

Das Epos vom steten Wandel der Welt. Exemplarische Betrachtungen zu Ovids Metamorphosen:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf einem panzerartigen Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch halten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.

„Was ist mit mir geschehen?“ dachte er. Es war kein Traum.

Das ist eine Verwandlung, genauer: der Anfang der Erzählung *Die Verwandlung* von Franz KAFKA aus dem Jahr 1915, die sich in den nächsten vierzig Druckseiten um die Frage dreht, wie ein Mensch mit der Existenz als Käfer zurecht kommt, wie er sich immer mehr auch allmählich aus der menschlichen Gesellschaft entfernt und in die Käferrolle hineinfindet - Thema ist also das Leben *nach* und *mit den Folgen der Verwandlung*.¹

Gehen wir in der Literaturgeschichte von KAFKA gut 1800 Jahre zurück, so finden wir eine weitere, prominente Erzählung von einer Verwandlung, und zwar in einer Passage zu Beginn des Johannes-Evangeliums (Ioh. 2,1-11):²

Καὶ τῇ ἡμέρᾳ τῇ τρίτῃ γάμος ἐγένετο ἐν Κανὰ τῆς Γαλιλαίας, καὶ ἦν ἡ μήτηρ τοῦ Ἰησοῦ ἐκεῖ· ἐκλήθη δὲ καὶ ὁ Ἰησοῦς καὶ οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ εἰς τὸν γάμον. καὶ ὑστερήσαντος οἴνου λέγει ἡ μήτηρ τοῦ Ἰησοῦ πρὸς αὐτόν, Οἶνον οὐκ ἔχουσιν. [καὶ] λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς, Τί ἐμοὶ καὶ σοί, γύναι; οὐπω ἦκει ἡ ὥρα μου. λέγει ἡ μήτηρ αὐτοῦ τοῖς διακόνοις. Ὅ τι ἂν λέγη ὑμῖν ποιήσατε. ἦσαν δὲ ἐκεῖ λίθιναι ὑδρίαὶ ἕξ κατὰ τὸν καθαρισμὸν τῶν Ἰουδαίων κείμεναι, χωροῦσαι ἀνὰ μετρητὰς δύο ἢ τρεῖς. λέγει αὐτοῖς ὁ Ἰησοῦς, Γεμίσατε τὰς ὑδρίας ὕδατος. καὶ ἐγένεσαν αὐτὰς ἕως ἄνω. καὶ λέγει αὐτοῖς, Ἀντλήσατε νῦν καὶ φέρετε τῷ ἀρχιτρικλίνῳ: οἱ δὲ ἤνεγκαν. ὡς δὲ ἐγεύσατο ὁ ἀρχιτρικλίνος τὸ ὕδωρ οἶνον γεγενημένον, καὶ οὐκ ᾔδει πόθεν ἐστίν, οἱ δὲ διάκονοι ᾔδεισαν οἱ ἠντληκότες τὸ ὕδωρ, φωνεῖ τὸν νυμφίον ὁ ἀρχιτρικλίνος καὶ λέγει αὐτῷ, Πᾶς ἄνθρωπος πρῶτον τὸν καλὸν οἶνον τίθησιν, καὶ ὅταν μεθυσθῶσιν τὸν ἐλάσσω· σὺ τετήρκας τογν καλὸν οἶνον ἕως ἄρτι.

Am dritten Tag fand in Kana in Galiläa eine Hochzeit statt, und die Mutter Jesu war dabei. Auch Jesus und seine Jünger waren zur Hochzeit eingeladen. Als der Wein ausging, sagte die Mutter Jesu zu ihm: „Sie haben keinen Wein mehr.“ Jesus erwiderte ihr: „Was willst du von mir, Frau? Meine Stunde ist noch nicht gekommen.“ Seine Mutter sagte zu den Dienern: „Was er euch sagt, das tut!“ Es standen dort je sechs steinerne Wasserkrüge, wie es der Reinigungsvorschrift der Juden entsprach; jeder faßte ungefähr hundert Liter. Jesus sagte zu den Dienern: „Füllt die Krüge mit Wasser!“ Und sie füllten sie bis zum Rand. „Er sagte zu ihnen: Schöpft jetzt, und bringt es dem, der für das Festmahl verantwortlich ist.“ Sie brachten es ihm. Er kostete das Wasser, das zu Wein geworden war. Er wußte nicht, woher der Wein kam; die Diener aber, die das Wasser geschöpft hatten, wußten es. Da ließ er den Bräutigam rufen und sagte zu ihm: „Jeder setzt zuerst den guten Wein vor und erst, wenn die Gäste zuviel getrunken haben, den weniger guten. Du jedoch hast den guten Wein bis jetzt zurückgehalten.“

Auch hier, in dieser eher lapidaren Form ist die Verwandlung weder Ziel der Erzählung noch Selbstzweck, sie dient vielmehr der Vorbereitung des Handelns Jesu in der Öffentlichkeit, seiner Wundertaten und schließlich auch der Verwandlung von Brot und Wein in sein eigenes Fleisch

¹ Siehe dazu die vergleichende Untersuchung von F. Harzer, *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen* (Ovid – Kafka – Ransmayr), Tübingen 2000.

Vgl. Ovidio, *Opere II. Le metamorfosi*. Traduzione di G. Paduano; introduzione di A. Perutelli; commento di L. Galasso, Torino 2000, XV zu Matthäus 15,14-21 (die wunderbare Brotvermehrung).

und Blut beim Letzen Abendmahl, was im Mysterium der Messe bis heute rituell wiederholt wird.

Und nun kommt eine dritte Form der Verwandlung, nochmals etwa hundert Jahre früher, um das Jahr 8 n. Chr. entstanden. Eine junge Frau, Daphne³, die von einem liebestollen Gott - Apollo - verfolgt wird, bittet in höchster Not ihren Vater, den Flußgott Peneios um Rettung (Ov. met. 1, 546-556).⁴

*"fer", pater, "inquit, opem, si flumina numen habetis!
qua nimium placui, mutando perde figuram!"
vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos brachia crescunt;
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.
hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.*

"Vater", ruft sie, "rette mich, wenn ihr Flüsse göttliche Macht habt, oder nimm durch eine Verwandlung die Schönheit von mir, durch die ich zu sehr gefiel!" Kaum ist die Bitte ausgesprochen, als ihr die Glieder schwer werden und erstarren. Ihren zarten Busen umschließt weiche Rinde, in Blätter verwandelt sich ihr Haar, in Äste die Arme. Ihr Fuß, eben noch so flüchtig, stockt, von zähen Wurzeln gehalten. Ein Wipfel verbirgt ihr Gesicht. Nichts bleibt zurück als die glänzende Schönheit. So auch liebt sie Apollo, und als er die rechte Hand an den Stamm legt, fühlt er noch unter der frischen Rinde das Herz schlagen. Er umschlingt mit seinen Armen die Zweige, als ob er Daphne selbst an seine Brust drückte, und bedeckt das Holz mit Küssen — doch selbst das Holz weicht vor den Küssen zurück.

Daphne ist zum Lorbeerbaum geworden, der Urtyp des Lorbeerbaums gewissermaßen, denn das griechische Wort δάφνη bedeutet an sich schon nichts anderes als "der Lorbeerbaum". Im Unterschied zu den beiden zuvor genannten Beispielen für Verwandlungen ist Ovids Interesse viel stärker auf den *Verwandlungsvorgang* an sich gerichtet sowie auf seine Vorgeschichte - dazu gleich ein wenig mehr -; die Folgen einer Verwandlung - das Fortleben in ungewohnter Gestalt, wie bei KAFKA, die Auswirkungen auf den Glauben der Anwesenden, wie im Evangelium - sind für ihn kaum noch interessant. Er beschließt seine Erzählung nach erfolgter Verwandlung meist recht knapp und oft nach dem Schema, das auch in der Erzählung von Apollo und Daphne zu Tage tritt (1,557-567):

*cui deus "at quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe" dixit "mea. semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae.*

³ Siehe zuletzt die ambitionierte Interpretation von P. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002, 45-50; außerdem M.R. Barnard, *Ovid's Apollo and Daphne. A Foolish God and a Virgin Tree*. AHAM 18/19 (1975/76) 353-362; N. Holzberg: *Apollo's erste Liebe und die Folgen*. Ovids Daphne-Erzählung als Programm für Werk und Wirkung, *Gymnasium* 106 (1999) 317-334; außerdem zur Rezeption M.E. Arnard, *The Myth of Apollo and Daphne: Some Medieval and Renaissance Versions of the Ovidian Tale*. Ann Arbor, London 1982; J. Wulff, *Die ovidische Daphne und ihre Rezeption in der englischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Frankfurt et al.

⁴ Übersetzung nach: Ovid, *Metamorphosen*. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. In Prosa neu übersetzt von G. Fink, Zürich, München 1989 (u.ö.).

*tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum
 vox canet et visent longas Capitolia pompas.
 postibus Augustis eadem fidissima custos
 ante fores stabis mediamque tuebere quercum,
 utque meum intonsis caput est iuvenale capillis,
 tu quoque perpetuos semper gere frondis honores.”
 finierat Paean: factis modo laurea ramis
 adnuat utque caput visa est agitasse cacumen.*

Da ruft der Gott: "Kannst du auch nicht meine Gattin werden, so sollst du zumindest mein heiliger Baum sein! Ewig wirst du, mein Lorbeer, mein Haar, meine Leier, meinen Köcher bekränzen! Römische Feldherren wirst du begleiten, wenn 'Triumph!' das Volk ihnen fröhlich zujauchzt und wenn das Kapitol den langen Festzug betrachtet. Du sollst, Lorbeerbaum, dich als treuester Hüter vor Augustus' Pforten erheben und über dem Eichenkranz in der Mitte schützend die Zweige breiten! Und wie mein eigenes Haupt ewig jung ist mit nie geschnittenen Locken, also trage auch du für immer die Pracht deines Laubes!" Apollo hatte geendet; mit eben entstandenen Zweigen nickt ihm der Lorbeer Beifall zu, und gleich einem Haupt scheint sich der Wipfel zu neigen.

Ovid liefert seinen Lesern also die Erklärung⁵ dafür, warum der Lorbeer der dem Apollo heilige Baum ist, warum er immergrün ist, warum man auch in Rom beim Triumphzug den siegreichen Feldherrn mit den Lorbeerzweigen bekränzt und schließlich, warum Augustus - dessen persönlicher Schutzgott Apollo war - sein Haus ebenfalls mit Lorbeer schmückt. Damit trifft er ein zu seiner Zeit reges Interesse an solchen Erklärungen, Aitia, "Ursachen", wie der griechische Fachausdruck lautet. Man war sich auch schon im alten Rom selbstverständlich darüber klar, daß dies poetische, keine naturwissenschaftliche Erklärungen sind, dennoch - oder gerade deshalb - besaßen gerade sie einen besonderen Reiz für das antike Publikum, und nicht nur für das antike: Eine der bekanntesten und wichtigsten Skulpturen des Barock versucht mit den Mitteln der Bildhauerkunst⁶ Ovids Beschreibung nachzugestalten: Gian Lorenzo BERNINIS "Apollo und Daphne" in der Galleria Borghese in Rom.⁷

Was macht nun die Bedeutung Ovids aus, die seine *Metamorphosen* zum Grundbuch europäischer Kultur werden ließ?⁸ Eine Bedeutung, die sich bis heute nicht nur auf die Rolle als Schullektüre erstreckt, sondern die ihm als einem der wenigen antiken Autoren ganz selbstverständlich auch in den Feuilletons, im Kulturbetrieb von Literatur und Theater Präsenz gibt?

⁵ Zum Metamorphosen-Konzept Ovids siehe E.A. Schmidt, Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie, Heidelberg 1991 (Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse 1991/2) 37-78; kontrastierend (da gerade Ovids Epos ausklammernd) Chr. Zgoll, Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung, Tübingen 2004 (Classica Monacensia 28).

⁶ Zu Ovid in der Kunst siehe grundsätzlich U. Reinhardt, Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Eine visuelle Ergänzung für die Schullektüre, Bamberg: Buchner 2001 (Auxilia 48); H. Walter, H.-J. Horn (Hrsg.): Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Berlin 1995; C. Allen, Ovid and art. in: Cambridge Companion (Anm. 9) 336-367 – die Studien zu einzelnen und übergreifenden Aspekten der Ovid-Rezeption in nachantiker Zeit sind Legion.

⁷ Siehe z.B. R. Wittkower, Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque, London 1955 (ND 1999) 13-55; Ch. Avery, Bernini. Mit Aufnahmen von D. Finn, München 1998, 43-71.

⁸ Vgl. die Zusammenstellung von W. Stroh, Ovid im Urteil der Nachwelt. Eine Testimoniensammlung, Darmstadt 1969.

Ovid⁹, genauer: Publius Ovidius Naso, wurde am 20. März des Jahres 43 v. Chr. in Sulmo geboren, einer etwa 120 km von Rom entfernten Kleinstadt im Appennin. Seine Jugend fiel in die Zeit der Bürgerkriege nach Caesars Ermordung, aus denen nach langen Wirren endlich 31 v. Chr. Octavian siegreich hervorging, der sich ab 27 v. Chr. Augustus nannte. Augustus¹⁰ schuf eine neue Staatsform, den Prinzipat, der *de iure* die Strukturen der alten Republik bewahrte, *de facto* aber den Weg zu einer Monarchie wies. Nach den langen Jahrzehnten der Selbstzerfleischung in den Bürgerkriegen waren die Römer dankbar für den durch Augustus gebrachten Frieden, die *pax Augusta*, deren äußeres Zeichen die im Jahr 9 v. Chr. eingeweihte *Ara Pacis Augustae* ist.¹¹ Nicht ganz so groß war der Konsens über die Politik der moralischen Erneuerung, die Gesetze zur Förderung der Familie und gegen Ehebruch. Hier gab es manche Distanz oder gar offene Kritik, wie sich in den liebelegischen Gedichten etwa eines Properz (2,7) deutlich zeigt. In diese Welt also wuchs Ovid hinein, schon in jungen Jahren schickte ihn sein Vater zur Ausbildung nach Rom, wo ihm eine Karriere im Rahmen der üblichen Ämterlaufbahn bevorzustehen schien, die ihn am Ende in den Senat bringen könnte. Doch Ovid entschied sich anders: Schon bald nachdem er die ersten niedrigen Staatsämter bekleidet hatte, gab er diesen Weg auf und verschrieb sich ganz der Dichtung: Im Alter von etwa 18 Jahren, um 25 v. Chr., trat er erstmals mit eigenen Gedichten hervor, aus denen die Sammlung der *Amores*, "Liebeselegien", in zunächst fünf, dann in zweiter Auflage in drei Büchern entstand. Es folgte die *Ars amatoria*, die "Liebeskunst", ein Lehrgedicht, das sich in zwei Büchern zunächst an die Männer, sodann in einem weiteren Buch an die Frauen wandte, und das durch die *Remedia amoris*, die Heilmittel gegen die Liebe, ergänzt und abgeschlossen wurde. Hier wagte sich Ovid zu ziemlich offener Kritik an Augustus und seiner Moralgesetzgebung vor, so daß der Gedanke naheliegt, daß er sich damit in höchsten Kreisen nicht unbedingt Freunde schaffte.

Zunächst freilich konnte er sich an die Arbeit an den *Fasti* machen, einem Lehrgedicht über den römischen Kalender, von dem er die erste Jahreshälfte - die Monate Januar bis Juni in jeweils

⁹ Siehe grundsätzlich U. Schmitzer, Ovid, Hildesheim, New York, Zürich 2001 (Studienbücher Antike 7 – darauf und auf meine weiteren Arbeiten zu Ovid sei *pars pro toto* hier verwiesen, da sich der folgende Beitrag, der im Winter 2003 als Vortrag vor Schülern und Lehrern der gymnasialen Oberstufe in Stuttgart, Aalen, Prien und Heilbronn gehalten wurde, aus meinem kontinuierlichen Interesse an diesem Dichter speist); weitere deutschsprachige Einführungen: M. Giebel, Ovid. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek ⁵2003; F. Harzer, Ovid, Stuttgart, Weimar 2002 (eher an ein neuphilologisches Publikum adressiert); M. von Albrecht, Ovid. Eine Einführung, Stuttgart 2003 – anregend und provozierend, aber für den Anfänger eher nicht zu empfehlen ist N. Holzberg, Ovid. Dichter und Werk, München ²1998, den Stand der internationalen Diskussion spiegeln B.W. Boyd (Hrsg.), Brill's Companion to Ovid, Leiden 2002 und P. Hardie (Hrsg.), The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002 (weiteres bei S. Myers, The Metamorphosis of a Poet: Recent Work on Ovid. JRS 89 [1999] 190-214) – schon die Erscheinungsdaten der genannten Bücher zeigt den derzeitigen Boom, den Ovid in der Forschung erlebt, vgl. als Zusammenfassung auch U. Schmitzer, Neue Forschungen zu Ovid (1997-2001), Gymnasium 109 (2002) 143-166; Neue Forschungen zu Ovid - Teil II, Gymnasium 110 (2003) 147-182 (Teil III in Vorbereitung); eine aktuell gehaltene Ovid-Bibliographie findet sich unter <http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/ovbibfr.html>.

¹⁰ Dazu die umfassenden Darstellungen von D. Kienast: Augustus. Princeps und Monarch. Darmstadt ³1999; J. Bleicken: Augustus. Eine Biographie. Berlin 1998.

¹¹ Siehe demnächst die gedruckte Fassung von U. Schmitzer, Friede auf Erden?, Antrittsvorlesung Humboldt-Universität zu Berlin 2004.

einem Buch - fertigstellte, außerdem an den *Metamorphosen*. Im Jahr 8 n. Chr. aber wurde Ovid jäh aus seinem bisherigen Lebenszusammenhang gerissen und nach Tomi, im heutigen Rumänien am Schwarzen Meer gelegen, verbannt. Die Gründe sind nicht ganz klar, als Vorwand diente die *Ars amatoria*, im Hintergrund stand aber ein wesentlich schwerer wiegender Vorwurf, über den Ovid nur andeutungsweise zu reden wagt: Von den vielen Hypothesen scheint diejenige am wahrscheinlichsten, wonach Ovid in irgendeiner Weise in eine politische Intrige verwickelt war, die mit der Regelung der Nachfolge für Augustus zu tun hatte. Wie auch immer, Ovid mußte seine letzten Lebensjahre fern ab von der römischen Zivilisation in Tomi verbringen, von wo aus er mit insgesamt neun Elegienbüchern - den *Tristia* und den *Epistulae ex Ponto* - die Erinnerung an sich in Rom wachzuhalten versuchte und wo er im Jahr 17 n. Chr. starb.

Die *Metamorphosen*¹², Ovids Hauptwerk, um das es hier gehen soll, werden von vier Versen eingeleitet, dem Proömium, in dem der Dichter nach antikem Brauch sein eigenes Werk kurz vorstellt (*met.* 1,1-4):

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

Von in neue Körper verwandelten Gestalten zu künden, treibt mich mein Sinn: Ihr Götter, inspiriert mein Vorhaben (denn ihr habt sie ja auch verwandelt), und führt vom Uranfang der Welt bis zu meiner eigenen Zeit ein zusammenhängendes Gedicht herab.

Sieht man genau auf den lateinischen Wortlaut¹³, so zeigt sich, daß Ovid mit den ersten Worten eine doppelte Aussage verknüpft: *in nova fert animus* kann zunächst als Einheit gelesen werden und bedeutet: „Auf ein neues, bisher unbekanntes Feld führt mich mein Sinn.“ Damit unterstreicht Ovid die Kühnheit seines Unternehmens. Im weiteren Fortgang des Leseprozesses wird dann klar, daß es um *nova corpora* geht, also um das Thema der Verwandlung hauptsächlich von (um es vorwegzunehmen) Menschen. Es schließt sich die Bitte an die Götter an, dieses beginnende Gedicht zu inspirieren - auch das ist ein alter, bis auf Homer zurückreichender Brauch -, und schließlich der zeitliche Rahmen: von Anbeginn der Welt bis in die eigene Gegenwart des Verfassers. All das will Ovid nicht in einzelnen, getrennten Abschnitten oder Kapiteln behandeln, sondern in einem kontinuierlichen, fortlaufenden Gedicht, einem *carmen perpetuum*.¹⁴

Die *Metamorphosen* umfassen etwa 12 000 Verse, die in fünfzehn Bücher aufgeteilt sind, wobei die Buchgrenzen primär keine inhaltlichen Zäsuren darstellen - das widerspräche auch dem Konzept des *carmen perpetuum* -, sondern Leseeinheiten¹⁵, die nicht zuletzt durch die maximale Länge einer antiken Buchrolle determiniert sind. Nach einer vorsichtigen Zählung behandelt Ovid darin etwa 250 Sagen, manche sehr ausführlich - mit mehr als 400 Versen -, manche nur

¹² Einzelerläuterungen am zuverlässigsten und umfassendsten bei P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar von F. Bömer. Sieben Bände, Heidelberg 1969-1986.

¹³ Unter den zahlreichen Arbeiten zum Proömium siehe als eine der jüngsten, auf genauer Lektüre beruhenden S.M. Wheeler, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, 8-33.

¹⁴ Siehe B.R. Nagle, *Recent structural studies on Ovid*, *AugAge* 9 (1989) 27-36.

¹⁵ Zu anderslautenden Tendenzen der neueren Forschung demnächst im 3. Teil des Ovid-Berichts (Anm. 9).

ganz knapp anspielend und nebenbei, kaum einen ganzen Vers lang. Eines der obersten dichterischen Prinzipien, die Ovid leiten, ist also der dauernde Wechsel des Inhalts und der Darstellungsform, die *variatio*, die das Interesse des Lesers wachhalten soll und auch dem Thema der Metamorphose, des Wandels, formal entspricht.

Man kann die *Metamorphosen* lesen als eine Art von mythologischer Weltgeschichte¹⁶, die sich zunächst mit der Entstehung der Welt aus dem Chaos und der Schöpfung der Menschen befaßt, sodann auch die möglichen Varianten des Weltendes - die Sintflut und den Weltenbrand - durchspielt. Mit der Mitte des zweiten Buches wird dann der chronologische Faden nicht mehr so deutlich: Ovid verschleiert ihn durch zahlreiche Rückblenden und Vorausblicke, auch indem er unterhalb der auktorialen Ebene des Dichters weitere erzählerische Instanzen einfügt (einer erzählt, daß ein anderer erzählt ... - das kann bis zur vierten Ebene reichen) - Hauptthema sind die Liebesabenteuer der olympischen Götter (v.a. Iupiters, sodann Apollos, Neptuns, Mercurus etc.), aber auch Liebschaften von Halbgöttern und Menschen untereinander. Dieser zentrale Abschnitt reicht etwa von der Mitte des zweiten Buches bis zum Beginn des 11. Buches. Eine wichtige Zäsur stellt im zehnten Buch die Orpheus-Sage dar. Danach wird die chronologische Linie wieder deutlicher: Der Troianische Krieg, die Irrfahrten des Odysseus und Aeneas und schließlich die Gründung Roms scheinen auf und bilden den Hintergrund für zahlreiche Abschweifungen und mytho-historische Erzählungen. Das 15. Buch schließlich beginnt mit einem großen Lehrvortrag des Pythagoras, der das Thema des universalen Wandels noch einmal philosophisch flankiert¹⁷, es folgen einige marginale Episoden aus der römischen Geschichte, bis Ovid dann mit der Ermordung und anschließenden Vergöttlichung Caesars und dem Lob des Augustus (das bei näherem Hinsehen aber eher zweischneidig ist) die Erzählung in die eigene Gegenwart einmünden läßt - so wie er es am Beginn angekündigt hatte.

Dies also ist der äußere Rahmen der *Metamorphosen*, der aber noch nicht erklären kann, worauf die so große Wirkung schon bei den Zeitgenossen beruht, die dann auch das ganze Mittelalter hindurch, in Renaissance und Barock anhielt und - aller Antikenferne zum Trotz - bis in die Moderne reicht. Dazu müssen wir uns nun einigen Passagen etwas genauer widmen, um Ovids Erzählkunst auf die Spur zu kommen. Begeben wir uns also nochmals zurück zur bereits erwähnten Sage von Apollo und Daphne.

Die erste Tat Apollos nach seiner Geburt war die Tötung des Drachen Python, der die nach der Sintflut neuentstandene Menschheit bedrohte. Auf seinen Sieg als Bogenschütze und Retter der Menschheit war Apollo mit Recht stolz, so daß er ein wenig herablassend reagierte, als er eines weiteren Bogenträgers ansichtig wurde, der allerdings noch sehr kindlich wirkte. Apollo vergaß oder verdrängte, daß er selbst noch nicht viel älter war und redete ihn an (1,456-462):

¹⁶ Vgl. zuletzt J. Andreae, Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis, Trier 2003 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 54) 51-124; außerdem D. Feeney, Mea tempora: Patterning of time in the Metamorphoses. in: Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception, ed. by P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, Cambridge 1999, 13-30.

¹⁷ Differenziert zu den mit der Pythagoras-Rede verbundenen Problemen demnächst U. Schmitzer, Die Pythagoras-Rede - ein Schlüssel zum Verständnis der Metamorphosen? SFIC ca. 2005.

*”quid”que ”tibi, lascive puer, cum fortibus armis?”
dixerat, ”ista decent umeros gestamina nostros,
qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti,
qui modo pestifero tot iugera ventre prementem
stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis.
tu face nescio quos esto contentus amores
inritare tua nec laudes adsere nostras.”*

”Was hast du, mutwilliger Knabe mit Waffen für Helden zu schaffen? Dieser Schmuck gebührt nur meinen Schultern, der ich treffsicher das Wild, den Feind treffsicher verwunde, der ich eben erst den giftgeschwollenen Python mit zahllosen Pfeilen erlegte, ihn, der mit pestschwangerem Bauch so viele Morgen Landes bedeckte. Begnüge dich damit, nach Gott weiß welchen Liebschaften mit deiner Fackel zu forschen, und maße dir nicht meine Ehrenzeichen an!”

Doch Apollo ist an den Falschen gekommen, nämlich an Amor. Der läßt sich so schnell nicht einschüchtern und antwortet selbstbewußt (1,463-465):

*filius huic Veneris ”figat tuus omnia, Phoebe,
te meus arcus” ait, ”quantoque animalia cedunt
cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.”*

Ihm antwortet der Sohn der Venus: ”Mag auch dein Bogen, Phoebus Apollo, alles treffen, der meine trifft dich, und so, wie alle anderen Lebewesen weit hinter einem Gott zurückstehen, so viel geringer ist dein Ruhm im Vergleich zu dem meinen.”

Ein Streit unter Göttern ist für den antiken Leser prinzipiell nichts Verblüffendes, schon die *Ilias* kennt solche mal ernstlichen, mal eher scherzhaften Zwistigkeiten auf der Ebene der Olympier. Aber Ovid treibt die Sache auf die Spitze, er kostet die Situation aus, in der sich ein Gott aufgrund seiner Unbesonnenheit zum Narren macht, und spielt die Dinge bis zur letzten Konsequenz durch. Denn Amor beweist sogleich seine Macht, er trifft Apollo mit seinem Pfeil, der ihn in Liebe zur Nächstbesten, die ihm über den Weg läuft, entbrennen läßt, zugleich aber verschießt er einen zweiten Pfeil, der gerade das sich Verlieben verhindert - und dieser Pfeil trifft Daphne: Damit ist die Grundkonstellation klar: Apollo sieht Daphne, die gerade allein im Wald unterwegs ist, verliebt sich in sie, diese aber flieht voller Schreck, will sie doch mit Männern im allgemeinen und mit dem liebestollen Apollo im besonderen nichts zu tun haben. Ovid aber setzt nun sein ganzes dichterisches Können daran, die erotischen Verstrickungen Apollos auszumalen (1,490-496):

*Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes,
quodque cupit, sperat, suaque illum oracula fallunt;
utque leves stipulae demptis adolentur aristas,
ut facibus saepes ardent, quas forte viator
vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit,
sic deus in flammis abiit, sic pectore toto
uritur et sterilem sperando nutrit amorem.*

Apollo liebt, und er begehrt die Ehe mit Daphne, die er gesehen, und was er begehrt, das hofft er auch; und sein eigenes Orakel täuscht ihn. So wie dürre Stoppeln nach dem Schnitt der Ähren verbrennen, wie einen Zaun die Fackel in Brand setzt, mit der ihm versehentlich ein Wanderer zu nahe kam - vielleicht ließ er sie bei Tagesanbruch liegen -, so geht der Gott in Flammen auf, alles in ihm brennt, und er läßt durch sein Hoffen die aussichtslose Liebe noch wachsen.

Ovid setzt erst ganz lakonisch ein - *Phoebus amat* -, und reiht dann die Reaktionen des Gottes in der Kausalkette *amat - cupit - sperat* (liebt - begehrt - hofft) aneinander, die in der Selbsttäuschung endet: Der Gott von Delphi, dessen Privileg die Kenntnis der Zukunft anderer ist, täuscht sich über seine eigene Zukunft. An dieser Stelle fügt Ovid dann ein Gleichnis ein, das gemäß epischer Tradition die Schilderung intensiviert und zugleich in einen weiteren Kontext stellt: Es geht nicht nur um die Liebesglut generell (das wäre ja beinahe trivial), sondern auch um ein Feuer, das zwar plötzlich und hoch auflodert, aber dessen Kraft auf den Augenblick beschränkt ist.

Apollo's Leidenschaft äußert sich nun in einer Reihe von erotischen Phantasien, zu denen ihn die fliehende Daphne inspiriert (1,497-503):

*spectat inornatos collo pendere capillos
et "quid, si comantur?" ait; videt igne micantes
sideribus similes oculos, videt oscula, quae non
est vidisse satis; laudat digitosque manusque
bracchiaque et nudos media plus parte lacertos:
siqua latent, meliora putat.*

Schmucklos sieht er das Haar von Daphnes Nacken hängen und ruft: "Was wäre erst, wenn man sie schmückte?" Er sieht, Sternen gleich, ihre feurig blitzenden Augen, sieht schon die Küsse ihres Mundes, und es genügt ihm nicht, dies nur betrachtet zu haben. Finger lobt er und Hände und Arme samt den Schultern, die mehr als zur Hälfte entblößt sind. Was verborgen ist, glaubt er noch schöner.

Daphne jedoch, von Amor in ihrer ohnehin Liebesabenteuern abgewandten Grundeinstellung bestärkt, sieht in Apollo nichts anderes als eine existentielle Bedrohung. Sie flieht und läuft geradezu um ihr Leben. Ovid nützt dieses Moment für seine poetischen Zwecke aus und legt dem Gott eine lange Rede in den Mund, die gewiß nicht zu einer naturalistischen Schilderung einer Flucht-Verfolgungs-Situation paßt, sondern beinahe opernhafte Züge trägt - und der Bezug auf die Oper ergibt sich auch, weil Ovids Erzählung von Apollo und Daphne die Grundlage für die erste Oper der Musikgeschichte ergab, die 1598 in Florenz uraufgeführte *La Daphne*.¹⁸

Damit zurück zu Apollo's - man ist versucht zu sagen: - Arie, die in ihrem ersten Teil vom Paradox geprägt ist, daß der Verfolger sich Sorge um die Verfolgte macht (1,503-511):

*fugit ocior aura
illa levi neque ad haec revocantis verba resistit:
,Nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis;
nympha, mane! sic agna lupum, sic cerva leonem,
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi.
me miserum! ne prona cadas indignave laedi
crura notent sentes, et sim tibi causa doloris.
aspera, qua properas, loca sunt: moderatius, oro,
curre fugamque inhibe: moderatius insequar ipse.*

¹⁸ W. Osthoff, Daphnes Metamorphose in der frühen italienischen Oper, in: Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für B. Guthmüller zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 2002, 141-162; exemplarische Studien (allerdings nicht zu *La Daphne*) finden sich in W. Schubert (Hrsg.), Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag, Frankfurt et al. 1999, 1135-1216; außerdem M. MacDonald, Sing Sorrow: Classics, History and Heroines in Opera, Westport 2001.

Doch jene entflieht rascher als ein flüchtiger Luffhauch und bleibt auch nicht stehen, als er sie mit folgenden Worten zurückruft: „Ich folge dir ja nicht als Feind. Nymphe, so bleib doch! So wie du, so flieht ein Lamm vor dem Wolf, ein Reh vor dem Löwen, so entflieht mit flatternden Flügeln die Tauben dem Adler, so ein jedes Tier seinem Todfeind. Für mich ist Liebe der Grund, dir zu folgen. Ich Unglücklicher! Daß du mir nur nicht fällst, daß nicht die Dornen die zarten Füße dir ritzen - nie darf sie etwas verletzen -, daß nicht ich dir Schmerzen bereite! Rauh ist die Gegend, wohin du eilst; laufe langsamer, bitte, und hemme deine Flucht! Ich selbst will dir langsamer folgen.“

Aber auch diese Selbstbeschränkung hilft nichts, da nimmt Apollo Zuflucht zu seinem Sozialstatus und stellt sich selbst vor. Auch das ist ein poetischer Kunstgriff Ovids, denn er legt dem Gott in den Mund, was er sonst in eigener Rede hätte entwickeln müssen - die verschiedenen Funktionen, die ihm nach antikem Glauben zukamen: Orakelgott, Dichtergott, Heilgott, Beherrscher des Bogens mit vielfältigen Kultstätten (1,512-524):

*cui placeas, inquire tamen; non incola montis.
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
horridus observo. nescis, temeraria, nescis,
quem fugias, ideoque fugis. mihi Delphica tellus
et Claros et Tenedos Patareaque regia servit;
Iuppiter est genitor. per me, quod eritque fuitque
estque, patet; per me concordant carmina nervis.
certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit.
inventum medicina meum est, opiferque per orbem
dicor, et herbarum subiecta potentia nobis:
ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis,
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes!”*

„Frage doch, wem du gefällst! Ich bin kein Bewohner des Berges, kein roher Schaf- oder Kuhhirt. Du weißt nicht, Verblendete, weißt nicht, wem du entfliehst, und deshalb nur fliehst du! Mir gehorcht das delphische Land und Klaros in Lykien, dazu die Insel Tenedos und die lykische Königsstadt Patara. Jupiter ist mein Vater. Durch mich wird Zukünftiges, Vergangenes und Gegenwärtiges offenbar, durch mich tönt harmonisch das Lied zu den Klängen der Saiten. Sicher trifft mein Pfeil, noch sicherer traf nur der eine, der in der schutzlosen Brust mir die Wunde schlug. Meine Erfindung ist die Heilkunst, überall auf der Welt heiße ich Helfer, und auch die Kraft der Kräuter ist mir untertan. Wehe mir, daß Liebe sich durch kein Kraut heilen läßt und daß meine Künste, die allen nützen, für ihren Erfinder nutzlos sind!“

Das ist das letzte Paradox: Der Heilgott kann sich selbst nicht heilen, die medizinische Metapher von den *remedia amoris* erweist sich als unwirksam; die Liebe bzw. *Amor* - im Lateinischen dasselbe Wort - ist stärker. Nun wären aber die Götter nicht Götter, und schon gar keine ovidischen Götter, würden sie sich durch das Scheitern ihrer Werbung auf Dauer geschlagen geben. Ganz egal, wieviel erotische Erfindungsgabe und Charme sie aufwenden - Apollo ist hier ja durchaus erfindungsreich, sein Vater Jupiter ist in vergleichbaren Situationen deutlich kürzer angebunden -, ganz egal: wenn das nicht zum Erfolg führt, dann greifen sie zur Gewalt. Ovid scheut sich nicht, auch diese Seite antiker Mythologie in aller Ausführlichkeit darzustellen. Am Anfang steht noch einmal die Attraktivität, die gerade die Verweigerung gegenüber Apollo ausübt, dann ein illustrierendes und intensivierendes Gleichnis, am Ende die blanke Angst (1,525-542):

*Plura locuturum timido Peneia cursu
fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit,
tum quoque visa decens; nudabant corpora venti,*

*obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
 et levis impulsos retro dabat aura capillos,
 auctaque forma fuga est. sed enim non sustinet ultra
 perdere blanditias iuvenis deus, utque monebat
 ipse amor, admisso sequitur vestigia passu.
 ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo
 vidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem
 (alter inhaesuro similis iam iamque tenere
 sperat et extento stringit vestigia rostro;
 alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis
 morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit):
 sic deus et virgo; est hic spe celer, illa timore.
 qui tamen insequitur, pennis adiutus amoris
 ocior est requiemque negat tergoque fugacis
 inminet et crinem sparsum cervicibus adflat.*

Mehr noch wollte er reden, allein ängstlich floh Daphne davon und ließ ihn selber zurück mit der unvollendeten Rede. Nun auch erscheint ihm Daphne reizend: Es entblößte der Wind ihre Glieder; im Gegenwind flatterte ihr Gewand, ein sanfter Hauch erfaßte ihre Locken und wehte sie rückwärts. Ja, verschönt wird sie noch durch die Flucht! Doch der junge Gott erträgt es nicht mehr, seine süßen Worte zu vergeuden. Von Amor selbst getrieben, folgt er ihrer Spur mit beflügelten Schritten. Wie wenn ein gallischer Windhund auf offenem Feld einen Hasen sieht und nun der eine mit schnellen Läufen nach der Beute trachtet, der andre nach Rettung. Jener - fast sieht es so aus, als hinge er schon an dem Hasen - hofft, ihn gleich im nächsten Augenblick zu packen, und berührt schon mit der Schnauzenspitze die Läufe, dieser ist noch im Zweifel, ob er vielleicht schon geschnappt sei, kann mit knapper Not sich vor den Bissen noch retten und entkommt dem Maul, das ihn eben berührte. Ebenso der Gott und das Mädchen: Hoffnung macht jenen, diese die Furcht schnell. Aber, von Amor beflügelt, ist der Verfolger geschwinder, gönnt der Flüchtenden keine Rast und ist ihr hart auf den Fersen. Sein keuchender Atem erreicht ihr wirres Haar, ihren Nacken.

Und damit sind wir an der Stelle angelangt, an der wir unseren Ausgang genommen haben: Nur die Verwandlung, die Metamorphose kann Daphne noch retten, aus der Sage von einer höchst einseitigen und damit mißglückten Liebesbeziehung wird die Erklärung eines Phänomens der Natur: Als Apollo einstmal unglücklich in ein Mädchen verliebt war, entstand der Lorbeerbaum. Das ist eines der Grundthemen von Ovids *Metamorphosen*, das in immer neuen, überraschenden Variationen wiederkehrt: Der Dichter tut alles, um seinen Leser nicht zu langweilen.

Einmal, ein einziges Mal erzählt er zwei Sagen auf die gleiche Weise: Der Gott Mercur ist von Iuppiter damit beauftragt, die von seiner eifersüchtigen Gattin Iuno in eine Kuh verwandelte Io zurückzuholen. Allein sie wird von Argus - mit den sprichwörtlichen hundert Argus-Augen - bewacht, also erzählt Mercur diesem Wächter die Geschichte von Pan und Syrinx, die strukturell genau derjenigen von Apollo und Daphne kurz zuvor entspricht: plötzliches Verliebtsein des Gottes, Flucht der spröden Nymphe, beinahe erfolgreiche Verfolgung, Verwandlung in eine Pflanze - hier das Schilfrohr - und Aition dafür, warum diese Pflanze (oder die daraus gefertigte Syrinx, die Pansflöte) dem Gott so lieb ist. Und prompt schläft Argus, den Ovid über seine mythische Rolle hinaus mit geistreichem literarischem Spiel als Stellvertreter des Publikums

eingesetzt hat, über dieser Wiederholung ein, und Mercur kann seinen Auftrag ausführen. Daß dieses Schicksal nicht auch den Leser ereilt, darauf verwendet Ovid seine ganze Kunst.¹⁹

Ovids Thema, so zeigt die Lektüre schnell, ist über die Angaben im Proömium hinaus die Liebe, meist einer höchst einseitigen und deshalb scheiternden Spielart, selten als geglücktes, beidseitiges Erlebnis. Die behandelten Sagen sind mal in der ganzen Antike bekannt, mal findet sie Ovid in eher entlegenen Traditionen - auch diejenige von Apollo und Daphne gehört dazu -, und wenn sie der Nachwelt so geläufig erscheinen, dann liegt das oft an Ovids einprägsamer Gestaltung. Eine Reihe von Sagen verdanken sich auch der Erfindung Ovids selbst, wozu wohl so bekannte wie Pyramus und Thisbe oder Philemon und Baucis zählen. Ihnen allen aber gibt er, unabhängig von der Herkunft, seine eigene Handschrift, gewinnt ihnen neue, unerwartete Seiten ab und paßt sie ein in den stets wechselnden Rhythmus des *carmen perpetuum*.

Man müßte nun Ovid selbst noch viel ausführlicher zu Wort kommen lassen, um zu sehen, wie er es versteht, den Leser vor Ermüdung zu bewahren. Da uns aber dafür die Zeit fehlt, seien nur ein paar Punkte eher gestreift denn erschöpfend behandelt.

So wird der Göttervater Iuppiter als einfacher ungetreuer Ehemann geschildert, der sich dennoch aller Mittel seiner göttlichen Macht bedient, als er die Nymphe Callisto sieht und sich sogleich in sie verliebt (2,422-427):

*Iuppiter ut vidit fessam et custode vacantem,
„hoc certe furtum coniunx mea nesciet” inquit,
„aut si rescierit, - sunt, o sunt iurgia tanti!”
protinus induitur faciem cultumque Dianae
atque ait: „o comitum, virgo, pars una mearum,
in quibus es venata iugis?”*

Als Iuppiter sie müde und ohne Beschützer sah, sprach er: ”Dieser Seitensprung wird sicher meiner Gattin nicht zur Kenntnis gelangen, oder wenn sie doch davon erfährt, dann ist, ja dann ist der Streit diesen Preis wert.” Und er sagte: ”O Jungfrau, die du zu meinem Gefolge gehörst, in welchen Waldgebirgen hast du gejagt?”

Es ist schon fast müßig zu sagen, daß dieses Abenteuer für die beteiligte Frau schlecht ausgeht, viel schlechter als bei Daphne und Apollo, denn Iuppiter vergewaltigt Callisto und kümmert sich dann weiter nicht um sie. Das gibt Ovid die Gelegenheit zu einer psychologisch stimmigen Schilderung der Gefühlswelt einer so behandelten Frau, ihrer Ängste, ihrer gegen sich selbst gerichteten Schuldgefühle, ihrer Einsamkeit. Wer nun aber im Sinne einer Trivialform der *gender studies*²⁰ in Ovid einen Kämpfer gegen patriarchalische Verhältnisse sehen möchte, der möge bedenken, daß auch die jungfräuliche Göttin Diana nur wenig besser als der Göttervater wekommt: Als die Schwangerschaft Callistos offenbar wird, verstößt Diana die bisher ihrem Gefolge angehörige Callisto, die schließlich in eine Bärin - Symbol der entzogenen Kommunikationsfähigkeit - verwandelt und dann als Große Bärin an den Himmel entrückt wird. Damit ist

¹⁹ Vgl. Wheeler (Anm. 13) 80f.

²⁰ Vgl. Harzer (Anm. 9) 79 u.ö.; A. Sharrock, Gender and sexuality, in: Cambridge Companion (Anm. 9) 95-107; außerdem die Beiträge in der Zeitschrift Helios 12 (1985) und 17 (1990) sowie die Sektion „Sexuality and Gender” in Ovidian Transformations (Anm. 16); L. Enterline, The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 35)

wiederum ein Aition erzählt, Ovid aber läßt sich nicht für die eine oder andere außerpoetische Position in Anspruch nehmen, ihn interessiert die innere Stimmigkeit der Erzählung. Er betreibt in diesem Sinne *l'art pour l'art*, eine Kunst, die ihre Legitimation nur aus sich selbst bezieht, die auch gestalterische Fehler nicht dadurch entschuldigen könnte, daß es "gut gemeint" gewesen wäre. Denn - so lautet ja eine auch für die Moderne gültige Maxime - in künstlerischen Angelegenheiten ist das Gegenteil von "gut" nicht "schlecht", sondern "gut gemeint".²¹

Auch Iuno wird nicht geschont: Als Iuppiter abermals sich in ehebrecherischer Weise betätigt und seiner Ehefrau die Affäre zur Kenntnis gelangt, lenkt diese ihren gegenüber dem Gatten ohnmächtigen Zorn auf das eigentlich unschuldige Opfer namens Semele und vergreift sich geradezu in der Tonart (3,263-270):

*ipsa petenda mihi est; ipsam, si maxima Iuno
rite vocor, perdam, si me gemmantia dextra
sceptra tenere decet, si sum regina Iovisque
et soror et coniunx, certe soror. at, puto, furto est
contenta, et thalami brevis est iniuria nostri.
concipit! id deerat! manifesta que crimina pleno
fert utero et mater, quod vix mihi contigit, uno
de Iove vult fieri: tanta est fiducia formae.*

Sie muß ich aufsuchen. Sie selbst will ich, wenn ich denn mit Recht die höchste Iuno genannt werde, vernichten, wenn es mir wohl ansteht, das edelsteinbesetzte Szepter in der Rechten zu halten, wenn ich die Königin bin und die Schwester und Gattin Iuppiter - sicherlich wenigstens die Schwester. Aber, glaube ich, sie ist mit ihrer heimlichen Affäre zufrieden, und kurz ist nur da meinem Ehebett angetane Unrecht. Schwanger ist sie. Das fehlte gerade noch. Und ihr offenes Vergehen trägt sie in ihrem vollen Leib und will von Iuppiter Mutter werden, was mir kaum einmal gelang: So sehr vertraut sie auf ihre Schönheit.

Auch hier ist es das niedrigere Wesen, das unter dem Streit und Zorn der olympischen Götter zu leiden hat. Iuno verkleidet sich als alte Frau und beredet Semele: Sie möge ja nicht glauben, daß ihr Geliebter wirklich Iuppiter sei, sicherlich wolle sich hier nur jemand das Prestige des höchsten Gottes für seine eigenen niedrigen Triebe nutzbar machen. Und wenn er es doch sei, dann müsse er einen Beweis liefern: Er solle sich ihr so zeigen, wie er sich sonst Iuno zeige (also der Sprecherin selbst, so die perfide List). Semele läßt sich bereden, sie erlangt von Iuppiter das Versprechen, einen Wunsch erfüllt zu bekommen und äußert das fatale Begehren. Iuppiter ist durch sein Wort gebunden, er kann nicht anders, als sich ihr in seiner ganzen strahlenden Macht zu präsentieren - und sie so mit seinem Blitz zu vernichten. Nur das Kind kann er aus dem Mutterleib retten, er pflanzt es sich selbst in den Oberschenkel ein, bis es zur Welt kommen kann - die erste belegte Leihmutterchaft in der Weltgeschichte -: sein Sohn, der Halbgott und spätere Gott Bacchus-Dionysos.

Damit sei es für den Augenblick genug mit den Liebschaften der Götter und dem komplementären Leiden von Halbgöttern und Menschen unter ihren Launen. Auch die Sterblichen sind

²¹ G. Bretzigheimer, Diana in Ovids „Metamorphosen“. Gymnasium 101 (1994) 506-546; U. Schmitzer, Strenge Jungfräulichkeit - Zur Figur der Göttin Diana in Ovids Metamorphosen. Wiener Studien 114 (2001) 303-321; J.R. Heath, Diana's Understanding of Ovid's Metamorphoses, CJ 86 (1991) 233-243; W.R. Johnson, The Rapes of Callisto. CJ 92 (1996) 9-24.

kaum besser. Ihre Verbrechen hatten Iuppiter schon dazu gezwungen, das ganze Menschengeschlecht durch die Sintflut auszulöschen, nur ein gottesfürchtiges Paar überlebt: Deucalion und Pyrrha, die dann die Menschen und Tiere aus Steinen erneut schaffen - ein Paralleltext zum biblischen Mythos von Noah und seiner Arche, wobei die gemeinsamen Wurzeln wohl alt und in orientalischen Erzählungen zu suchen sind. Auch dieses neue Menschengeschlecht - dem letztlich auch noch wir angehören - ist nicht viel besser und gottesfürchtiger, sondern hat seiner Herkunft gemäß gewissermaßen ein Herz aus Stein.

Das wird vor allem aus einer Sage im 6. Buch deutlich, die sich mit der Geburt von Apollo und Diana, den göttlichen Zwillingen befaßt. Wer sich nun darüber wundert, daß dies erst im 6. Buch berichtet wird, wo doch Apollo schon im 1. Buch tätig war, dem sei versichert, daß Ovid hier nicht einfach die Chronologie durcheinander gebracht oder vergessen hat.²² Anlaß ist vielmehr die wundersame Bestrafung der hochmütigen Niobe, die die Götter durch den Stolz auf ihre zwölf Kinder herausgefordert hat: Die Strafe folgt auf dem Fuß, ihre Kinder werden durch die Pfeile Apollos und Dianas getötet, Niobe selbst in einen Felsen verwandelt. Und nun erzählt man sich ringsum unter dem Eindruck des neuen Wunders ältere, gleichfalls staunenerregende Geschehnisse, darunter das, was sich dereinst in Lykien, in Kleinasien ereignet hat.

Wieder einmal hatte es nämlich ein Eifersuchtsdrama unter den olympischen Göttern gegeben, da sich Iuppiter mit der Göttin Latona eingelassen hatte. Voll eifersüchtigen Zorn verfolgte sie Iuno, so daß alle Länder der Welt aus Angst sich der hochschwangeren Latona verschlossen und sie keinen Platz fand, an dem sie ihre Kinder Apollo und Diana zur Welt bringen konnte, nur Delos, das ohne fixierten Standort als schwimmende Insel auf dem Meer umhertrieb, versagte sich nicht. Zum Dank erhielt die Insel von da an einen festen Platz in der Ägäis und wurde zu einem der wichtigsten Heiligtümer des Apollo. Aber zunächst war auch nach überstandener Geburt das Leiden Latonas und ihrer Kinder noch nicht vorbei, sie mußte weiter fliehen und gelangte schließlich nach Lykien, wo sie an einem See ihren brennenden Durst stillen wollte (6,346-360):

*accessit positoque genu Titania terram
pressit, ut hauriret gelidos potura liquores;
rustica turba vetat. dea sic affata vetantes:
"quid prohibetis aquis? usus communis aquarum est;
nec solem proprium natura nec aëra fecit
nec tenues undas: ad publica munera veni,
quae tamen ut detis, supplex peto, non ego nostros
abluere hic artus lassataque membra parabam,
sed relevare sitim. caret os umore loquentis
et fauces arent vixque est via vocis in illis.
haustus aquae mihi nectar erit, vitamque fatebor
accepisse simul: vitam dederitis in unda.
hi quoque vos moveant, qui nostro bracchia tendunt
parva sinu." et casu tendebant bracchia nati.
quem non blanda deae potuissent verba movere?*

²² Siehe F. Bömer, Ovid als Erzähler, Gymnasium 107 (2000) 1-23, hier 18f.

Die Titanide trat herzu, drückte das Knie auf die Erde, um das kühle Naß zu schöpfen und zu trinken. Doch die Bauernschar verbietet es ihr. Da sprach die Göttin folgendermaßen zu ihnen: „Was haltet ihr mich vom Wasser fern? Die Nutzung des Wassers ist eines jeden Recht. Die Natur hat weder die Sonne noch die Luft noch die klaren Wellen jemandem als Eigentum gegeben. Ich bin gekommen, etwas zu empfangen, das allen zusteht. Dennoch bitte ich euch kniefällig, es mir zu geben. Ich hatte nicht etwa vor, unsere müden Glieder hier zu waschen, sondern nur den Durst zu löschen. Während ich spreche, ist mein Mund trocken, die Kehle ist ausgedörrt, und die Stimme findet darin kaum einen Weg. Eine Handvoll Wasser wird für mich Nektar sein, und ich werde bekennen, daß mir zugleich das Leben geschenkt worden ist; ja im Wasser werdet ihr mir dieses Leben geschenkt haben. Auch mögen euch diese Kinder rühren, die von ihrer Brust ihre kleinen Ärmchen nach mir ausstrecken.“ Und wirklich streckten die Kinder gerade die Ärmchen aus. Wen hätten nicht die schmeichelnden Worte der Göttin rühren können?

Die Bittrede ist ein meisterhaftes Beispiel von Ovids Kunst, sich in die Seele einer von aller Welt bedrängten und von allen Göttern verlassenen Frau einzufühlen - aber ist die Rede einer Göttin angemessen? Denn daß der Dichter diesen Status der Latona nicht aus den Augen verloren hat, zeigt ihre vorherige Apostrophierung als *Titania* - Abkömmling des uralten Göttergeschlechtes - und *dea*. Doch offenbar weiß Latona selbst, vom Durst schier um den Verstand gebracht, nichts mehr von ihrer Unsterblichkeit: Wie anders ließe sich sonst die Gleichsetzung des Wassers mit dem göttlichen Nektar erklären oder das Versprechen, den Bauern nicht nur als Wohltätern, sondern gar als Lebensrettern dauernde Dankbarkeit bewahren zu wollen? Sogar ihre Kinder, immerhin den Grund der Flucht, scheint sie ganz und gar vergessen zu haben, denn Latona erwähnt sie erst am Ende ihrer Bitte, als Apollo und Diana sich handgreiflich selbst in Erinnerung bringen.

Aber die sogar für einen Sterblichen tiefe Selbsterniedrigung läßt die Einheimischen kalt. In der Schilderung ihrer völligen moralischen Verkommenheit und Herzlosigkeit geht Ovids negative Charakterisierung über die literarische Parallelüberlieferung hinaus und läßt die Bösewichter noch böser erscheinen, als sie es der Tradition nach sind (ein typisches Verfahren in den *Metamorphosen*; 6,361-365):

*hi tamen orantem perstant prohibere minasque,
ni procul abscedat, conviciaque insuper addunt;
nec satis est, ipsos etiam pedibusque manuque
turbavere lacus imoque e gurgite mollem
huc illuc limum saltu movere maligno.*

Diese Männer aber beharrten darauf, die Flehende fernzuhalten, und fügten obendrein Drohungen, falls sie nicht weit fortgehe, und Schmähungen hinzu. Und auch damit noch nicht genug: Mit Händen und Füßen trübten sie den See und rührten aus der Wassertiefe weichen Schlamm auf, indem sie boshaft hin- und hersprangen.

Der mit dem nächsten Vers einsetzende Zorn der Göttin, über den sie ihren brennenden Durst vergißt, ist nur allzu verständlich. So läßt sie die gerechte Strafe auf dem Fuß folgen: Mit den Worten *aeternum stagno vivatis in isto* („auf ewig lebt in diesem Teich!“) verwandelt sie die Frevler in Frösche, was eine sprachliche Variation der vorherigen Bitte *vitam dederitis in unda* („ihr werdet mir im Wasser das Leben gegeben haben“), inhaltlich aber das exakte Gegenteil darstellt: Die Göttin, die mit dem Wasser als Gabe das Leben erhalten hätte, gibt jetzt selbst ihren Verächtern ein Leben im Wasser.

Und so formuliert Ovid auf Kosten der ehemaligen Bauern seinen vielleicht bekanntesten Hexameter mit der berühmten lautmalenden Nachbildung des Froschquakens (6,370-381):

*eveniunt optata deae: iuvat esse sub undis
et modo tota cava submergere membra palude,
nunc proferre caput, summo modo gurgite nare,
saepe super ripam stagni consistere, saepe
in gelidos resilire lacus; sed nunc quoque turpes
litibus exercent linguas pulsoque pudore,
quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant.
vox quoque iam rauca est inflataque colla tumescunt
ipsaque dilatant patulos convicia rictus.
terga caput tangunt, colla intercepta videntur,
spina viret, venter, pars maxima corporis, albet,
limosoque novae saliunt in gurgite ranae.*

Was sich die Göttin gewünscht hat, das geschieht: Sie freuen sich ihres Aufenthalts unter Wasser und daran, bald ihren ganzen Körper in den Tiefe des Sumpfes zu tauchen, bald den Kopf herauszustrecken, mal oben auf dem Strudel zu schwimmen, häufig sich an das Ufer des Tümpels zu setzen, häufig in die kühlen Fluten zurückzuspringen. Aber auch jetzt noch üben sie ihre schändlichen Zungen im Streit und ohne Scham versuchen sie, obwohl sie unter Wasser leben, unter Wasser zu lästern. Ihre Stimme ist auch noch rau und die aufgebläsenen Hälse schwellen an und das Gezeter läßt ihre breiten Mäuler noch weiter auseinandertreten. Der Rücken berührt den Kopf, der Hals ist anscheinend verschwunden, das Rückgrat ist grün, der Bauch - der größte Teil des Körpers - weiß und in der schlammigen Flut springen sie als eben erst entstandene Frösche.

quamvis sint sub aqua sub aqua maledicere temptant ist auch die schlagende Umsetzung der antiken Etymologie *rana sua dicta voce* (Varro *ling.* 5,78: "der Frosch trägt den Namen nach seiner Stimme") bzw. *ranae a garrulitate vocatae, eo quod circa genitales strepunt paludes, et sonos vocis inportunis clamoribus reddunt* ("Die Frösche sind nach ihrer Geschwätzigkeit benannt, deshalb, weil sie rings um die sie erzeugenden Sümpfe lärmern und unter üblem Geschrei ihre Stimme erschallen lassen", Isid. *orig.* 12,6,58). Das hat aber auch immer wieder Künstler zur Nachahmung inspiriert, etwa in einem Kupferstich von Étienne Delaune (1518-1583), einem Holzschnitt von Bernard Salomon in einer illustrierten französischen Ovid-Übersetzung des 16. Jahrhunderts und vielen anderen ähnlichen Ausgaben, einem Wandteppich im westlich von Paris gelegenen Schloß Anet, dem Fresko von Johann Baptist Zimmermann in Schloß Nymphenburg (1756/57) und vor allem dem Latonabrunnen in Versailles, der als Darstellung einer Episode aus den Sagen um Apollo-Sol im Dienste der Sonnenkönig-Ideologie Ludwigs XIV. steht, sowie dessen Kopie durch Ludwig II. auf Herrenchiemsee.

Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) hat sich im Rahmen seiner "6 Symphonien nach Ovids Metamorphosen" auch mit der "Verwandlung der lycischen Bauern in Frösche" musikalisch auseinandergesetzt. Und der französische Dichter Pontus de Tyard (1521-1605) läßt seinen Zorn über quakende Frösche in die Ode *Les Grenouilles* gerinnen: Weil er sich in seiner Studierstube von den lästigen Tieren im Schloßteich bei der Arbeit gestört fühlt, erzählt er ihnen aus Ärger die Geschichte ihres Ursprungs nach Ovid. Als das dem Quaken aber kein Ende bereitet, droht er ih-

nen an, er werde Jupiter um eine noch schlimmere Verwandlung bitten, wenn nicht unverzüglich Ruhe einkehre.²³

Man kann nicht behaupten, daß die Sage von den lykischen Bauern eine zentrale Rolle in den *Metamorphosen* spielen würde, in der Antike ist sie denn auch ansonsten so gut wie unbekannt. Dennoch ist selbst sie in der eben skizzierten Weise zum Teil der europäischen Kulturtradition geworden. Überhaupt, wie bereits angedeutet, führen Ovids Sagen bisweilen geradezu ein Eigenleben und haben sich von ihrem Schöpfer emanzipiert. Ein Beispiel ist die von Ovid erfundene Sage von Pyramus und Thisbe²⁴ aus dem 4. Buch der *Metamorphosen*, die sowohl in so manche märchenhaft-volkstümliche Erzählung eingegangen ist, aber auch in Shakespeares²⁵ *Romeo und Julia* fortlebt und darin einen eigenen Zweig der Rezeptionsgeschichte gefunden hat.²⁶ All das kann hier natürlich nicht behandelt werden - man müßte den in sich selbst verliebten Narcissus²⁷ nennen, die aus vergeblicher Liebe zum bloßen Widerklang gewordene Echo, Arachne, die mit ihrer Webkunst sogar die Göttin Minerva herausfordert, Pygmalion²⁸, den Künstler, der sich in sein eigenes Werk verliebt, Phaethon²⁹, der mit dem vom Vater geliehenen Sonnenwagen beinahe die ganze Welt in Brand setzt, die frommen Philemon und Baucis³⁰, eines der wenigen glücklichen Paare in den *Metamorphosen*, denen es vergönnt ist, gemeinsam alt zu werden und durch die Verwandlung in Pappeln ein sanftes Ende erhalten, sanfter als jeder Tod - genug: selbst ein bloßer Katalog wäre zu lang, zu lang dauerte es auch zu zeigen, wie Ovid durch Zitate und Anspielungen, auf dem Weg der Intertextualität also, die Werke seiner Vorgänger, insbesondere Vergils, einbezieht und dadurch eine weitere Ebene des Diskurses schafft.³¹

Und noch etwas kann hier nur konstatiert, nicht entwickelt werden: Ovid erzählt auf die Metamorphose hin, nicht - wie in den eingangs zitierten Kontrastbeispielen - von ihr ausgehend. Ihn interessiert die Frage: "Wie kam es dazu?", nicht: "Was wurde daraus?". Dennoch hat er, wie

²³ U. Schmitzer, Die lästigen Frösche. Von Aristophanes und Ovid zu Peter Handke und H.C. Artmann, Anregung 39 (1993) 372-386.

²⁴ U. Schmitzer, Meeresstille und Wasserrohrbruch. Über Herkunft, Funktion und Nachwirkung der Gleichnisse in Ovids Erzählung von Pyramus und Thisbe (met. 4,55-166), Gymnasium 99 (100) 519-545.

²⁵ A.B. Taylor (Hrsg.), Shakespeare's Ovid. The Metamorphoses in the plays and poems, Cambridge 2000.

²⁶ F. Schmitt-von Mühlenfels, Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik. Heidelberg 1972 (Studien zum Fortwirken der Antike 6).

²⁷ Siehe hierzu die exemplarische Zusammenstellung von A.-B. Renger (Hrsg), Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart, Weimar 2002, außerdem B. Czapla, Salvado Dali's Metamorphose des Narziß. Anregung zu einer erneuten Ovidbetrachtung, arcadia 30 (1995) 186-205.

²⁸ W.S. Anderson, The artist's limits in Ovid. Orpheus, Pygmalion and Daedalus. SyllClass 1 (1989) 1-11; A. Sharrock: Re-viewing Pygmalion. Ramus 20 (1991) 149-182.

²⁹ V.M. Wise, Flight Myths in Ovid's Metamorphoses. An Interpretation of Phaethon and Daedalus. Ramus 6 (1977) 44-59

³⁰ M. Beller, Philemon und Baucis in der europäischen Literatur. Stoffgeschichte und Analyse. Heidelberg 1967; A.H.F. Griffin, Philemon and Baucis in Ovid's Metamorphoses. Hermathena 151 (1991) 51-62.

³¹ Vgl. als Überblick z.B. S. Brown, The Metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hughes. New York 1999.

seine Wirkung beweist, damit auch einen Grundzug modernen Empfindens getroffen: Die Welt ist genauso wenig wie die menschliche Existenz etwas ein für alle Mal Feststehendes, sondern unterliegt stets der potentiellen Veränderung - man mag das als gefährlich schwankend empfinden oder als Verkrustungen sprengend und befreiend.

Aber auch davon genug: Statt all das zu vertiefen, wollen wir uns ein letztes Mal Apollo zuwenden, dessen mythische Biographie bisher schon eine Art von Leitmotiv gebildet hat. Die Erzählung gehört in den großen Komplex, der sich um den mythischen Sänger Orpheus, den Sohn Apollos und der Muse Kalliope, gruppiert. Diese Sage ist so bekannt, daß man kaum zu glauben vermag, daß es allein Ovids Talent war, das ihr die seither kanonische Form gab: Die junge Gattin des Orpheus, Eurydice, stirbt allzu früh, Orpheus, vom Kummer übermannt, begibt sich sogar in die Unterwelt und kann durch seinen Gesang die dort herrschenden Götter erweichen, ihm Eurydice zurückzugeben. Doch die einzige Bedingung, sich bis zum Erreichen des Tageslichts auf dem Rückweg nicht nach ihr umzusehen, mißachtet er aus Sehnsucht und verfrühter Wiedersehensfreude. So muß Eurydice erneut in die Unterwelt, Orpheus aber versinkt sieben Tage und sieben Nächte in tiefe Trauer und beginnt dann in der Einsamkeit einen so unwiderstehlichen Gesang, daß die Bäume des Waldes ihren angestammten Platz verlassen und mit Orpheus trauern.

Ovid wäre nicht Ovid, würde er nicht die Gefahr allzu großer Sentimentalität dadurch zerstören, daß Orpheus' Gesang keineswegs von Eurydice handelt und damit nicht der Vorläufer von Christoph Willibald Glucks großer Arie *Che faro senza Euridice?* ist. Vielmehr handelt er von der Liebe der Götter zu schönen Knaben und von katastrophal gescheiterten, da natürliche Tabus verletzenden menschlichen Leidenschaften. Orpheus ist ja nach antiker Tradition der Erfinder der Knabenliebe, da er nach Eurydices Tod keine vergleichbare Frau mehr finden konnten, und diese Distanzierung von den Frauen zeichnet Ovid im Gesang nach.

Die erste ausführlich erzählte Sage im Orpheus-Gesang ist die von Apollos Affäre mit dem schönen Knaben Hyacinthus³² aus Sparta - und damit sind wir nun zu Apollos Amouren zurückgeehrt (10,162-166):

*Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus,
tristia si spatium ponendi fata dedissent;
qua licet, aeternus tamen es, quotiensque repellit
ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso,
tu totiens oreris viridique in caespite flores.*

Auch dich, der du aus Amyklai [bei Sparta] stammst, hätte Apollo in den Himmel versetzt, wenn das traurige Schicksal ihm dafür Raum gelassen hätte. Soweit es möglich ist, bist du dennoch ewig, und so oft wie der Frühling den Winter vertreibt und der Widder den regenreichen Fischen folgt, so oft wirst du neu geboren und blühst auf der grünen Wiese.

In gleitendem Übergang kommt Orpheus von der Du-Anrede zur Erzählung des Sachverhalts. Apollo, Orpheus' Vater, hat sich in Hyacinthus verliebt und verhält sich jetzt perfekt so, wie die

³² Schmitzer, Ovid (Anm. 9) 120-129; vgl. auch demnächst zur Orpheus-Erzählung insgesamt R. Henneböhl, Gymnasium ca. 2005; zur Rezeption auch K.L.McKinley, Reading the Ovidian Heroine. "Metamorphoses" Commentaries 1100-1618, Leiden, Boston, Köln 2001 (Mnemosyne Suppl. 220).

antiken Liebeslehren es vorschreiben: Er vernachlässigt alle seine sonstigen Pflichten und liest dem Knaben jeden Wunsch von den Augen ab, aber diese Zuneigung trägt den Keim des Verderbens in sich. Denn bei einer gemeinsamen gymnastischen Übung, dem Diskuswurf, kommt es zum Unglück. Apollo hat die Scheibe mit aller Kraft geschleudert (met. 10,182-189):

*protinus imprudens actusque cupidine lusus
tollere Taenarides orbem properabat, at illum
dura represso subiecit in aere tellus
in vultus, Hyacinthe, tuos. expalluit aequae
quam puer ipse deus conlapsosque excipit artus
et modo te refovet, modo tristia vulnera siccat,
nunc animam admotis fugientem sustinet herbis:
nil prosunt artes; erat inmedicabile vulnus.*

Sofort eilte der Knabe vom Tainaros, unbedacht und von der Leidenschaft zum Spiel getrieben, hinzu, um den Diskus aufzuheben, aber die harte Erde ließ diesen zurückprallen und schleuderte ihn in dein Antlitz, Hyacinthus. Es erbleichte wie der Knabe der Gott selbst, hebt den zusammengesunkenen Körper auf, versucht bald, dich wiederzubeleben, bald stillt er die traurigen Wunden, bald kommt er dem schwindenden Lebenshauch durch die Anwendung von Kräutern zu Hilfe. Nichts nützen die Künste: Die Wunde war unheilbar.

Die bittere Pointe besteht in der Unfähigkeit des Heilgottes Apollo, in eigener Sache helfend tätig zu werden: Das kennen wir in anderer Form schon aus der Daphne-Sage, aber auch sonst kommt das Motiv bei Ovid noch vor. Die Rückkehr zur 2. Person läßt die emotionale Beteiligung des Erzählers Orpheus an dieser entscheidenden Stelle wieder deutlich hervortreten.

Apollo ist im Verlauf der Geschichte nun schon zum wiederholten Male als seiner eigenen Fähigkeiten beraubt dargestellt: Zunächst hat er sich nicht um das Orakel von Delphi gekümmert, dann übte er sich im Diskuswurf, während die Sonne (für die er auch zuständig ist) hoch am Himmel stand, nun kann er nicht heilen, also bleibt als letzte seiner geläufigen Rolle die als Dichtergott, die er aus Leidenschaft zu Hyacinthus ebenfalls zuvor vernachlässigt hatte. Nun aber kehrt er in der Tat zu ihr zurück, und er beginnt eine Rede - eine Rede innerhalb der Rede des Orpheus -, in der er sich zunächst den mit dem Geliebten gemeinsamen Tod wünscht (für unsterbliche Götter natürlich unmöglich) und in folgende Verheißung mündet (10,204-208):

*semper eris mecum memorique haerebis in ore.
te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt,
flosque novus scripto gemitus imitabere nostros.
tempus et illud erit, quo se fortissimus heros
addat in hunc florem folioque legatur eodem.”*

Immer wirst du bei mir sein, und mein Mund wird die Erinnerung an dich festhalten. Dich wird die Lyra, die ich mit meiner Hand schlage, dich mein Gesang erklingen lassen, und als neu geschaffene Blume wirst du durch einen Schriftzug meine Klage nachahmen. Und es wird eine Zeit geben, in der sich der tapferste Held dir in dieser Blume beigesellt und auf demselben Blatt gelesen wird.“

Damit kündigt Apollo die kompensatorische Metamorphose in eine Blume an, die allerdings von der modernen Forschung in der realen Flora nicht identifiziert werden kann. Die Erinnerungszeichen sind die in der Blatrfärbung zu lesenden Buchstaben *AI AI*, der Klagelaut, der zugleich den Anfang des Namens des griechischen Helden *Aias* bildet, der sich nach dem verlorenen Streit um die Waffen des Achill in sein eigenes Schwert stürzte und ebenfalls in diese Blume verwandelt wurde. Diese doppelte aitiologische Funktion der Hyazinthe ist nicht Ovids Erfindung, aber er

gibt ihr eine über die Naturerscheinung hinaus reichende Bedeutung: Apollo nützt die Blume, um im dauernden Andenken an den Geliebten den Schmerz zu lindern. Das Resultat ist eine originelle Variante der fingierten Grabinschriften in der Dichtung, indem die Hyazinthe zu einer Art von Kenotaph wird.

Apollo und sein Sohn Orpheus haben sich beide im Schmerz um den Verlust einer geliebten Person ihrer Sanges- und Lyrikünstler erinnert. Während sich aber Apollo der *memoria* verschreibt, handelt es sich bei Orpheus um eine Art von Kompensation: Sein Lied erwähnt die verlorene Eurydice eben nicht, sondern kündigt von anderen erotischen Themen.

Die Orpheus-Sage bildet, wie bereits erwähnt, eine Zäsur im Ablauf des Werkes. Nach ihrem Ende, nach dem Tod des Orpheus, der von rasenden thrakischen Frauen zerrissen wird, da sie den Verächter ihres Geschlechtes bestrafen wollen, beginnt gewissermaßen der historische Teil der *Metamorphosen*: War es am Anfang um die Geschichte des Kosmos gegangen, so geht es jetzt um die Vorgeschichte der Gründung Roms vom troianischen Krieg an, allerdings aber mit zahlreichen Abschweifungen und Seitenwegen, so daß der Eindruck einer Wiederholung von Vergils *Aeneis* erst gar nicht aufkommt. Im fünfzehnten Buch kommt Ovid schließlich in seiner eigenen Gegenwart an - *ad mea tempora*, hatte er im Proömium angekündigt - , er rühmt die Herrschaft des Augustus, allerdings bisweilen in einer etwas hinterhältigen Weise, bevor er dann im Kontrast dazu ohne jede Ironie in den letzten Versen auf sich selbst zu sprechen kommt (15,871-879):

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

Und nun habe ich ein Werk vollendet, das weder der Zorn Iuppiters noch Feuersbrände noch das Schwert oder das gefräßige Alter verschwinden lassen können. Jener Tag, der nur über diesen [sterblichen] Körper ein Recht hat, möge mir den Abschnitt der ungewissen Zeit vollenden, wenn er will: Dennoch werde ich mit meinem besseren Teil ewig hoch über die Sterne getragen, und mein Name wird unzerstörbar sein. Und so weit sich die römische Macht über die besiegte Welt erstreckt, werde ich durch den Mund des Volkes gelesen werden, und durch alle Zeiten hindurch werde ich durch den Ruhm, wenn denn die Prophezeiungen der Seher etwas Wahres haben, leben.

Ovid hat beinahe recht behalten, er wurde gelesen und wird es bis heute, auch wenn das *Imperium Romanum*, mit dem er seinen Ruhm verknüpft, nicht überdauert hat: Die Dichtung vom Wandel hat sich als beständiger erwiesen als das politische Gebilde.

Wir haben im zur Verfügung stehenden beschränkten Raum versucht, einen winzigen Teil von Ovids erzählerischem Labyrinth zu durchschreiten, geleitet von einem interpretatorischen Ariadnefaden, um uns nicht hoffnungslos zu verirren. Aber wer sich auf das Abenteuer einer umfas-

senden Lektüre einläßt, der wird feststellen: Ovids *Metamorphosen* sind nicht nur das Epos vom steten Wandel der Welt, sie verwandeln auch den Leser - wie es jede gute Dichtung tut.

Eine vollständige Geschichte von Ovids Ruhm zu schreiben, wäre aber zu viel für diesen Beitrag, ja zuviel für ein ganzes Forscherleben, wie so manches unvollendet gebliebene Projekt als warnende Wegmarke zeigt. Wir wollen uns deshalb begnügen und mit dem schließen, was einst Martin Luther in den Tischgesprächen geäußert hat: Ovidius ist ein feiner poet gewesen ... er kann die schönsten sententias in eynem verschen bringen.”

Prof. Dr. Ulrich Schmitzer
Institut für Klassische Philologie
Humboldt-Universität zu Berlin
Unter den Linden 6
10099 Berlin