zur Paradoxie das konventionelle Maß bei weitem überschreitet, muß Ovid angesprochen werden, dessen Werk wie das keines zweiten Dichters seiner Zeit mit der nachaugusteischen Literatur in der Geisteshaltung verwandt ist. Sein Hauptwerk, die *Metamorphosen*, das etwa 250 Verwandlungssagen darstellt, ist am besten geeignet, die hier verfolgte Tendenz deutlich werden zu lassen. Zunächst ist es nicht verwunderlich, daß bei einem Dichter, der bestrebt ist, auch an scheinbar unbedeutenden Orten “alles Frappierende, alle Pointen [...] hervorspringen zu lassen”,²³ das

²¹ Ebd.

²² Curtius 277-305; Friedrich, “Über die *Silvae*” 34-56, sowie ders., *Epochen* 593-616 (Abschnitt “Manierismus”).

Vgl. auch Cancik, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst* 38-48. Vgl. ferner: Kytzler 2-25; Burck, *Vom römischen Manierismus*.

²³ Kraus 158.

Paradoxon in traditioneller Weise an vielen Stellen anzutreffen ist,²⁴ so wenn die dürstende Latona die lykischen Bauern um einen Trank bittet und dabei bemerkt, das — oft Tod bringende — Wasser bedeute ihr Leben, “vitam dederitis in unda” (6,357).²⁵ In dieser Hinsicht weist die unerschöpfliche Vielfalt der ovidischen Paradoxien verschiedene Strukturen auf, so zum Beispiel die des häufig zu beobachtenden Zahlenparadoxons, wenn es vom Tod des hundertäugigen Argus heißt, nunmehr decke **eine** Nacht die hundert Augen, “centumque oculos nox occupat una” (1,721). Beliebte ist diese Figur zur Bezeichnung des Zusammenschmelzens zweier Liebender zu einer Person, so wenn Alcyone ihren Gatten bittet, nicht in den Krieg zu ziehen, damit er nicht zwei Seelen in einer vernichte, “animasque duas ut servet in una” (11,388).²⁶ Eine Pointe besonderer Art entsteht, wenn dieser Topos in Coronis’ Anklage umgedeutet wird, Apollo bewirke mit ihrem Tod zugleich den des ungeborenen Sohns Aesculap, “duo nunc moriemur in una” (2,609).

Es ist deutlich, daß in diesen Fällen die Paradoxie nicht in der Sache begründet ist, sondern erst durch die willkürliche Kombination verschiedener Aspekte entsteht. Hierher gehört vor allem die unangemessene Überlagerung konkreter und abstrakter Bereiche, indem etwa eine Personifizierung zu der von ihr verkörperten Sache überraschend in Beziehung gesetzt wird,²⁷ so wenn der Schlafgott Somnus erwacht und ‘den Schlaf von sich schüttelt’, “excussit tandem sibi se” (11,621), oder wenn die Erdgöttin Tellus den Rauch beim Weltbrand nicht länger ertragen kann und deshalb ‘ihr Haupt in der Erde birgt’, “Tellus [...] suum [...] rettulit os in se” (2,301-303),²⁸ oder wenn die Göttin des Hungers, Fames, von Ceres den Auftrag erhält, dem Frevler Erychthon als Strafe ewigen Hunger einzuflößen, “Fames [...] se in praecordia condit / sacrilegi scelerata” (8,791-792). Die Paradoxie entsteht in solchen Fällen dadurch, daß Ovid die von ihm wirkungsvoll eingeführte Allegorie plötzlich selbst nicht mehr ernstnimmt, indem er den abstrakten Begriff mit der von ihm personifizierten Sache konfrontiert.²⁹

Auf derselben Ebene liegt die Paradoxie, wenn eine Person, die sich in eine dem Gegenüber unerkennbare Gestalt gewandelt hat, von diesem mit

²⁴ Zu dem Einfluß der Rhetorik auf Ovid vgl. die guten Bemerkungen bei Kraus (Anm. 23).

²⁵ Fränkel 215 Anm. 42 hebt das “ironic double entendre” dieser Stelle hervor.

²⁶ Vgl. *Am.* 2,13,15 “et in una parce duobus”; Properz 2,28b,41 “si non unius, quaeso, miserere duorum!”

²⁷ Vgl. dazu die Ausführungen über das Paradoxe in der umsichtigen Arbeit von Bernbeck 109-13.

²⁸ Vgl. die Bemerkung im Kommentar von Haupt/Ehwald/v. Albrecht.

²⁹ Diese Form der Paradoxie hat Seneca aufgegriffen, vgl. *Thy.* 994 “noxque se in noctem abdidit”; 1007-1008 (Apostrophe der Tellus): “non ad infernam Styga/te nosque mergis [...]?”

sich selbst in Beziehung gesetzt wird. Die Paradoxie wird dabei jeweils durch eine Metamorphose erzielt, wenn auch nicht durch jene, um derentwillen Ovid die betreffende Geschichte erzählt hat. Wenn sich Iupiter Callisto in Dianas Gestalt naht und von ihr als "numen maius Iove" begrüßt wird, freut er sich, daß er sich selbst vorgezogen wird, "sibi praeferri se gaudet" (2,430). Als Merkur dem Battus in anderer Gestalt erscheint, um ihn zu prüfen, und feststellt, daß Battus sein Wort bricht, muß er lachen, daß er sich selbst verraten wird, "me mihi, perfide, prodis? / me mihi prodis?" (2,704-705). Oder wenn der in fremder Gestalt um Pomona werbende Vertumnus bei der Geliebten ein gutes Wort für sich einlegt: "pro quo / me quoque pignus habes; neque enim sibi notior ille est / quam mihi" (14,678-680).³⁰ Es zeigt sich, daß im Gegensatz zu den bisher betrachteten Beispielen die Paradoxie zwar in solchen Fällen in der Situation latent vorhanden ist, aber erst vom Dichter aktualisiert wird. Odysseus könnte im *ν* der *Odyssee* seine Helferin Athene, Aeneas im ersten Buch der *Aeneis* seine Mutter Venus nach ihr selbst fragen. Den paradoxen Effekt haben diese Dichter vermieden, Ovid hat ihn genutzt, indem er — ebenso wie bei der zuvor betrachteten Auflösung der Allegorie — jeweils die Pointe in das Reflexivpronomen legte. Während es bei jener Erscheinung die wörtliche Bedeutung des Subjekts ausdrückt, ist bei dieser umgekehrt die wahre göttliche Natur gemeint.

Es handelt sich bei Ovids Vorliebe für das Paradoxe jedoch keineswegs nur um rhetorischen Schmuck, der einzelne Stellen wirkungsvoll pointierte. Denn die Grundstruktur vieler Erzählungen zeigt, daß das Paradoxe in ihnen nicht so sehr ein Accidens zur Differenzierung der Erzählweise ist, sondern ein Ingrediens, das den für Ovid charakteristischen Ablauf einer Erzählung überhaupt erst ermöglicht. Diese Metamorphosen boten paradoxe Situationen, die sich Ovids einzigartige Phantasie geschaffen hatte, um an ihnen die verschiedensten Kuriositäten demonstrieren zu können. H. Diller hat darauf hingewiesen, daß die Paradoxie entschieden zur Eigenart der *Metamorphosen* gehöre. Ovid bevorzuge seltsame Fakten nicht so sehr aus Freude am Fabelhaften an sich, sondern um die Paradoxie, an der der Verstand Anstoß nehme, herausstellen zu können.³¹ Dabei braucht der paradoxe Tenor, der eine Geschichte bestimmt, nicht aus einer Metamorphose zu resultieren, sondern er bildet oft nur allgemein die Grundstruktur einer Geschichte. Schon daraus erhellt, daß das Paradoxe in den *Metamorphosen* nicht wegen des vorgegebenen Themas vorherrscht, sondern Ovid umgekehrt oft die Verwandlungen erst mit paradoxen Vorstellungen verquickt hat. Als Beispiel diene die Erzählung von Erysichthon, der mit ewigem Hunger gestraft wurde. Die daraus entspringenden Paradoxien wird Ovid nicht müde, in

³⁰ Fränkel 215 Anm. 42 spricht im Hinblick auf diese Erscheinung von einem "amusement not only of the reader, but even of the character himself".

³¹ Diller 335.

immer neuen Abwandlungen zu umschreiben, so wenn Erysichthon beim Essen nach Essen verlangt, “in [...] epulis epulas quaerit” (8,832), oder wenn sein Mund zugleich Essen annimmt und fordert, Speise ihm Grund zur Speise ist und durch das Essen immer mehr Platz entsteht, “sic epulas omnes Erysichthonis ora profani / accipiunt poscuntque simul; cibus omnis in illo / causa cibi est semperque locus fit inanis edendo” (840-842). Schließlich fällt er sich selbst an, um seinen Körper dadurch zu ernähren, daß er ihn vermindert, “minuendo corpus alebat” (878). Man braucht nur die mit Hunger bestrafte Büßer der Unterwelt bei Homer oder Vergil oder das Vorbild Ovids, Kallimachos’ *Demeterhymnos*, zu vergleichen, um dessen inne zu werden, daß erst Ovid das Paradoxe aus dem Hungermotiv herausgeholt hat. Wenn es bei Kallimachos heißt, daß Erysichthon, wieviel er auch aß, nach ebensoviel Speise verlangte, *σχέτλιος, ὅσσα πάσαιτο, τόσων ἔχεν ἡμερος αὐτίς* (*Hymn.* 6,68), ist das eine Zuspitzung, die von den ovidischen Paradoxien noch entfernt ist.

Ein Bereich, in dem Ovids Vorliebe für das Paradoxe dankbare Themen fand, ist die Abnormität in der Liebe, wenn Situationen vorgeführt werden, in denen die Schwester nach dem Bruder, die Tochter nach dem Vater oder die Frau nach der Frau Verlangen tragen. So heißt es von Byblis, die ihren Bruder liebt, sie hasse den Namen des (sie verbindenden) ‘Bluts’, “iam nomina sanguinis odit” (9,466), sie könne ihn lieben, wenn er nur nicht ihr Bruder wäre, “possim, si non sit frater, amare” (477), wobei die Paradoxie in dem Doppelsinn von “amare” liegt, das auch die natürliche Liebe zum Bruder bedeutet; schließlich muß sie feststellen, was sie trenne, hätten sie für immer gemeinsam (nämlich die Eltern), “quod obest, id habebimus unum” (494). Das herausragende Exemplum dieser Art stellen die paradoxen Spekulationen dar, die dem Dichter bei Myrrhas Liebe zu ihrem Vater einfallen, so wenn Myrrha hinsichtlich ihres Vaters ausruft, er gehöre ihr nicht, weil er ihr schon gehöre, und die Verwandtschaft gereiche ihr zum Verderben: Als Fremde vermöchte sie mehr bei ihrem Vater: “nunc, quia iam meus est, non est meus, ipsaque damno / est mihi proximitas: aliena potentior essem!” (10,339-340). Welcher Weg ist es von der Tragik eines Oedipus zu dem Gedankenlabyrinth Myrrhas, wenn sie erwägt, Knecht der Mutter, Mätresse des Vaters, Schwester des Sohns und Mutter des Bruders zu werden: “tunc eris et matris paelex et adultera patris? / tunc soror nati genetrixque vocabere fratris?” (347-348). Wenn der Herausgeber einer jüngeren Ausgabe der *Metamorphosen* über die Myrrha-Erzählung urteilt, es wäre “für O.s Gesamtreputation vorteilhafter gewesen, er hätte in Erinnerung an seine früheren literarischen Sünden in erotischer Hinsicht die folgende perverse Liebesgeschichte, die schlimmste, die in den *Metamorphosen* vorkommt, höchstens angedeutet”,³² so ist das bezeichnend für die Weise,

³² Breitenbach zu *Met.* 10,300.

in der Ovids Eigenart beharrlich verkannt wird. Ovid stellt in diesem Fall keine Liebesgeschichte dar, in der an das Gefühl des Lesers appelliert wird, sondern ihn interessiert das Perverse nur als unerschöpfliche Quelle der Paradoxie, nicht aber um seiner selbst willen. Wenn es von Iphis' unglücklicher Liebe zu einem Mädchen heißt "ardetque in virgine virgo" (9,725), soll sich der Leser nicht im Gedanken an abnorme erotische Beziehungen selbstgerecht abwenden, ihm soll vielmehr demonstriert werden, zu welchen paradoxen Verhältnissen es führen kann, wenn der Mann kurz vor der Geburt droht, er werde nur einen Knaben am Leben lassen, und die Frau dann gezwungen ist, ein Mädchen als Knaben aufzuziehen.

Sehr oft hat Ovid die Paradoxie als Pointe eingesetzt, in der die einzelne Metamorphose gipfelt. Auch in diesen Fällen ist das Paradoxe in der Situation nur latent vorhanden und erst von Ovids auf das Interessante und Raffinierte ausgerichteter Erzählweise herausgehoben worden. So wenn die in eine Bärin verwandelte Callisto, der Verwandlung nicht eingedenk, vor Bären Angst hat (2,494), oder wenn die Quellnymphe Salmacis im Wasser mit Hermes' und Aphrodites Sohn zu einer Person — dem Hermaphroditen — verschmilzt: Es seien nicht zwei und doch ein Doppeltes, so daß man es weder Frau noch Knabe nennen könne, es schein zugleich beides und keines von beiden zu sein (4,378-379):³³

nec duo sunt, sed forma duplex, nec femina dici
nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videtur.

Das bekannteste Beispiel dürfte die Erzählung von Narzissus sein, der dazu verdammt wird, sein eigenes Bild, das er in einer Quelle für das eines anderen hält, zu begehren. Auch hier gipfelt die Erzählung in einer Reihe von Paradoxien, so wenn es heißt, der Liebende sei der Geliebte; das, was ihn enttäusche, treibe ihn an; was er erstrebe, sei nirgends, usw. (3,430-436):

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

Schließlich muß er einsehen: Was er ersehne, sei bei ihm, die Fülle mache

³³ Vgl. Fränkel 89 über "half identity of naiad and pool".

ihn arm, “quod cupio, mecum est; inopem me copia³⁴ fecit” (3,466).³⁵ Es scheint kaum möglich, in der Narzissus-Geschichte mit H. Fränkel einen tieferen Sinn, “a profound truth”, zu sehen, daß nämlich “self-love is headed for self-destruction”. Vielmehr dürfte auch in diesem Fall das unvergleichlich Paradoxe der Situation für Ovid im Vordergrund gestanden haben.

Eine wesentliche Form des Paradoxen, die durch die Verwandlungen zustande kommt, ist die Schilderung einer gewissen ‘Selbstentfremdung’ der Verwandelten, wobei die Struktur der Paradoxie den schon beobachteten Erscheinungen entspricht, bei denen die Pointe in das Reflexivpronomen gelegt war. So wenn Marsyas zu Apoll, der ihm gerade die Haut abzieht, sagt: ‘Was ziehst du mich mir ab’, “quid me mihi detrahis?” (6,385). Oder wenn Ascalaphus zum Uhu wird und sich dabei sich entrissen fühlt, “sibi ablatus” (5,546). Diesen Zustand der ‘Selbstentfremdung’ deutet Apollo Atalanta im Vorgriff auf ihre spätere Verwandlung in eine Löwin³⁶ an, sie werde, obschon lebend, sich selbst entbehren, “teque ipsa viva carebis” (10,566). Fränkel hat gerade im Hinblick auf diese Verwandlungen seine These aufgestellt, Ovid habe in den Metamorphosen das Phänomen “of fluid identity”, “the separation from the self”, die eines Tags plötzlich gemachte Erfahrung, “we were no longer the person we meant to be”, darstellen wollen.³⁷ Obwohl es in der Tat den Anschein haben könnte, daß in diesen Fällen das Reflexivpronomen das ‘wahre’ Wesen der Betroffenen umgreift, kann darunter doch nur die verlorene **äußere** Gestalt verstanden werden, die sie bei der Metamorphose verlieren, da ja die Pointe gerade darin besteht, daß die Verwandelten ihr altes Wesen behalten. In diesem Sinn bezeichnet das Reflexivum die neu gewonnene äußere Gestalt, wenn die in eine Kuh verwandelte Io ihr Bild zum erstenmal im Wasser sieht und sich selbst, d.h. der neuen Gestalt, entfliehen will, “pertimuit seque exsternata refugit” (1,641). In allen Fällen wird die Paradoxie durch den einfachen Griff erzielt, daß für die äußere Gestalt das Reflexivum gesetzt wird, das aufgrund seiner speziellen Bedeutung den Eindruck vortäuschen soll, als ob das ‘Wesen’ gemeint sei, d.h. als ob die Personen bei der Metamorphose ihres Wesens verlustig gingen, das in Wahrheit unverändert bleibt. Von einer Selbstentfremdung zu sprechen hat man nur dann das Recht, wenn man sie in dem dargelegten **äußerlichen** Sinn versteht.³⁸

Schon diese wenigen Beispiele zeigen, daß die stilistische Figur des

³⁴ Vgl. Haupt/Ehwald/v. Albrecht z. St.: “Das Paradoxon wird durch die etymologische Paronomasie [...] noch gesteigert.”

³⁵ “The perfect wording defies translation” (Fränkel 83, das folgende Zitat 84).

³⁶ 10,698-704. Vgl. Haupt/Ehwald/v. Albrecht zu 10,566.

³⁷ Fränkel 80.

³⁸ Kritik an Fränkel übt auch Voigtländer 193-208 (zum Paradoxon bes. 200-02), der jedoch einige Arten von Ich-Spaltung bestehen und sogar die Kategorie des Tragischen gelten läßt.

Paradoxons bei Ovid nicht mit konventionellen Maßstäben gemessen werden kann. Gerade der Umstand, daß die Paradoxie vielfach die Struktur ganzer Erzählungen bestimmt, legt es nahe, hierin einen Grundzug manieristischer Erzählweise in der oben angedeuteten Weise zu erblicken. Es kann kein Zweifel sein, daß Ovids Vorliebe für die Paradoxie auf seiner allgemeinen Tendenz beruht, die Möglichkeiten, die die Form bot, nach allen Seiten hin auszuschöpfen. Obwohl die Bedeutung dieses Vorgehens von der Frage des ovidischen Weltverständnisses nicht zu trennen ist,³⁹ ist es wohl kaum zu bestreiten, daß bei Ovid noch oft das Gewicht des formalen Aspekts dominiert.

Seneca. Der nächste herausragende römische Autor nach Ovid, von diesem stark beeinflusst und doch in jeder Hinsicht so eigenständig, daß er als Repräsentant seiner Epoche, der neronischen, verstanden werden kann, ist Seneca, der Verfasser von acht nach griechischen Vorbildern in stoischer Interpretation umgedeuteten Dramen. Der grundlegende Unterschied zu den attischen Tragödien des 5. Jahrhunderts liegt in der moralisierenden Betrachtungsweise, aufgrund deren der stoische Philosoph die *πάθη*, die Affekte, als Ursache allen menschlichen Leidens versteht. Da sich das Idealbild dieser Lehre, der von den Affekten freie 'stoische Weise' nicht als dominierende Figur einer Tragödie eignet, sondern der dramatischen Ökonomie gemäß nur dargestellt werden kann, wenn sein Los mit dem Geschick der interessanteren Hauptpersonen verknüpft ist,⁴⁰ ergibt sich, daß in Senecas Tragödien notwendig die bis zur Perversität gehenden Abgründe menschlicher Leidenschaften das Bild bestimmen. Wenn ein Blick in diese Stücke lehrt, daß in ihnen die Paradoxien auf jeder Seite mehrfach begegnen und sie diejenigen der *Metamorphosen* noch überbieten, darf man von vornherein vermuten, daß sie im wesentlichen eine andere Funktion erfüllen als bei Ovid.

Zunächst ist jedoch festzustellen, daß eine große Zahl von Paradoxien bei Seneca wie schon bei Ovid lediglich der Freude am überraschenden Witz, an der pointierten Art der Darstellung entspringen — wie es bei dem Sohn eines der angesehensten Redner seiner Zeit und dem bevorzugten Schüler der Rhetorenschulen nicht verwunderlich ist. Diesem Einfluß dürfte die erhebliche Menge der Paradoxa, die lediglich die Einzelstelle pointieren, zuzuschreiben sein, etwa bei der Form des Zahlenparadoxons, das Seneca in gleicher Weise wie Ovid liebt, so wenn Medea sich über die kurze Frist für den Abschied von ihren Kindern beklagt und feststellt, ihr sei für zwei

³⁹ Vgl. dazu das letzte Kapitel.

⁴⁰ Das ist z.B. bei Hecuba in den *Troades* und bei Cassandra im *Agamemnon* der Fall. Der monströse *Hercules Oetaeus* stammt hingegen von einem Dichter, der des dramaturgischen Sinns ermangelte — ihm ging es um die Darstellung des Tugendideals der stoischen Lehre.

Kinder nur ein Tag gegeben, "liberis unus dies / datus est duobus" (*Med.* 421-422) — als ob ihr an einem Tag der Abschied von einem Kind leichter fiele oder sie bei beiden Kindern über zwei Tage befriedigter wäre!

Da Seneca in seinen Dramen gern 'negative' Situationen darstellt, um vor ihnen zu warnen, ist es nicht verwunderlich, daß bei ihm die Figur des Paradoxons zur pointierten Verschärfung eines Gedankens oder einer Schilderung eingesetzt werden kann, wobei freilich die Freude an der rein sprachlichen Pointierung nicht auszuschließen ist. Stilistisches Brillieren und echte Deutung gehen oft Hand in Hand. So wenn es von Priamus' Tod heißt, er entbehre der Flamme der Bestattung, obschon ganz Troia brenne, "caret sepulcro Priamus et flamma indiget / ardente Troia" (*Tro.* 55-56). Der Vergleich mit dem Vorbild dieser Partie im zweiten Buch der *Aeneis*⁴¹ lehrt, daß erst Seneca die Pointe aufgesetzt hat; andererseits ist sie geeignet, die unwürdige Situation des trojanischen Königs eindrucksvoll zu demonstrieren. Oder wenn Hector Andromache im Traum erscheint und fragt, warum sie über Troias Fall klage, es wäre besser, wenn es ganz zerstört wäre, "Troia quod cecidit gemis? / utinam iaceret tota!" (damit nämlich die Überlebenden nicht solches Leid erlitten). Auch hier zeigt der Vergleich mit dem vergilischen Vorbild,⁴² wie Seneca durch die paradoxe Pointe das unheilvolle Los der Überlebenden prägnant angedeutet hat (*Tro.* 454-455). Dieselbe Verbindung von Pointe und echter Deutung begegnet in dem großartigen Paradox, mit dem Thyestes feststellt, daß er und sein Bruder Atreus für ihre Greuelthaten verbannt würden, aber nicht von den Inseln der Seligen, sondern aus der Unterwelt, in der nur Platz für 'normale' Verbrecher ist (*Thy.* 1016-1019)!

Diese pointierte Verschärfung des Gedankens durch das Paradoxon geht oft so weit, daß in perverser Parodie die konventionellen Vorstellungen bis zur Absurdität auf den Kopf gestellt werden, indem das gänzlich subjektive Belieben des Handelnden als gleichsam objektive Notwendigkeit gedeutet wird, so wenn zwei senecaische Frauengestalten, Medea und Clytaemnestra, scheußliche Taten erwägen und dann feststellen, diese seien ihrer nicht würdig, ihnen ziemten größere Verbrechen, "maiora scelera decent" (*Med.* 50; vgl. *Ag.* 124) - "decent", das doch eigentlich moralisch positiv ist. Oder wenn Atreus die Verpflichtung fühlt, sich nach römischer Sitte seiner Vorfahren würdig erweisen zu müssen, und in diesem Sinn die Erzfrevler Tantalus und Pelops als "exempla" bezeichnet (*Thy.* 243).

Es kann kein Zweifel sein, daß in Senecas Tragödien das Paradoxon in den meisten Fällen nicht eine beliebige Stilform ist, deren Funktion sich in einer pointierten Wirkung erschöpfte. Vielmehr ist sie die ideale Figur zur

⁴¹ Senecas Schilderung vom Tod des Priamus hat *Aen.* 2,526-58 zum Vorbild. Vgl. *Tro.* 139-141 mit *Aen.* 2,557-58.

⁴² Hectors Erscheinung vor Aeneas (*Aen.* 2,268-97).

Beschreibung einer Welt, in der Recht und Unrecht, Gut und Böse vertauscht sind, in der überhaupt alle konventionellen Werte auf den Kopf gestellt sind — einer Welt, in der, wie es einmal schneidend heißt, weder Recht noch das allgemeine Unrecht Geltung haben, “*fas valuit nihil / aut commune nefas*” (*Thy.* 138-139), als ob ein gewisses Maß von Unrecht schon etwas Gutes wäre — einer Welt, in der es nicht einmal auf den Erfolg des Verbrechens ankommt, sondern nur auf die möglichst scheußliche Durchführung desselben (*Thy.* 907). Das Handeln der in ihr lebenden Menschen wird deshalb in Paradoxien adäquat beschrieben, wie es an zwei Gestalten kurz verdeutlicht werden soll.

Der Weg der durch Euripides und Apollonios Rhodios mit so viel Sympathie gezeichneten Medea von der schwankenden Frau zur entschlossenen Rächerin wird mit mehreren Paradoxa begleitet und gipfelt am Ende in ihrer befriedigten Feststellung “*Medea nunc sum*”, ‘nun bin ich Medea’ (*Med.* 910).⁴³ Aber das ist das Hauptparadox, daß sie in Wahrheit ein Zerrbild ist, daß sie nicht ‘Mensch’ geworden ist, sondern nur “das Bild des pervertierten Selbstgewordenseins”.⁴⁴ Eine andere Figur, deren Handeln und Denken Seneca in Paradoxien beschreibt, ist Atreus, der Vertreter des Bösen. Charakteristisch ist die Aufttritts-Szene, in der seine Herrscher-Maximen just das Gegenteil konventioneller Wertungen darstellen: Der größte Vorteil des Herrschers sei, daß das Volk seine Taten dulden, nicht loben müsse; ehrliches Lob gelte für den gemeinen Mann, dem Herrscher zieme falsches Lob; ehrenhaftes Herrschen gründe sich auf Unsicherheit; “*sanctitas, pietas, fides*” seien “*privata bona*”, der König genieße die Willkür, usw. (*Thy.* 205-218). Atreus handelt zwar, wie viele Verbrecher in stoischer Interpretation, vorwiegend im Zorn, aber er ist auch Ästhet. Wie und in welcher Reihenfolge er die Kinder seines Bruders zerstückelt, daran liegt ihm nicht viel, “*ne interest*”, aber es macht doch Freude, das Verbrechen ästhetisch durchzuführen, “*scelus / iuvat ordinare*” (715-716). Für einen solchen Menschen ist das Abschlachten der Kinder ein feierlicher Akt: Er entzündet Feuer auf dem Altar und schüttet Opferwein hinein, er selbst ist Priester und stimmt einen gewaltigen Totengesang an, “*letale carmen ore violento canit*” (692). Peinlich vermeidet er, daß ein Teil des Opfers übergangen würde, “*nulla pars sacri perit*” (695), und daß ein solches Verbrechen sich nicht nach feierlichem Ritus vollzöge, “*ne tantum nefas / non rite fiat*” (689-690). In dieser Szene gibt Seneca so etwas wie eine Ästhetik des Häßlichen: eine weitere Möglichkeit, dem Gräßlichen des Geschehens mit pikanter Paradoxie beizukommen.⁴⁵

Während sich der Einfluß Ovids auf Senecas Tendenz, das Geschehen

⁴³ Vgl. dazu das Kapitel “*Medea fiam*” bei Friedrich, *Vorbild und Neugestaltung* 46-56.

⁴⁴ Maurach, “*Jason und Medea*” 140.

⁴⁵ Vgl. Lefèvre, “*A Cult without God*” 35.

weithin als paradox zu begreifen, nicht übersehen läßt, tritt für viele seneca'sche Paradoxien ein weiterer Einfluß hinzu, der der Stoa, die ihre Lehre zuweilen in Paradoxien vorgetragen hatte.⁴⁶ Jedenfalls ist es in der Manier der Stoiker gesagt, wenn es über das Ideal des einfachen Lebens heißt, es beliebe, ein 'schlechtes' Geschick einem guten vorzuziehen, "malam bonae praeferre fortunam licet" (*Thy.* 454), oder es mache Freude, 'elend' zu sein, "esse iam miserum iuvat" (*Thy.* 427). Das Paradoxe liegt darin, daß das allgemein minder Geschätzte jeweils als Positives ausgegeben wird: Stünde "modestam fortunam" statt "malam", "videri miserum" statt "esse", wären die Formulierungen nicht paradox; so aber muß man "malam" bzw. "esse" in Anführungszeichen setzen, um den wahren Wert der Aussage deutlich zu machen. Hierher gehört auch die stoische Definition des Königs *Thy.* 344 und 388-390:

regem non faciunt opes.

rex est qui metuet nihil,
rex est qui cupiet nihil,
hoc regnum sibi quisque dat.⁴⁷

Es ist interessant zu sehen, wie die Vorstellungen der spekulativen Philosophie mit der Dialektik des Theaters verquickt werden können. Häufig begegnet die Maxime, daß der Tod die wahre Freiheit bedeute (z.B. *Phae.* 139, *Tro.* 791, *Ag.* 589-610. 796) — auch das ein stoisches Paradoxon. Von diesem leitet sich eine Reihe von 'säkularisierten' Variationen innerhalb bestimmter Handlungssituationen her, so wie Andromacha zu Ulixes sagt, wenn er ihr größte Furcht einjagen wolle, solle er ihr das Leben androhen — nicht den Tod, "vitam minare" (*Tro.* 577). Nun kann jedoch dieses Paradox der stoischen Lehre pervertiert werden, wenn es in uneigentlichem Sinn, d.h. von einer Person, die sozusagen nicht von der stoischen Philosophie überzeugt ist, angewendet wird; so wenn Electra Aegisthus um den Tod bittet, dieser aber antwortet, nur wenn sie ihn verweigerte, gewährte er ihn, "si recusares, darem", und auf ihre Frage, ob es Schlimmeres als den Tod gibt, repliziert: das Leben, wenn man sterben will, "vita, si cupias mori" (*Ag.* 994-996). Hier hat die Argumentation einen doppelten Boden. Für die stoisch gebildete Electra ist Leben in ihrer Situation schlimmer als Tod. Ebenso argumentiert Aegisthus, obschon er als Nicht-Stoiker gerade nicht dieser Ansicht ist, jedoch weiß, daß er aufgrund Electras für ihn absurden Standpunkts ihr schaden kann.

⁴⁶ Vgl. die Kapitel 'Rhetorik und Paradoxon' und 'Philosophie und Paradoxon'.

⁴⁷ Gerade die oft betonte Nähe zu horazischem Gedankengut — man wird hier vor allem an *Carm.* 3,3 zu denken haben — zeigt gut, wie wenig solche Gedanken allgemein stoisch oder speziell paradox formuliert zu werden brauchen.

Wie auch immer der Einfluß der stoischen Paradoxa auf Seneca zu bewerten ist: Es kann nicht bezweifelt werden, daß er als stoischer Philosoph die von der Macht der Affekte bestimmte Haltung der Menschen negativ mit Paradoxien charakterisiert hat. Ihm mußte nach der Lehre, daß man zu jedem Zeitpunkt sein Schicksal allein in der Hand habe, jedes andere Verhalten widersinnig, paradox erscheinen. Insofern handelt auch Atreus, der Vertreter des Bösen, paradox, denn er schadet, wenn er es auch nicht weiß, nur sich selbst.⁴⁸ Es ist nicht überraschend, daß Seneca diesen Gedanken, daß der Mensch, wenn er die Affekte nicht überwinde, sein eigener Feind sei, des öfteren in greller Paradoxie hervorgehoben hat. So heißt es von Hercules, nur er könne es mit sich selbst aufnehmen, nur er sich selbst besiegen, "se vincat" (*H.F.* 116), d.h. indem er die Affekte nicht überwindet, sondern ihnen unterliegt. Agamemnon, der Siegreiche, ist ohne Feind besiegt, "sine hoste victus" (*Ag.* 183). Medea will sie selbst werden, "Medea fiam" (*Med.* 171), der geblendete Ödipus versucht umgekehrt, sich selbst zu entfliehen, "me fugio" (*Phoe.* 216). Thyest ist bemüht, sein altes Wesen, sein altes schuldhaftes Dasein abzulegen, "veterem ex animo mitte Thyesten" (*Thy.* 937). So verschiedene Haltungen und Situationen diese Paradoxien charakterisieren, eines haben sie gemeinsam: Seneca wird nicht müde, Menschen zu beschreiben, die aus dem Kosmos sinnvollen Handelns herausgetreten sind, die sich eine eigene Welt geschaffen haben, in der sie aber doch nicht mit sich eins sind. Ja, es scheint, als habe Seneca in einem seiner letzten Stücke diesen Prozeß der Selbstverschuldung des Menschen als unvermeidbar angesehen und ihn in dem paradoxen Bild von der Kraft, die sich selbst zerstört,⁴⁹ als objektiven Vorgang charakterisiert — ein Paradox, das in letzter Konsequenz das Urteil über den Menschen spricht (*Ag.* 88-89):

sidunt ipso pondere magna,
ceditque oneri Fortuna suo.⁵⁰

Es zeigt sich also, daß bei Seneca die Figur des Paradoxons der angemessene Ausdruck für die Spannungen ist, die im Sachlichen begründet sind, d.h. sie ist für ihn das stilistische Mittel, die widersinnigen Tendenzen, die das Verhalten des einzelnen Menschen bestimmen, zu beschreiben. Denn ein großer Teil der senecaischen Paradoxien dient nicht so sehr der Pointierung akzidentieller Handlungsmomente, sondern wie etwa bei Atreus, Medea oder Agamemnon der Deutung ihres Gesamtverhaltens. Während bei Ovid die paradoxe Struktur vieler Erzählungen nur indirekt die Konsequenz eines bestimmten Weltverständnisses ist, handelt es sich bei Seneca vielfach um

⁴⁸ Vgl. dazu die wichtige Abhandlung von Knoche 60-76.

⁴⁹ Eine — freilich sehr unvollständige — Übersicht über dieses Thema gibt Dutoit 365-73.

⁵⁰ Vgl. dazu Lefèvre, "Schicksal" 488.

den direkten Ausdruck eines solchen.

Lukan. Während Ovid und Seneca natürlich nicht nur paradoxes Geschehen dem Leser vor Augen geführt haben, sondern auch Handlungen und Situationen kennen, die mit konventionellen Maßstäben durchaus zu messen und nachzuvollziehen sind,⁵¹ bildet das Paradoxe bei Senecas um eine Generation jüngerem Neffen Lukan geradezu das Leitthema seines Werks, das in unermüdlichen Dissonanzen vom Proömium bis zum letzten Buch dem Leser das Widersinnige des **gesamten** Geschehens verdeutlichen will. Bereits das Proömium des *Bellum civile*, das die Jahre nach Caesars Überschreiten des Rubikon mit dem Höhepunkt der Schlacht bei Pharsalos zum Inhalt hat, kündigt das Geschehen in immer neuen Variationen als verbrecherisch, widersinnig, paradox an. Das Proömium ist die Umschreibung einer einzigen Paradoxie: Der Krieg des Bürgers gegen den Bürger ist mehr als ein Bürgerkrieg, Verbrechen wird Recht, ein mächtiges Volk zerfleischt mit siegreicher Rechten seine eigenen Eingeweide, die Schlachtreihen sind verwandt, der ganze Erdkreis ist im Kampf, doch sind beide Seiten im Unrecht usw. (1,1-7):

bella per Emathios plus quam civilia campos
 iusque datum sceleri canimus, populumque potentem
 in sua victrici conversum viscera dextra
 cognatasque acies, et rupto foedere regni
 certatum totis concussi viribus orbis
 in commune nefas, infestisque obvia signis
 signa, pares aquilas et pila minantia pilis.

A. Thierfelder hat zu Recht die Paradoxie als "in einzigartiger Weise bezeichnend und konstitutiv für Lucans Werk" angesprochen.⁵² Für Lukan ist das ein Jahrhundert zurückliegende Geschehen keineswegs ein beliebiger Stoff. Vielmehr war es ihm nur so möglich, eine verhüllte Deutung seiner eigenen Zeit zu geben, da eine offene Darstellung in einem von der Gegenwart handelnden Epos angesichts der tyrannischen Unduldsamkeit Neros kaum ratsam gewesen wäre. Das bekannte Wort von F. Marx über das *Bellum civile* als das "Parteigedicht der Opposition"⁵³ gegen das kaiserliche Regime ist oft wiederholt worden, und G. Pfligersdorffer hat mit seiner Deutung von Lukan als "Dichter des geistigen Widerstandes" das Verständnis des *Bellum civile* wesentlich gefördert.⁵⁴

Lukan hat die Position Catos, der die gute Sache gegen den Tyrannen

⁵¹ Man denke etwa an die Darstellung des 'stoischen Weisen' in Senecas Tragödien.

⁵² In dem wichtigen Aufsatz: "Der Dichter Lukan", hier: 7.

⁵³ *RE*, I, 2229.

⁵⁴ Zu Lukans politischer Haltung vgl. den Bericht von Rutz 296-302.

Caesar vertritt, in einem berühmt gewordenen Vers gleich zu Beginn mit einem Paradox charakterisiert: Er habe von vornherein die verlorene Sache gewählt, "victa causa placuit" (1,128). Lukan hat darüber den Leser nicht im unklaren gelassen, welche Rolle der "virtus" in einer entarteten Welt zu spielen bestimmt ist. Und wenn die "virtus" einmal in einem Teilerfolg siegreich ist, dann ist sie ein Verbrechen, weil sie sich gegen das Vaterland wendet: "virtus" wird zum "crimen magnum" (6,148). Ein andermal wird die "virtus" mit "scelus" gleichgesetzt: "scelerique nefando / nomen erit virtus" (1,667-668). Wie Seneca beschreibt auch Lukan eine Welt, in der die traditionellen Wertbegriffe auf den Kopf gestellt sind: "Die *virtus* im Widerstand gegen die politischen Gegebenheiten, in der Opposition gegen den als ungerecht empfundenen Lauf der Geschichte, in der Auflehnung gegen das Schicksal — das bedeutete das Auseinanderbrechen des römischen Geschichtskosmos, wie er in Vergils Epos gesehen war".⁵⁵ So wahnsinnig ist das Geschehen, daß der Sieger, wer er auch sei, zugleich ein Verbrecher ist, der Angreifer wie der Verteidiger. So kann es zu dem paradoxen Wunsch kommen, das eigene Geschloß möge sein Ziel verfehlen und sich stattdessen in die Erde bohren (7,486). Und über die Niederlage des großen Pompeius bei Pharsalos, der dem tyrannischen Wüten Caesars Einhalt gebieten und somit etwas Positives bewirken will, wird das furchtbare Fazit gezogen: Er verdanke seine Niederlage der Gunst des Schicksals, denn Siegen, das wäre noch schlimmer gewesen, "vincere peius erat" (7,705-706). So kann es in einer Welt, aus der "pietas" und "fides" geschwunden sind, nicht die "concordia" sein, die den Frieden herbeiführt, sondern die "discordia" (5,297-299):

quando pietasque fidesque
 destituunt moresque malos sperare relictum est,
 finem civili faciat discordia bello.

In einem solchen Geschehen bleibt dem Menschen, wie Lukan unter dem Einfluß der stoischen Philosophie immer wieder betont, als einzige Freiheit — der Tod. Auch diesen Gedanken, einen seiner wesentlichsten, hat er in paradoxen Formulierungen vorgetragen. Unter Verweis auf den letzten Wunsch der bei der Seeschlacht von Massilia sterbenden Soldaten, den Tod nicht zu verlieren (statt: das Leben), d.h. die Gelegenheit eines freiwilligen Tods nicht zu verpassen, "non perdere letum / maxima cura fuit" (3,706-707), hat E. Burck darauf hingewiesen, Lukan gehe bei diesen Schilderungen bis "ins Groteske und Absurde"⁵⁶ — man darf in diesem Zusammenhang mit dem entsprechenden Terminus sagen: bis ins Paradoxe. An anderer Stelle heißt es, der Zwang werde zunichte, wenn man sterben wolle,

⁵⁵ Pfligersdorffer 350.

⁵⁶ *Vom Menschenbild*, 303.

“non cogitur ullus / velle mori” (4,484-485).⁵⁷

Es ist nicht notwendig, die Überfülle der lukanischen Paradoxien weiter zu verfolgen,⁵⁸ da sie direkt oder indirekt alle auf das eine Hauptparadox seines Werks zugeschnitten sind: auf die Deutung der gesamten Ereignisse als eines sich widersinnig vollziehenden Geschehens — eine Radikalisierung der bei Ovid und Seneca angelegten Tendenzen, die eine Steigerung nicht mehr möglich erscheinen läßt.

Philosophie und Paradoxon

Es war bereits von den Paradoxa der Stoiker die Rede. Sie liebten es, ihre Lehrsätze pointiert zuzuspitzen.⁵⁹ Wenn ihr Einfluß auf die Tragödien Senecas wahrscheinlich ist, ist es um so einleuchtender, daß er diese pointierende Manier auch in seinen Philosophischen Schriften im Übermaß erkennen läßt. Freilich standen die Stoiker mit den paradoxen Formulierungen philosophischer Lehrsätze nicht allein. So wie ihre Paradoxa, nach Chrysipps Zeugnis, schon auf den Gründer Zenon zurückgingen, hatte auch Epikur eine Vorliebe für paradoxe Aussagen.⁶⁰ Seneca kannte diese sehr genau und ließ sich von ihnen anregen. In dem ersten Teil der *Epistulae morales* hat er des öfteren am Schluß der Briefe ein Wort Epikurs direkt zitiert,⁶¹ und gleich das erste Mal, am Ende des zweiten Briefs, ist es eine paradox formulierte Sentenz: Eine gute Sache sei eine fröhliche Armut, “honesta res est laeta paupertas” (5). Wie das zu verstehen ist, wird erklärt: Nicht handele es sich um Armut, wenn sie fröhlich sei (6); für den Weisen sei nicht die äußere Situation, sondern die innere Einstellung entscheidend.

Am Ende des dritten Briefs zitiert Seneca ein Wort eines — nicht sicher identifizierbaren — Pomponius zur Stützung seiner These, daß weder zu große Betriebsamkeit noch aber zu große Untätigkeit richtig sei: Manche hätten sich so sehr in das Dunkel zurückgezogen, daß sie glaubten, es sei im Trüben, was im Licht stehe, “quidam adeo in latebras refugerunt, ut putent in turbido esse quidquid in luce est” (3,6). Seneca borgt paradoxe Aussagen

⁵⁷ Vgl. “perdant velle mori” (4,280) und “decernite letum, / et metus omnis abest. cupias quodcumque necesse est” (4,486-87).

⁵⁸ Grundlegend sind noch immer die Ausführungen Thierfelders. Eine sorgfältige Zusammenstellung der Paradoxien Lukans findet sich in der Dissertation von Nowak 5-116, die freilich zu wenig auf das Gewicht der einzelnen Stellen eingeht. Vgl. auch Wanke 129.

⁵⁹ Vgl. oben Anm. 11 und das Kapitel ‘Rhetorik und Paradoxon’ sowie: Schmidt 1134-37; Kumaniecki 113-34; Pohlenz II,83.

⁶⁰ Vgl. Hossenfelder 109-12.

⁶¹ Vgl. Freise 532-56.

aus beliebigen Quellen, um seine Argumentation zu pointieren. Wenn man weiterliest und sieht, daß auch der vierte und fünfte Brief mit — eigenen — paradox formulierten Aussagen schließen (4,11: ‘Wer mit der Armut auf gutem Fuß steht, ist reich’, “cui cum paupertate bene convenit, dives est”; 5,9: ‘Viele unserer Güter schaden uns’, “multa bona nostra nobis nocent”), wird klar, daß Seneca das Paradoxon in den Dienst seiner Protrepitk stellt: Dadurch daß diese besondere Pointe am Ende steht, hält sie in dem Hörer oder Leser noch lange nach. Es handelt sich letztlich um ein stilistisches Phänomen.

Auf der anderen Seite ist nicht zu verkennen, daß Seneca die Paradoxa auch an weniger hervorgehobenen Stellen gebraucht. Um auf die schon betrachteten Briefe zurückzukommen: ‘Nirgends ist, wer überall ist’, “nusquam est, qui ubique est” (2,2); ‘warum soll ich in Gegenwart eines wahren Friends nicht glauben, allein zu sein?’, “quid est, quare me coram illo [sc. amico] non putem solum?” (3,3); ‘mache dir das Leben dadurch angenehm, daß du dich nicht darum sorgst’, “fac [...] tibi iucundam vitam omnem pro illa sollicitudinem deponendo” (4,6); ‘es ist Zeichen eines schwachen Charakters, Reichtum nicht ertragen zu können’, “infirmi animi est, pati non posse divitias” (5,6). Diese Paradoxa sind in den Fluß der Gedanken eingebettet. Dennoch hat man versucht, auch hinsichtlich ihrer Stellung eine bewußte Verwendung durch Seneca nachzuweisen und ihnen jeweils eine gliedernde, d.h. die Argumentationsreihen strukturierende Funktion zuzuweisen.⁶² Auch in diesem Sinn handelt es sich um ein stilistisches Phänomen.

Zuweilen geht dem brillanten Stilisten Seneca freilich der Pegasus durch. In der Schrift über den Zorn zitiert er einen paradox formulierten Ausspruch des Mimendichters Laberius: Es sei notwendig, daß derjenige viele fürchte, den viele fürchten, “necesse est multos timeat quem multi timent”. Das wird dann in Paradoxien weitergeführt: So habe es die Natur eingerichtet, daß das, was durch anderer Furcht groß ist, von eigener nicht frei sei. Wie furchtsam seien der Löwen Herzen bei den leisesten Tönen; und die schärfsten Bestien hetze ein Schatten, eine Stimme oder ein ungewohnter Geruch auf: Was Schrecken errege, zittere selbst, “ita natura constituit, ut quidquid alieno metu magnum est, a suo non vacet. leonum quam pavida sunt ad levissimos sonos pectora! acerrimas feras umbra et vox et odor insolitus exagitat: quidquid terret, et trepidat” (*De ira* 2,11,3-4). Dieses Beispiel ist interessant, weil in ihm der paradoxe Vergleich in den Dienst einer unangemessenen Argumentation gestellt ist; denn der Löwe hat kaum Angst, wenn er ein Geräusch hört, er wird sich lediglich auf die beste Möglichkeit, zuzuspringen, konzentrieren. Wenn Seneca die Schlußfolgerung zieht, es gebe keinen Grund, daß der Weise wünsche, gefürchtet zu werden, “non est ergo quare concupiscat quisquam sapiens timeri”, ist er sich dieser ‘Logik’ natürlich be-

⁶² Maurach, *Der Bau*, 30 (zu 2,2), 33 (zu 3,3), 37 (zu der Fortführung des Zitats aus 4,6), 39 (zu 5,6).

ußt. Aber für ihn gilt auch in den Philosophischen Schriften: Lieber ein Zuviel an Ambivalenz als ein Zuwenig an Brillanz. Das Paradoxon war da die geeignete Stilfigur. Sein Prosastil blitzt und funkelt. Und man versteht, daß schon in der Antike nicht jedem die knappen Pointen gefielen, die "minutissimae sententiae" (zu denen auch die Paradoxa gehören), die Quintilian rügte: Mit ihnen habe Seneca den gewichtigen Inhalt der Aussagen zerstückelt. Der Rhetorikprofessor verkannte nicht, daß die Fehler des Philosophen verführerisch seien ("dulcia vitia"), und stellte — gewiß zu Recht! — fest, daß dieser in seinen Stil verliebt gewesen sei (*Inst. orat.* 10,1,130). Quintilians Vorwurf formuliert das vorzüglichste Kriterium des Manierismus: eine Vorliebe zur Manier ausarten zu lassen. Gemäß dem schon mehrfach betonten Umstand, daß ein paradoxer Sachverhalt ohne paradoxe Formulierung ausgesagt werden kann, ist Seneca auch in seinen Philosophischen Schriften ein herausragender Vertreter manieristischer Stilkunst.

Andererseits wäre es falsch, das Paradoxon bei Seneca als eine beliebige Stilfigur abzutun. Es ist bis zu einem gewissen Grad Ausdruck von Spannungen in seinem Denken, die wiederum mehr oder weniger eng den Spannungen in seinem Leben entsprachen. Das schon zitierte Paradoxon zum Beispiel, daß es Zeichen eines schwachen Charakters sei, Reichtum **nicht** ertragen zu können, spiegelt seine eigene Lebenssituation fundamental wider, die ihn zu höchstem materiellem Wohlstand geführt hatte, dem er aber mit größter innerer Unabhängigkeit gegenüber stand. Seine Verteidigung der 'paradoxen' Situation in *De vita beata* ist durchaus glaubwürdig. Einen für den Menschen so wichtigen Begriff wie die Zeit hat Seneca wie schon Philosophen vor ihm gern in Paradoxien zu bestimmen versucht. J. Blänsdorf hat sogar gesagt, Seneca könne das Phänomen der physikalischen wie der ethisch bewerteten Zeit **nur** in Paradoxien erfassen; er treibe immer wieder "die Gedanken über die Zeit und die Einstellung des Menschen zu ihr zum Paradox".⁶³ Der erste Brief der *Epistulae morales*, der das Paradoxon der Zeit vorstellt, zeigt, wie wesentlich dieser Begriff in Senecas Denken ist, denn der Brief ist nichts Geringeres als "ein προτρεπτικός εις φιλοσοφίαν, aber er handelt nicht von Inhalt und Leistung der Philosophie wie Ciceros 'Hortensius', sondern von der Dringlichkeit, jetzt sofort mit der Philosophie zu beginnen, weil sonst die eigentliche Lebenssubstanz verfliegt."

So wird man sagen dürfen, daß wie in den Tragödien auch in Senecas Philosophischen Schriften das Paradoxon einerseits der stilistischen Pointierung dient, andererseits als Ausdruck wesentlicher Spannungen des menschlichen Daseins empfunden wird.⁶⁴ Manieristisches Denken zeigt sich

⁶³ Vgl. die eindringliche Untersuchung von Blänsdorf und Breckel 18 und 26; das folgende Zitat: 24.

⁶⁴ Cancik hat — sehr zugespitzt — behauptet, das Paradoxon werde bei Seneca "als Existenzform erfahren und von diesem Bezug her durchdacht. Es wird zum bevorzugten Mittel der Analyse der menschlichen Situation und gleichzeitig zur Manifestation eines

in dem einen wie in dem anderen.

Geschichtsschreibung und Paradoxon

Der bedeutendste Stilist nach Seneca ist zweifellos der etwa zwei Generationen später lebende Historiker Cornelius Tacitus. Er zeichnet sich dadurch aus, daß seine Vorliebe für das Paradoxon alles übertrifft, was bis dahin in der römischen Geschichtsschreibung anzutreffen war. Es ist bedeutsam, daß bei ihm ebenfalls die paradoxe Pointierung nicht (nur) Selbstzweck, sondern (auch) wichtiger Bestandteil der Deutung ist, insofern sie nicht so sehr bei der Darstellung der Ereignisse als vielmehr bei der Interpretation derselben zu beobachten ist. F. Klingner hat diese Tendenz des taciteischen Stils gut charakterisiert: Es sei "fast eine Wollust, der Tacitus nun in dem späten Werk freien Lauf läßt, überall finstere Hintergründe und Abgründe zu öffnen. Unheimliche Paradoxien drängen sich ihm auf allen Seiten entgegen, und er wehrt ihnen nicht mehr".⁶⁵ Als Beispiel diene die Geschichte Galbas im ersten Buch der *Historien*, eines Werks, dessen entsetzliches Geschehen Tacitus schon im Proömium mit Paradoxa charakterisiert: Es sei selbst im Frieden schrecklich, "ipsa etiam pace saevom" (1,2,1), auf altrömische Bewährung stehe der Tod, "ob virtutes certissimum exitium" (1,2,3). Es gehe um Menschen, die durch die lange Zeit der Gewaltherrschaft so geworden sind, daß sie nach dem Ende derselben weder die ganze Knechtschaft noch die ganze Freiheit ertragen können, "qui nec totam servitutem pati possunt nec totam libertatem" (1,16,4). Bestechung regiert das politische Geschehen, so daß es, wie Tacitus schneidend sagt, zwei gemeine Legions-soldaten sind, die die Kaiserherrschaft in andere Hände bringen, "suscepere duo manipulares imperium populi Romani transferendum et transtulerunt" (1,25,1). Das allgemeine Durcheinander in Rom ist so groß, daß niemand Bescheid wußte, aber alle sich in Beteuerungen ergingen, "nemo scire et omnes adfirmare" (1,35,1), wobei die Paradoxie durch die Kopula "et" statt einer adversativen Partikel noch verstärkt wird. Galba wird durch die Übereinstimmung der Nichtbescheidwissenden besiegt, "consensu errantium" (1,35,1), wobei die Paradoxie dadurch hervorgerufen wird, daß man die bekannten Wendungen "consensus omnium", "consensus populi Romani", "consensus omnium ordinum", "consensus bonorum" usw. mithören sollte. Des Usurpators Otho Parole heißt: durch Knechtschaft zur Herrschaft, "omnia serviliter pro dominatione" (1,36,3). Galbas letzter Regierungstag

Lebens aus der Innerlichkeit" (*Untersuchungen zu Senecas Epistulae morales*, 137).

⁶⁵ *Römische Geisteswelt*, 518.

ging unter Schandtaten dahin, und es war der Gipfel der Verbrechen, daß man sich dabei freute, “*exacto per scelera die novissimum malorum fuit laetitia*” (1,47,1), wobei die paradoxe Pointe bewußt durch das letzte Wort gebildet wird. Eine ähnliche Wendung gebraucht Tacitus 2,45,3, wenn er nach der Schlacht von Bedriacum Sieger und Besiegte gleichermaßen in Tränen ausbrechen und das Los des Bürgerkriegs in trauriger Freude verdammten läßt, “*tum victi victoresque in lacrimas effusi, sortem civilium armorum misera laetitia detestantes*”. Kaum eine andere Figur als ein Paradoxon könnte den Widersinn eines Bürgerkriegs, in dem ja nicht gegen normale Feinde gekämpft wird, besser beschreiben. Es ist Tacitus’ Anliegen, an der Gestalt Galbas zu zeigen, daß die Welt aus den Fugen ist. An sich verkörpert dieser Prinzeps republikanische Tugenden wie “*rigor*” und “*severitas*”, doch sind diese in seiner Zeit nicht mehr gefragt (1,18,3). Was früher gut war, ist jetzt nicht mehr angemessen. Darum scheitert Galba. Dementsprechend wird seine Gesamtwürdigung in dem Nekrolog durch eine Reihe von Paradoxa bestimmt (1,49,2-4): Er war (als Feldherr und Statthalter) unter dem Prinzipat anderer glücklicher als in seinem eigenen, “*alieno imperio felicior quam suo*”; er hatte eher keine Fehler, als daß er Tugenden (da seine keine mehr waren) hatte, “*magis extra vitia quam cum virtutibus*”; da sich angesehene Männer in der Schreckenszeit zurückhielten und Galba ebenso verfuhr, galt sein Zögern als Weisheit, “*claritas natalium et metus temporum obtentui, ut, quod segnitia erat, sapientia vocaretur*”! Zwei paradoxe Keulenschläge beschließen die ‘Würdigung’: Galba schien mehr als ein Privatmann zu sein — solange er Privatmann war; und er war nach der Übereinstimmung aller fähig zu herrschen — wenn er nur nicht geherrscht hätte, “*maior privato visus, dum privatus fuit, et omnium consensu capax imperii, nisi imperasset*”! Diese Charakterisierung ergibt kein ganz einheitliches Bild,⁶⁶ sondern zeigt eindrücklich, daß bei der Figur des Paradoxons neben einer tieferen Deutung immer ein wenig Rhetorik mitschwingt. Selbst paradoxer Widersinn kann ohne Paradoxa ausgedrückt werden. Insofern empfiehlt es sich, auch bei Tacitus manieristische Tendenzen festzustellen.

Tacitus beschreibt eine Welt, in der die Werte vertauscht sind, auf dem Kopf stehen. “*segnitia*” kann, wie gesagt, in **dieser** Zeit als “*sapientia*” gelten. Otho wirft Galba vor, daß er Verbrechen Heilmittel nenne und mit falschen Namen Grausamkeit als Strenge, Geiz als Sparsamkeit, Strafen [...] als Zucht bezeichne, “*quae alii scelera, hic remedia vocat, dum falsis nominibus severitatem pro saevitia, parsimoniam pro avaritia, supplicia [...] disciplinam appellat*” (1,37,4). Natürlich ‘verdrehen’ Otho in Wirklichkeit selbst die Begriffe in einer viel schlimmeren Weise als Galba. Dieser erkennt die “*virtutes*”, jener pervertiert sie.

Mit der Vertauschung der Werte schließt Tacitus an Sallust an, der in

⁶⁶ Vgl. insgesamt Koestermann, “Das Charakterbild” 191-206.

einer ähnlichen Krisenzeit Cato sagen läßt, schon längst habe man die wahren Begriffe verloren: Weil man das Verschleudern fremden Eigentums Großzügigkeit und die Dreistigkeit bei schändlichen Unternehmungen Tapferkeit nenne, sei der Staat in höchster Gefahr, “iam pridem equidem nos vera vocabula rerum amisimus: quia bona aliena largiri liberalitas, malarum rerum audacia fortitudo vocatur, eo res publica in extremo sita est” (*Cat.* 52,11). Das ist freilich ein alter Topos, der bis auf Thukydides 3,82,4-8 zurückgeht,⁶⁷ aber wie bei Sallust⁶⁸ ist er bei Tacitus in einer Zeit existentieller Bedrohung des Staats bewußt verwendet. So gewinnt das Paradoxon als wesentliche Denkform wieder bei einem Schriftsteller Vorrang, dessen Deutung von dem düsteren Bild⁶⁹ einer ‘umgekehrten’ Welt⁷⁰ bestimmt ist.⁷¹

Rückblick: Sinnverlust und Paradoxon

Es ist Zeit, innezuhalten und den Blick zurückzulenken. Jedem Leser der vorgeführten Literatur wird sich die Frage stellen, wie es möglich war, daß unmittelbar auf die augusteische Klassik, deren Werke allgemein als Ausdruck einer inneren und äußeren Harmonie gelten, eine Literatur aufkommen konnte, deren Grundstruktur wesentlich von der Paradoxie bestimmt wird. In diesem Zusammenhang wird man sich einer Gruppe von Literaten erinnern, deren Leben und Dichten, obschon es in die Epoche der augusteischen Klassik fällt, insgesamt den offiziellen Strömungen ihrer Zeit in herausfordernder Weise entgegengesetzt ist: der Vertreter der elegischen Dichtung, die von Gallus begründet, von Tibull und Propertius zur Reife gebracht, von Ovid in mannigfaltiger Variation weitergebildet und schließlich zu dem Endpunkt der Gattung geführt wurde. In nahezu allen Punkten ihrer Anschauung haben die Elegiker sich den traditionellen römischen Werten, die

⁶⁷ Vgl. Vretska 578 mit Anm. 1257.

⁶⁸ Vgl. Skard 90.

⁶⁹ Zu der Darstellung des “inneren Fäulnisprozesses” und dem “Gefühl der Ausweglosigkeit” bei Tacitus vgl. Koestermann, Kommentar zu Tacitus, *Annalen*, I, 35 bzw. 31.

⁷⁰ Zu dem “taciteischen Bild der ‘umgekehrten’ Welt” vgl. Borzsák 302.

⁷¹ Vgl. Voss 23: “An den paradoxen Wendungen läßt sich ablesen — was wiederum beweist, daß sie mehr als Selbstzweck sind —, daß zumindest in der Sicht des Tacitus die Zeit, die er beschrieben hat, aus den Fugen war; denn sie brachte Situationen hervor, deren Charakter am überzeugendsten in solchen Formulierungen wiedergegeben werden konnte, ja für die diese Formulierungen — in einem weiteren Sinn — der einzig angemessene Ausdruck waren.”

Anschauung haben die Elegiker sich den traditionellen römischen Werten, die gerade die augusteische Zeit zu restaurieren bemüht war, entgegengestellt. Im Gegensatz zu der für das Wohl des Staats eingesetzten "virtus" des Soldaten und Politikers oder dem "labor" des Kaufmanns und Bauern oder dem "negotium" des Anwalts erblicken sie ihr Ideal in der lediglich auf sich selbst bezogenen "vita iners".⁷² Sie "treten [...] in eine Auseinandersetzung mit der gängigen Bewertung der überkommenen römischen Berufe und Stände ein".⁷³ Daß ein solches nicht der Allgemeinheit, sondern den eigenen subjektiven Zielen dienendes Programm überraschen mußte, dessen waren sich die Elegiker nicht nur bewußt, sondern sie hatten den Konflikt auch in voller Absicht provoziert.

Wenn man jedoch glaubte, diese subjektiven Ideale des Elegikers erschöpften sich in naheliegender Weise in Genuß und Rausch, im Auskosten des so heiß erstrebten Ziels, verkennte man die Eigenart der römischen Liebeselegie. Um sie zu verstehen, muß man sich von den gewohnten Vorstellungen der Geborgenheit und Erfüllung in der Liebe, wie sie Zeichen der Liebesdichtungen aller Völker zu sein pflegen und auch aus den bedeutendsten Nachschöpfungen römischer Liebesgedichte, Goethes *Römischen Elegien*, sprechen, freimachen. Die römischen Elegiker leben "nicht vom Gewinn, sondern vom Verlust von Gegenwart, Glück und Sicherheit. Sie leben von der Unruhe, von der wesenhaft unerfüllbaren Liebe" — "ein Leben, das an seiner inneren Unmöglichkeit immer wieder scheitern muß".⁷⁴ Diese Haltung ist zweifellos paradox, und Properz hat sie prägnant und kompromißlos in einem Paradoxon umschrieben: "in amore dolere volo", 'in der Liebe will ich den Schmerz' (3,8,23). Eingebettet ist die Sentenz in ein Gedicht, das sich insgesamt auf die paradoxe Vorstellung gründet, daß die Liebe nicht von der Erfüllung, sondern von der Gefahr und Bedrohung lebe.⁷⁵

Wenn Properz, bei dem Paradoxa nicht oft zu beobachten sind, Cynthia eine "pulcherrima cura" (2,25,1) nennt, ist das mehr als nur eine rhetorische Spielerei. Und es gleicht fast einer programmatischen Aussage, wenn Tibull entgegen jeglicher römischen Tradition die Selbstaufgabe des Manns proklamiert — die "domina" herrsche im Haus allein: "iuvet in tota me nihil esse domo" (1,5,30). In solchen paradoxen Formulierungen darf man wohl den Versuch erblicken, die bewußte Spannung, in der der Elegiker lebt, zu beschreiben.

Diese provozierende Abkehr der Elegiker vom offiziellen Denken und den

⁷² Vgl. Tibull 1,1,5: "me mea paupertas vita traducat inerti"; 1,1,57-58: "tecum / dum modo sim, quaeso segnīs inersque vocer".

⁷³ Burck, *Vom Menschenbild* 198-99.

⁷⁴ Klingner 425 und 429.

⁷⁵ Unter diesem Gesichtspunkt wurde die Elegie 3,8 früher untersucht: *Propertius ludibundus*, 84-89.

Restaurationstendenzen der augusteischen Zeit möchte auf den ersten Blick als bloße Reaktion auf diese erscheinen, ließe sich nicht ihre Wurzel in der eine Generation früher entstandenen Dichtung der Neoteriker noch deutlich erkennen. Mit dieser gab es in Rom zum erstenmal eine Literatur, die in bewußter Reaktion auf die politischen Verhältnisse der Zeit dem Prinzip des *l'art pour l'art* huldigte, denn ihr Hauptvertreter, Catull, lebte in einer Zeit, "in der alte Werte des staatlichen Lebens zerbrochen und alte Formen der Dichtkunst fraglich geworden waren".⁷⁶ Ein Blick auf das Ende des *Carmen* 64 lehrt, wie düster Catull über die Gegenwart geurteilt hat (397-408).⁷⁷

Es ist also nur scheinbar so, daß die nachaugusteische Dichtung sich abrupt von der des goldenen augusteischen Zeitalters abwendet und plötzlich, ohne daß Übergänge sichtbar würden, ganz andere, neue Töne anschlägt. Gewiß liegt zwischen Vergil und Lukan, Horaz und Seneca, Livius und Tacitus eine Welt: Aber wenn man sich die Bewegung vergegenwärtigt, die in Abkehr, ja zum Teil in Opposition gegen das vom jahrzehntelangen Bürgerkrieg und Machtstreben geprägte politische Denken die Dichtung von den Neoterikern über die Elegiker Tibull und Propertius zu dem an der Wende stehenden Ovid bestimmt, wird man hier ohne Zweifel eine der stärksten Wurzeln für die kaiserzeitliche Literatur erkennen. Diese Bewegung wird durch den Verlust an Gültigkeit der altrömischen Werte geprägt und ermöglicht so eine Dichtung wie die der Elegiker, die das Subjektive in den Mittelpunkt rückt, dabei jedoch von dem merkwürdigen Paradox bestimmt wird, nicht die Erfüllung zu erstreben, sondern den Verlust und das Entgleiten des Erstrebten auszukosten. Auf einem solchen Boden konnte die noch ein Menschenalter nach Tibulls und Propertius' Tod andauernde Dichtung Ovids nur als ein Gewächs erblühen, das von vornherein keine tiefen Wurzeln schlug, sondern auf sich selbst ausgerichtet emporwuchs.

Ovid hatte als Dichter von Liebeselegien in der Nachfolge Tibulls und Propertius' begonnen und erst später 'ernstere' Gattungen wie die *Metamorphosen* gewählt: Diese sind es gewesen, die auf die Literatur der Kaiserzeit gewirkt haben. Wenn in diesem seinem Hauptwerk das Paradoxe als ein wesentliches Ingrediens zu beobachten ist, d.h. nicht nur in einzelnen Wendungen als rhetorischer Schmuck, sondern vielfach als Wurzel ganzer Geschichten, stellt sich die Frage, ob dafür ein tieferer Grund verantwortlich zu machen ist, der über die oft wiederholte Betonung des — gewiß nicht zu leugnenden — rhetorischen Einflusses hinausgeht.

Man tut dem dichterischen Genie Ovids keinen Eintrag, wenn man seine Art der Darstellung als subjektiv in dem Sinn bezeichnet, daß er in den *Metamorphosen*, die hier in Rede stehen, seinen Stoff 'unangemessen' dargestellt hat. Dieses Epos beschränkt sich ja keineswegs wie die *Aeneis* auf die

⁷⁶ Weinreich 147.

⁷⁷ Vgl. auch die guten Bemerkungen bei Weinreich 147-48.

Erzählung der Vorgeschichte Roms mit Ausblicken auf Augustus, sondern es beginnt "prima ab origine mundi" und führt bis zur Gegenwart, indem in einem ersten Durchgang die Entwicklung vom "uranfänglichen Chaos zum Kosmos der augusteischen Ordnung" im ersten Buch präformiert und dann in den weiteren Büchern ausgeführt wird.⁷⁸ Die Bücher 11-15 spielen mit der Geschichte von Troia bis Rom und Augustus auf den Stoff der *Aeneis* an. Ovids *Metamorphosen* haben somit den umfassendsten Stoff zum Inhalt, den je ein antikes Epos dargestellt hatte. Und doch ist die oft gebrauchte Bezeichnung 'Weltgedicht' ambivalent, denn schon das hellenistische Thema der Verwandlungen, das hineinverwoben ist, läßt über weite Strecken das Kuriose dominieren. Der Abstand zu der Darstellung des sinnvollen Kosmos der vergilischen Welt ist beträchtlich.⁷⁹ Überspitzt hat F. Mehmel das Verhältnis Vergils und Ovids zu ihren Stoffen allgemein charakterisiert: "Bei Virgil halten sich äußeres Geschehen und innere Bedeutung gegenseitig. Ovid streicht die Bedeutung [...]. Das äußere Geschehen, das keine Bedeutung mehr hält, wird wertlos und gleichgültig [...]"⁸⁰ Es ist nötig, sich diesen Unterschied vor Augen zu halten, da sich in jüngster Zeit die Tendenz abzuzeichnen scheint, Ovid wieder mehr Tiefsinn zuzugestehen und die *Metamorphosen* "letztlich" als "ein Gedicht, in dem die Deutung des Kosmos im Hinblick auf Rom und seine Geschichte erfolgt", aufzufassen.⁸¹ Will man im Sinn dieser Interpretation die *Metamorphosen* als 'Weltgedicht' verstehen, könnte man sie am ehesten als Variation eines solchen bezeichnen, so wie die Variationen in der Musik ein Thema oft umspielen und mit künstlichen Verzierungen versehen, ohne es immer zu vertiefen, so daß das Thema Anlaß, nicht sinnvoller Grund der subjektiven Ausdeutung ist.

Vergil und Horaz, die in der alten Republik aufgewachsen waren — sie zählten bei Caesars Tod 26 bzw. 21 Jahre —, konnten sich noch von den augusteischen Restaurationstendenzen innerlich angesprochen fühlen, die ein Menschenalter nach ihnen geborenen Properz und Tibull konnten es nicht mehr: Für sie war der dreizehnjährige Bürgerkrieg nach Caesars Tod das

⁷⁸ Ludwig 19.

⁷⁹ "[...] bei Vergil strömt der Affekt aus als Ehrfurcht und Erschütterung vor der Größe des historischen Vorgangs, bei Ovid wird er benutzt zu einem Spiel des Verstandes um die Paradoxie der Ereignisse" (Diller 337-38). Vgl. auch Otis 176, der hinsichtlich der Aufnahme der vergilischen Pestbeschreibung durch Ovid bemerkt: "the total effect is not really didactic and scientific or, as in Virgil, pathetic and sombre. Ovid emphasizes only the paradoxical suddenness and topsy-turviness of the plague." Vgl. ferner Bernbeck 21 über die grundverschiedene Darstellung der Leiden der Büsser in der Unterwelt: "Während [...] Vergil die Leiden der Büssenden eindringlich schildert [...], interessiert sich Ovid nur für die sich ergebenden Paradoxien [...]. Widerspruchsvolle Gegensatzpaare beherrschen die Darstellung, und spielerische Gedanken überlagern das Pathos der Szene. Von der zu erwartenden Inferno-Stimmung ist nichts zu spüren."

⁸⁰ Valerius Flaccus, 106.

⁸¹ Buchheit 83.

entscheidende Erlebnis gewesen.⁸² W. Wili hat über Horaz' Geburtsjahr zu bedenken gegeben: "Zehn Jahre später, und er wäre vielleicht interesselos an der großen augusteischen Erneuerung gewesen wie Ovid."⁸³ Ovid ist ein Kind der Augusteerzeit, insofern er, der zur Zeit der Schlacht von Aktium 12 Jahre alt war, in ihrem äußeren Frieden aufwuchs und die Bedrängnisse, die noch die Dichter von Vergil bis Properz durchlitten hatten, nur vom Hörensagen kannte. Die ernsthafte Auseinandersetzung der Elegiker mit den althergebrachten objektiven Werten konnte ihn innerlich nicht mehr berühren. Denn er war zugleich "in der Tat der Sohn eines neuen Zeitalters".⁸⁴ Er wollte die Weltgeschichte vom sicheren Standpunkt aus unter einem witzigen Aspekt, dem der Metamorphosen der einzelnen Erscheinungen, betrachten und so den Dingen das Interessanteste abgewinnen. Der subjektive Blickwinkel des jederzeit auf die Pointe abzielenden Dichters vermochte dergestalt dem Paradoxen in ungewöhnlicher Weise Raum zu geben. Man kann sich kaum vorstellen, daß ein 'augusteischer' Dichter den Gott der ersten individuellen Göttergeschichte so eingeführt hätte wie Ovid: als Liebhaber, der keuchend hinter seiner Geliebten herjagt, jedoch in Sorge, sie möchte fallen und sich verletzen, das Paradoxon ausruft: 'Fliehe langsamer, ich werde dir auch langsamer folgen': "moderatus, oro, / curre fugamque inhibe! moderatus insequar ipse" (1,510-511).⁸⁵ Hier gilt, was E. Fraenkel über Moschos' *Europa* im Gegensatz zu dem echten Pathos der horazischen Gestaltung gesagt hat — um so mehr als Ovid nicht wie Moschos ein Epyllion über ein begrenztes Thema, sondern ein 'Weltgedicht' geschrieben hat: Sie "weiß ebensogut wie der Leser, daß nichts wirklich Schlimmes geschehen kann. Nicht eine Heroine und ein überalltägliches Schicksal steht hier vor uns, sondern ein hübsches Mädchen gleichsam mit Reifrock und wohlgepuderter Frisur inmitten einer Watteauschen Szenerie."⁸⁶

Wenn man sich von der Vorstellung freimacht, daß das augusteische Zeitalter eine einheitliche, von denselben Tendenzen bestimmte Literatur hervorgebracht habe, fällt es nicht schwer zu erkennen, daß in ihm die Wurzeln der kaiserzeitlichen Literatur bereits vorgebildet sind, d.h. daß die kaiserzeitliche Literatur nicht eine mit einem Schlag entstandene Anti-Literatur ist, für die es keine Vorstufen gäbe. Ovid stellt den entscheidenden Wendepunkt dar, nicht Seneca oder Lukan. Wie wichtig eine Berücksichtigung der besonderen Haltung der Elegiker ist, zeigt der Umstand, daß man ihnen lange Zeit verständnislos gegenüberstand. Es ist bezeichnend, daß sie einem Gelehrten wie R. Heinze, der wie kaum ein anderer Forscher dieses Jahrhunderts die

⁸² Weiter ausgeführt in: Lefèvre, "Die unaugusteischen Züge" 173-96.

⁸³ *Horaz und die augusteische Kultur*, 18.

⁸⁴ Fraenkel 47.

⁸⁵ Vgl. Bernbeck 112.

⁸⁶ Fraenkel 59-60.

Grundlagen der augusteischen Literatur verstehen gelehrt hat, im Grund unangenehm waren: "Ein seltsamer Zug fürwahr im Bilde der Augusteischen Kultur, der so gar nicht zu dem zu passen scheint, was wir bisher von ihr kennenlernten."⁸⁷

Dieser Rückblick auf die Zwiespältigkeit des Begriffs der augusteischen Kultur vermag zu verdeutlichen, wie es zu der besonderen Erzählweise Ovids, Senecas, Lukans und Tacitus' kommen konnte, die in den vorstehenden Betrachtungen vorgeführt wurde. Hinsichtlich der Stilfigur des Paradoxons sind die Elegiker nur entfernt vergleichbar, da dieses bei ihnen relativ selten begegnet. Ihre Bedeutung für die nachaugusteische Literatur liegt vielmehr in der Paradoxie ihrer inneren Haltung, die auf der Opposition zu den traditionellen Werten beruht: Diese hat sich bei Ovid, wie dargelegt, aufgrund der politischen Verhältnisse in Gleichgültigkeit gewandelt. Gerade die daraus resultierende Einstellung ist die Voraussetzung für die Entstehung eines manieristischen Kunstwerks. Denn wo sich Gehalt und Form nicht mehr die Waage halten, kann es leicht zu einem Überhang der Form kommen. Es sei noch einmal an Mehmels Wort erinnert, daß Ovid aus dem Gleichgewicht von äußerem Geschehen und innerer Bedeutung die letzte "gestrichen" habe.⁸⁸ Es war naheliegend, daß sich das für den Manierismus charakteristische "Übermaß an Kunst"⁸⁹ bei einem Dichter, dessen Ingenium von Natur aus auf alles Pointierte und Frappierende ausgerichtet war, nicht in einem Übermaß an Pathos oder Rhetorik äußerte, sondern eben in dem Bestreben, aus dem Stoff die raffiniertesten Pointen herauszupressen. Die paradoxe Redeweise war dazu geradezu prädestiniert. Gemäß der Tatsache, daß keine Stilfigur als solche manieristisch ist, sondern es erst durch das gehäufte Auftreten auf engem Raum wird,⁹⁰ darf Ovid als der erste Autor der römischen Literatur angesprochen werden, bei dem das Paradoxon der Ausdruck einer manieristischen Grundeinstellung ist. Die Beliebtheit dieser Stilfigur ist somit bei Ovid **indirekt** als Konsequenz seines Weltverständnisses in dem dargelegten Sinn zu werten. Es versteht sich, daß der sich wesentlich steigernde Gebrauch dieser Stilfigur bei Ovids Nachfolgern eine gleichsam notwendige Entwicklung der Form darstellt. Daher ist es berechtigt, von einer 'maniera' zu sprechen. Dabei ereignet sich der auffallende Umstand, daß Seneca dieses Gefäß mit einem neuen Gehalt füllt, insofern es bei ihm zum adäquaten Ausdruck seines Weltverständnisses wird. Es ist für ihn die geeignete Figur, im Sachlichen begründete Spannungen prägnant zu verdeutlichen. Sein Neffe Lukan hat die Tendenzen der Darstellung radikalisiert, insofern sich ihm nicht mehr das Handeln des einzelnen Menschen,

⁸⁷ *Die Augusteische Kultur*, 122.

⁸⁸ Vgl. Anm. 80.

⁸⁹ Friedrich, "Über die *Silvae*" 38.

⁹⁰ Vgl. Friedrich an der in Anm. 89 genannten Stelle.

sondern der Lauf der Geschichte als widersinnig darbot. Er hat die vielen Möglichkeiten der Paradoxie zu **einem** schneidenden Hauptparadox gerafft, aber auch verengt. Es kann hier nicht Aufgabe sein darzulegen, in welchem Maß die politischen Verhältnisse die Voraussetzung für die skizzierte literarische Entwicklung sind: Ein Vergleich könnte zeigen, wie Literatur Reaktion auf politische Zustände und gesellschaftliche Verhältnisse ist. Denn die Dichtungen der Elegiker sind wesentlich vom Protest, die Dichtungen Ovids von der Sicherheit des äußeren Friedens bestimmt, und Seneca, Lukan und Tacitus geben die Entartung der allgemeinen Verhältnisse wieder.

Daß im Verlauf dieser Betrachtungen die Epoche von der Zeitenwende bis Lukan im Hinblick auf die Dominanz des Paradoxen als wesentlichen Ausdrucks der Denkform der herausragenden Autoren zu Recht als Einheit verstanden und weder nach oben noch nach unten willkürlich begrenzt wurde, erhellt daraus, daß es für diese Erscheinung nichts im echten Sinn Vergleichbares gibt. Über die augusteische Klassik wurde bereits gesprochen. Die Dichtung nach Lukan hat sich in anderer Richtung entwickelt. Obschon die Epiker Valerius Flaccus, Silius Italicus und Statius von diesem stark beeinflusst wurden und insbesondere Statius seine Konzeption einer Weltdeutung erheblich zugespitzt und verdüstert hat — wozu sich die Stilform des Paradoxen durchaus angeboten hätte —, war eine Steigerung des bei Lukan angewandten Prinzips nicht mehr möglich. Statius mußte andere Wege beschreiten, um den absoluten Widersinn des von ihm geschilderten Geschehens dichterisch zu gestalten. Somit wird erneut klar, daß das Paradoxon ein sprachliches Phänomen ist, insofern die im Stoff angelegten Spannungen auch ohne paradoxe Sprechweise adäquat wiedergegeben werden können. Auf der anderen Seite zeigen Senecas Philosophische Schriften und Tacitus' Geschichtswerk eindrucklich die großartigen Möglichkeiten, die die Stilform des Paradoxons bot. Sie gewann in einer gegenüber der klassischen Epoche unsicher gewordenen Zeit in Ausformung und Vielfalt beeindruckende Bedeutung: Manierismen pflegen in Zeiten innerer Unsicherheit aufzutreten.

Benutzte Literatur

Bernbeck, Ernst J. *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen. Zetemata* 43. München 1967.

Blänsdorf, Jürgen und Eberhard Breckel. *Das Paradoxon der Zeit: Zeitbesitz und Zeitverlust in Senecas Epistulae morales und De brevitae vitae*. Freiburg [u.a.] 1983.

Borzák Stefan. Rezension von Cornelius Tacitus, *Annalen*, erl. [...] v. E. Koestermann, III. *Gymnasium* 75 (1968): 300-03.

Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. New York 1947. Übers. Rolf Dornbacher. *Paradoxie im Gedicht: Zur Struktur der Lyrik*. Edition Suhrkamp 124. Frankfurt/M. 1965.

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

Büchner, Hansjörg. "Das Oxymoron in der griechischen Dichtung von Homer bis in die Zeit des Hellenismus mit einem Überblick über seine Entwicklung". Diss. Tübingen, 1950.

Burck, Erich. *Vom Menschenbild in der römischen Literatur*. Heidelberg 1966.

---. *Vom römischen Manierismus: Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit*. Darmstadt 1971.

Cancik, Hildegard. *Untersuchungen zu Senecas Epistulae morales*. Spudasmata 18. Hildesheim 1967.

Cancik, Hubert. *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*. Spudasmata 13. Hildesheim 1965.

Catull. *Liebesgedichte und sonstige Dichtungen*. Hg. Otto Weinreich. Hamburg 1960.

Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern [u.a.]²1954.

Diller, Hans. "Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen". *Ovid*. Wege der Forschung 92. Darmstadt 1968. 322-39.

Doblhofer, Ernst. Rezension von Gianna Petrone, *La battuta a sorpresa negli oratori latini*. *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* 30 (1977): 184-85.

Dutoit, Ernest. "Le Thème de 'La force qui se détruit elle-même' (Hor., *Epod.* 16,2) et ses variations chez quelques auteurs latins". *Revue des Études Latines* 14 (1936): 365-73.

Fehling, Detlev. "ΝΥΚΤΟΣ ΠΑΙΔΕΣ ΑΠΑΙΔΕΣ. A. Eum. 1034 und das sogenannte Oxymoron in der Tragödie". *Hermes* 96 (1968): 142-55.

Fraenkel, Eduard. "Die klassische Dichtung der Römer". *Das Problem des Klassischen und die Antike*. Hg. Werner Jaeger. Leipzig 1931. 47-73.

Fränkel, Hermann. *Ovid: A Poet between Two Worlds*. Berkeley [u.a.] 1945.

Freise, Hermann. "Die Bedeutung der Epikur-Zitate in den Schriften Senecas". *Gymnasium* 96 (1989): 532-56.

Friedrich, Hugo. *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt/M. 1964.

---. "Pascals Paradox: Das Sprachbild einer Denkform". *Zeitschrift für Romanische Philologie* 56 (1936): 322-70.

---. "Über die *Silvae* des Statius (insbesondere V,4, Somnus) und die Frage des literarischen Manierismus". *Wort und Text*. Festschrift für F. Schalk. Frankfurt/M. 1963. 34-56.

Friedrich, Wolf-Hartmut. *Vorbild und Neugestaltung: Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*. Göttingen 1967.

Gelzer, Matthias. "M. Tullius Cicero als Politiker". *RE* VII A 1 (1939): 827-1091.

Gerber, Gustav. *Die Sprache als Kunst*. 2 Bde. Berlin 1885.

Giannini, Alessandro. "Studi sulla Paradosografia Greca". *Rendiconti dell'Istituto Lombardo* 97 (1963): 247-66.

Görler, Woldemar. Rezension von Fabio Stok, *Omnes stultos insanire: la politica del paradosso in Cicerone*. *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* 39 (1986): 43-46.

Hauser, Arnold. *Der Manierismus*. München 1964.

Heinze, Richard. *Die Augusteische Literatur*. Hg. Alfred Köste. Leipzig 1933.

Q. Horatius Flaccus. *Oden und Epoden*. Bes. v. Adolf Kiessling. 7. Aufl. bes. v. Richard Heinze. Berlin 1930.

Hossenfelder, Malte. *Stoa, Epikureismus und Skepsis*. Die Philosophie der Antike 3. München 1985.

Klingner, Friedrich. *Römische Geisteswelt*. München 1965.

Knoche, Ulrich. "Senecas Atreus: Ein Beispiel". *Die Antike* 17 (1941): 60-76.

Koestermann, Erich. "Das Charakterbild Galbas bei Tacitus". *Navicula Chiloniensis*. Leiden 1956. 191-206.

Kraus, Walther. "Ovidius Naso". *Ovid*. Wege der Forschung 92. Darmstadt 1968. 67-166.

Kumaniecki, Kazimierz. "Ciceros Paradoxa Stoicorum und die römische Wirklichkeit". *Philologus* 101 (1957): 113-34.

Kytzler, Bernhard. "'Manierismus' in der klassischen Antike?" *Colloquia Germanica* 1 (1967): 2-25.

Landfester, Manfred. *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*. Berlin [u.a.] 1977.

---. *Die Ritter des Aristophanes: Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*. Amsterdam 1967.

Lefèvre, Eckard. "Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit". *Poetica* 3 (1970): 59-82.

- . "A Cult without God or The Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus". *Classical Journal* 77 (1981): 32-36.
- . *Propertius ludibundus. Elemente des Humors in seinen Elegien*. Heidelberg 1966.
- . "Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon". *Hermes* 94 (1966): 482-96.
- . "Die unaugusteischen Züge der augusteischen Literatur". *Saeculum Augustum*. Hg. Gerhard Binder. 3 Bde. Bd. 2. Wege der Forschung 512. Darmstadt 1988. 173-96.
- . "Versuch einer Typologie des römischen Dramas". *Das Römische Drama*. Hg. Eckard Lefèvre. Darmstadt 1978. 1-90.
- Ludwig, Walther. *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*. Berlin 1965.
- Marx, Friedrich. "M. Annaeus Lucanus". *RE* I (1894): 2226-36.
- Maurach, Gregor. *Der Bau von Senecas Epistulae morales*. Heidelberg 1970.
- . "Jason und Medea bei Seneca". *Antike und Abendland* 12 (1966): 125-40.
- Mehmel, F. *Valerius Flaccus*. Diss. Hamburg, 1934.
- Menge, Hermann. *Repetitorium der lateinischen Syntax und Stilistik*. Hg. Andreas Thierfelder. Darmstadt ¹²1955.
- Nowak, Helmut. "Lukanstudien". Diss. Wien, 1955.
- O'Brien, Michael J. *The Socratic Paradoxes and the Greek Mind*. Chapel Hill 1967.
- Otis, Brooks. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge 1966.
- Publius Ovidius Naso. *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Hg. Hermann Breitenbach. Zürich 1958.
- . *Metamorphosen*. Erkl. v. Moriz Haupt, Rudolf Ewald und Michael von Albrecht. 2 Bde. Zürich [u.a.] ¹⁰1966.
- Petrone, Gianna. *La battuta a sorpresa negli oratori latini*. Palermo 1971.
- Pfligersdorffer, Georg. "Lucan als Dichter des geistigen Widerstandes". *Hermes* 87 (1959): 344-77.
- Philippson, Robert. "M. Tullius Cicero. Die philosophischen Schriften". *RE* VII A1 (1939): 1104-92.
- Pohlenz, Max. *Die Stoa*. 2 Bde. Göttingen ³1964.
- Puelma, Mario. "Sprachliche Beobachtungen zu Catulls Peleus-Epos (C.64)". *Museum Helveticum* 34 (1977): 156-90.

- Reiners, Ludwig. *Deutsche Stilkunst*. München 1944.
- Rutz, Werner. "Lucan 1943-1963". *Lustrum* 9 (1964): 243-334 und 337-40.
- C. Sallustius Crispus. *De Catilinae Coniuratione*. Komm. v. Karl Vretska. Heidelberg 1976.
- Schmidt, Johanna. "Paradoxa". *RE* XVIII. 3 (1949): 1134-37.
- Skard, Eiliv. "Sallust als Politiker". *Symbolae Osloenses* 9 (1930): 69-95.
- Stok, Fabio. *Omnes stultos insanire: la politica del paradosso in Cicerone*. Acroamata 2. Pisa 1971.
- Cornelius Tacitus. *Annalen*. Erl. v. Erich Koestermann. 4 Bde. Heidelberg 1963-1968.
- Thierfelder, Andreas. "Der Dichter Lucan". *Archiv für Kulturgeschichte* 25 (1935): 1-20.
- Voigtländer, Hanns-Dieter. "Die Idee der Ich-Spaltung und der Stil der 'Metamorphosen' Ovids". *Dialogos*. Festschrift für H. Patzer. Wiesbaden 1975. 193-208.
- Voss, Bernd-Reiner. *Der pointierte Stil des Tacitus*. *Orbis antiquus* 19. Münster 1963.
- Wanke, Christiane. *Seneca, Lucan, Corneille: Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*. *Studia Romanica* 6. Heidelberg 1964.
- Weinreich, Otto, Hg. *Catull: Liebesgedichte und sonstige Dichtungen*. Hamburg 1960.
- Wili, Walter. *Horaz und die augusteische Kultur*. Basel 1948.