

# Einleitung

*Ars didactica latet arte sua*

(nach Ovid, *Metamorphosen* 10,252)

## 1. Methodische Hinweise

Man kann das hier vorgeschlagene Verfahren mit dem zwar anstrengenden, aber beliebten Gesellschaftsspiel des „Kofferpackens“<sup>1</sup> vergleichen: Ein Spieler sagt einen einfachen Satz, der nächste wiederholt den Satz und fügt zugleich eine kleine Erweiterung hinzu, der dritte wiederholt den ursprünglichen Satz mit seiner Erweiterung und erweitert seinerseits das bisher vorliegende Sprachgebilde usw.

Wer das „Kofferpacken“ kennt, weiß, dass es hohe Anforderungen an Konzentration, Einfallsreichtum und Gedächtnis stellt. Unser Kofferpacken ist nicht ganz so schwierig, weil das allmähliche Packen des Koffers graphisch vorgezeichnet ist und schriftlich festgehalten werden kann. Wer das „Kofferpacken“ bei der Ovid-Lektüre mitmacht, wird zu seinem Erstaunen feststellen, dass er nach einiger Zeit fast mühelos den Inhalt des allmählich sich füllenden Koffers überblickt und versteht. Denn er wird nicht mit der Komplexität des ganzen Textes – Was ist eigentlich der „ganze“ Text? – konfrontiert. Er geht vielmehr von einzelnen Phrasen eines

---

<sup>1</sup> Mit dem „Kofferpacken mit Ovid“ wird das Projekt „Ovid lesen – kein Problem! Kofferpacken mit Ovid“ (Bamberg 1989) modifiziert und erweitert.

Verses oder einer kleineren Versgruppe aus, um einen zunächst begrenzten, aber sicheren Einstieg zu gewinnen und dann sukzessive seinen Blick auf den Vers oder die Versgruppe zu erweitern.

Es werden drei methodische Möglichkeiten angeboten, das „Kofferpacken“ an drei Texten zu erproben: (1) Narcissus und Echo (*met.* 3,339–510), (2) Pygmalion (10,243–297) und (3) Apollo und Daphne (1,452–567).

Das „Kofferpacken für Narcissus“ (1. Teil) eignet sich für den Einstieg. Hier erfolgt die Annäherung an den Text in kurzen Sequenzen von jeweils zwei bis vier Versen. Jede dieser Sequenzen wird in mehreren Schritten durchlaufen. Bei jedem Schritt erhöht sich die Anzahl der zu erschließenden Wörter. Man beginnt mit einer kleinen, aber syntaktisch möglichst vollständigen Wortgruppe (z.B. mit einem aus Subjekt und Prädikat bestehenden Satz), die dann Schritt für Schritt erweitert wird (z.B. durch Objekte, Attribute und Adverbien). Die Wortfolge, die Wort- und Satzfiguren des Originaltextes bleiben dabei unverändert.

Die graphische Steuerung der einzelnen Schritte erfolgt im „Kofferpacken für Narcissus“ dadurch, dass Teile eines ansonsten vollständig wiedergegebenen Textabschnitts **dunkel** unterlegt sind. Diese sollen zunächst unberücksichtigt bleiben. Der Blick des Lesers richtet sich anfangs nur auf die nicht dunkel unterlegten Wörter. Mit jedem Schritt nimmt die Menge der zunächst ausgeblendet Wörter ab, bis im letzten Schritt eine Sequenz von mehreren Versen vollständig aufgehellt – und verstanden – ist. Durch diese sukzessive Aufhellung wird u.a. der Blick für die zusammenhängenden (kongruenten) Elemente im Satz geschärft, damit z.B. eine Wortstellungsfigur wie das Hyperbaton möglichst sicher erfasst wird.

Das „Kofferpacken für Pygmalion“ (2. Teil) beginnt mit überschaubaren Wortverbindungen und kürzeren Sätzen, die Schritt für Schritt an Umfang zunehmen und sich somit dem Original sukzessive annähern. Mit Hilfe der *Kursive* sind die jeweils neu hinzukommenden Textpassagen leicht erkennbar. Außerdem werden einige Schritte von zusätzlichen Übungen flankiert.

Alle Teile des zu erschließenden Textes bestehen ausschließlich aus Wörtern und Wortverbindungen, die der Dichter selbst verwendet hat. Keine Form wird verändert. Die Reihenfolge der Wörter bleibt unverändert, sodass man, wenn man dem Verfahren des „Kofferpackens“ folgt, das allmähliche Entstehen des Originaltextes gleichsam selbst nachvollziehen kann.

Zur Vereinfachung und Intensivierung der Arbeit sind Vokabelhilfen gegeben, sodass eigentlich nicht im Wörterbuch nachgeschlagen werden muss. Mitunter sind zusätzliche Übungen eingebaut, die ebenfalls als Hinführung zum Originaltext dienen und die Schwierigkeiten aufheben helfen. Jeder Satz sollte schriftlich übersetzt werden, weil das schriftliche Übersetzen zu sorgfältigerem Arbeiten veranlasst.

Man beginnt jeweils mit Text 1 oder auch – falls vorhanden – mit der Übung 1. Man übersetzt den Text mit Hilfe der Vokabelangaben und schreibt die Übersetzung an die dafür vorgesehene Stelle im Buch. Text 2 unterscheidet sich darin von Text 1, dass – deutlich markiert – ein oder mehrere Wörter hinzugefügt sind: Der Inhalt des Koffers hat also schon etwas zugenommen. Dann geht es weiter mit den Texten 3, 4, 5 ... Und jedes Mal wird der Text ein wenig umfangreicher, aber immer ist der gesamte Text von Anfang an mit den neu hinzugekommenen Wörtern jeweils zu übersetzen und die Übersetzung schriftlich festzuhalten. Auf diese Weise ist leicht nachzuvollziehen, wie sich das Textverständnis durch die schritt-

weise hinzugewonnenen Wörter allmählich verändert, bis am Ende der vollständige Ovid-Text erschlossen und verstanden ist und die Verse des Dichters im Koffer komplett verpackt sind.

Wer sich für die sprachlichen Besonderheiten interessiert oder auf diesem Gebiet seinen Blick schärfen will, sollte die Fragen und Aufgaben lösen, bevor er seinen Koffer für die nächste Etappe seiner Reise zu packen beginnt.

Das „Kofferpacken für Daphne“ (3. Teil) eröffnet den unmittelbaren Zugang zum Originaltext. Hier kann der Leser erproben, ob und inwieweit er mit dem bereits geübten Verfahren des Kofferpackens seine Fähigkeit gesteigert hat, die Verse des Dichters zu verstehen und zu übersetzen. Aber auch „Daphne“ bedient sich graphischer Hilfen (gesperrt gesetzter Wörter), mit denen sich die Beziehungen der sprachlichen Zeichen zueinander (wie z.B. die KNG-Kongruenzen vor allem im Zusammenhang mit dem Hyperbaton) rasch erkennen und für das Textverständnis nutzen lassen.

Die hier vorgestellten Möglichkeiten einer sukzessiven Texterschließung stimmen darin überein, dass sie dabei helfen, nicht nur zu einem allmählichen Aufbau des Textverständnisses in sauber voneinander getrennten Schritten (Satz für Satz) zu kommen, sondern auch durch die mit jedem Schritt gegebene Wiederholung aller vorangegangenen Schritte die originalsprachlichen Wortverbindungen einzuschleifen und auf diese Weise das Verständnis der poetischen Sprache zu erleichtern.

## 2. Abbildende Wortstellung

Das „Kofferpacken“ dient nicht dazu, die großen Linien des *Carmen perpetuum* zu verfolgen, aber es erschließt eine leicht nachvoll-

---

<sup>2</sup> Vgl. HILBERT 1970.

ziehbare Besonderheit der *Metamorphosen*-Sprache: die abbildende und sinnvermittelnde Wortstellung.<sup>2</sup> Dafür einige Beispiele aus der Narcissus-Episode:

(1) Narcissus trinkt, sieht das Spiegelbild seiner Schönheit, ist ganz und gar hingerissen, hält für einen Körper, was nur Wasser ist: *Dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit, / dumque bibit, visae correptus imagine formae / spem sine corpore amat: corpus putat esse, quod unda est* (415–417). Indem Ovid den Verliebten nicht etwa als *imagine formae visae correptus* – so eine Prosa-Alternative – beschreibt, sondern als *visae correptus imagine formae*, hält er fest, dass Narcissus vom Abbild der Schönheit, die er vor sich sieht, „ergriffen“ ist, und mit dem Hyperbaton *visae . . . formae* macht er darauf aufmerksam, dass dieser bereits ein Gefangener seiner Selbsttäuschung ist, aus der er sich nicht mehr befreien kann. Die Faszination seiner eigenen Schönheit ist zu groß. Hier „sperrt“ das Hyperbaton durch die Änderung der logischen Wortfolge nicht nur grammatisch kongruente Wörter voneinander „ab“, sondern auch den in sein Bild Verliebten (*correptus imagine*) „ein“.

Einige Verse zuvor schon hatte sich Narcissus durch Echos Rufe täuschen lassen: „Er lässt nicht ab und getäuscht durch das Klangbild des Widerhalls ruft er . . .“ (*perstat et alternae deceptus imagine vocis . . . ait*, 385f.). Die Ähnlichkeit im Bau der beiden Verse 385 und 416 ist bemerkenswert. Auch hier ist das Hyperbaton Träger des Gedankens, indem es die Dramatik des Geschehens steigert. Der Unterschied liegt allerdings darin, dass Echo eine akustische und das Spiegelbild eine visuelle Täuschung verursacht.

(2) Narcissus liegt im Gras, sieht seine beiden Augen, das Sternenpaar, die Haare, die bartlosen Wangen, den Elfenbeinhals, die Anmut des Mundes, die Mischung aus Schneeweiß und Rot; alles bewundert er, wodurch er selbst bewundernswert ist. *Spectat humi*

*positus geminum, sua lumina, sidus, / et dignos Baccho, dignos et Apolline crines, / inpubesque genas et eburnea colla, decusque / oris et in niveo*  
 (a) *mixtum* (b) *candore* (a) *ruborem* (b) / *cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse* (420–424).

Hier wie an anderen Stellen veranschaulicht die verschränkte Wortstellung a b a b, dass zwei Dinge eng miteinander verbunden sind oder sich gegenseitig durchdringen wie die Mischung der Farben Rot und Weiß, das Rot der Lippen und das Weiß der (bartlosen) Wangen und des Halses.

(3) Narcissus gibt dem trügerischen Quell wirkungslose Küsse, taucht die Arme mitten ins Wasser, um den Hals, den er sieht, zu umfassen, und kann sich darin nicht ergreifen: (a) *Inrita* (b) *fallaci quotiens dedit* (a) *oscula* (b) *fonti*. / (a) *In mediis quotiens* (b) *visum* (c) *captantia* (b) *collum* / (c) *bracchia mersit* (a) *aquis nec* (b) *se deprendit* (a) *in illis* (427–429). In 427 veranschaulicht die Wortstellung a b a b das Verschwimmen des Spiegelbildes, verursacht dadurch das sinnlose Küssen. In 428–429 zeigt die Wortfolge a b c b / c a b a, dass alles (a) von Wasser umgeben ist: in der Mitte (b) der Hals, den (c) die Arme eintauchend umfassen wollen, und (b) Narcissus als sich selbst zerstörendes Spiegelbild im Wasser.

Die Ortsangabe *in mediis aquis* gilt sowohl für *collum in mediis aquis visum* („den mitten im Wasser erblickten Hals“) als auch für *bracchia in mediis mersit aquis* („er tauchte seine Arme mitten ins Wasser“).

(4) Narcissus weiß nicht, was er sieht; aber was er sieht, setzt ihn in Flammen. Und dasselbe Trugbild, das seine Augen täuscht, reizt ihn: *Quid videat, nescit: sed quod videt, uritur illo, / atque oculos idem, qui decipit, incitat error* (430–431). Die Stellung der Verben *videt, uritur* und *decipit, incitat* veranschaulicht die unauflösbare Verknüpfung der Vorgänge. Dass der *error* Täuschung und Antrieb zugleich

verursacht, wird durch *īdem* (derselbe) *error* verbildlicht. Die Wortfigur der Spiegelung, der Chiasmus, der durch ein Hyperbaton möglich wird (*idem ... decipit, incitat error*), verweist auf die spiegelnde Wasserfläche und versinnbildlicht den Spiegel als (physikalische) Ursache des „Irrtums“. In Vers 430 fasst Ovid die Ursache des Unglücks auf engstem Raum zusammen: Narcissus weiß nicht, was er sieht (indirekter Fragesatz), aber er gerät in Brand (Metapher) durch das, was er sieht (Relativsatz). Seine Leidenschaft wird also entfacht durch das, was er sieht, ohne dass er weiß, was es ist. Bemerkenswert ist übrigens, dass das Spiegelbild immer nur Kopf und Hals zeigt, nie den ganzen Körper (418–424).

(5) Mit einer kurzen Apostrophe (432–436) gibt der Dichter dem Leser / Hörer eine Erläuterung: Sie antizipiert die später erfolgende „Selbsterkenntnis“ des Narcissus. „Du einfältiger Kerl, warum greifst du vergeblich nach flüchtigen Bildern? Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst – geh doch bloß fort –, wirst du vernichten. Was du siehst, ist nur Schatten eines Spiegelbildes: Es hat kein eigenes Wesen. Mit dir ist es gekommen (*venit*) und bleibt es, mit dir wird es verschwinden, wenn du (noch) verschwinden kannst“ (*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*).

Der zuletzt zitierte Vers (436) ist übrigens deshalb so kurz, weil er mit vier Spondeen beginnt, die die Unfähigkeit des Narcissus zum raschen *discedere* andeuten. Die Anrede des Dichters an Narcissus direkt ist nicht als Anbahnung eines Dialogs gedacht, sondern sie soll veranschaulichen, dass der Angeredete überhaupt nicht ansprechbar ist.

Zum ersten Mal wird auch mit dem Futur *perdes* auf die Folgen dieses Verhaltens hingewiesen: Der Dichter erklärt überdeutlich, worauf der *error* des Narcissus physikalisch zurückzuführen ist. Er sagt etwas, das der Leser natürlich schon längst verstanden hat. Das ist eine Eigentümlichkeit Ovids: Er gibt immer wieder „Verständnishilfen“, die eigentlich nicht nötig, aber wohl typisch für seinen epischen Erzählstil sind. Diese Eigenart beschert dem Leser an dieser Stelle ein schönes Beispiel für die veranschaulichende Funktion des Chiasmus (435): Die je sechs Silben des Versanfangs und des Versendes *ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est* bilden die Objekte des Spiegels ab, und der Mittelteil ist der Spiegel selbst<sup>3</sup>. Im Übrigen ist der Tempusgebrauch in 434–436 nur durch genaues Hinsehen zu erfassen: „Das, was du siehst (*cernis*: Präsens), ist (*est*: Präsens) nur das Abbild eines reflektierten Bildes, d.h. ein Spiegelbild. Es hat (*habet*: Präsens) kein eigenes Wesen. Mit dir ist es gekommen (*vēnit*: Perfekt), bleibt es (*manet*: Präsens), mit dir wird es verschwinden (*discedet*: Futur), wenn du verschwinden kannst.“ Vergangenheit und Zukunft sind real, die Gegenwart ist nicht wirklich, sondern nur Einbildung.

Dem heutigen Leser kann es nicht entgehen, dass die Grammatik auch hier wieder einen wertvollen Interpretationsansatz bietet. Elementare grammatische Kategorien wie Tempus, Modus, Numerus, die Satzglieder Subjekt, Objekt, Adverbiale, Attribut, Prädikativum, die Gliedsatzarten, Partizipialkonstruktionen usw. sind Schlüssel der Texterschließung.

(6) Mit einem Trommelfeuer von Hyperbata (457–462) wird die dramatische Wendung eingeleitet: „Du versprichst mir irgendwie mit deinen liebevollen Blicken, dass ich hoffen darf (*spem mihi nescioquam vultu promittis amico*, 457), und immer wenn ich dir mei-

---

<sup>3</sup> Vgl. HILBERT 1970, 54.



ne Arme entgegenstreckte, streckst du deine wie von selbst aus (*cumque ego porrexi tibi brachia, porrigis ultro*, 458). Immer wenn ich gelacht habe, lächelst du mir zu. Auch deine Tränen habe ich oft bemerkt, während ich selbst weinte, und mit deinem Nicken erwidertst du meine Zeichen (*cum risi, adrides. Lacrimas quoque saepe notavi / me lacrimante tuas. Nutu quoque signa remittis*, 459f.). Und soweit ich aus der Bewegung deines schönen Mundes schließen kann, gibst du Worte zurück, die aber meine Ohren nicht erreichen“ (*et quantum motu formosi suspicor oris, / verba refers aures non pervenientia nostras*, 461–462).

Mit *verba aures non pervenientia nostras* tritt übrigens die visuelle hinter die akustische Dimension der Wahrnehmung zurück. Jetzt macht das stumme Bild Narcissus schlagartig klar, dass er selbst es ist, den er im Spiegel sieht: „Der da bin ich: Ich habe es gemerkt, und mein Bild täuscht mich nicht mehr“ (*Iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago* (463). „Erst die Verknüpfung mit einem weiteren Sinnesbereich, dem des Hörens, erlaubt also, das Bild als Bild zu identifizieren und zwischen lebender Person und Nachbild zu unterscheiden.“<sup>4</sup> Narcissus erkennt das Bild im Wasser als sein Spiegelbild an der Stimmlosigkeit. „Indem er *os*, einen bewegten Mund ohne Ton, wahrnimmt, erkennt er, dass sein Gegenüber keine vollständige *persōna* ist. Insofern betrifft es die Struktur des Erkenntnisprozesses selbst, so wie Ovid ihn gestaltet, dass hier optische und akustische Wahrnehmungsdimension zusammengeführt werden.“<sup>5</sup> Dass Narcissus erst in der akustischen und nicht schon in der visuellen Wahrnehmungsdimension den Spruch des Tiresias erfüllt und sich selbst erkennt, hat seine anthropologische Basis in einer typisch römischen Wahrnehmungskonvention: Eine Per-

---

<sup>4</sup> VOGT-SPIRA 2002, 36.

<sup>5</sup> VOGT-SPIRA 2002, 39.

son wird nur unzureichend durch das Gesicht und erst vollständig durch die Stimme identifiziert.

Aber mit der Erkenntnis, dass er in sein Spiegelbild verliebt ist, wird ihm die Hoffnung auf ein glückliches Ende endgültig genommen. Narcissus hat sich selbst erkannt und verstanden, dass das Subjekt und das Objekt seiner Begierde identisch sind: „Ich verbrenne an der Liebe zu mir selbst; ich fache die Flammen an und bin ihr Opfer. Was soll ich tun? Soll ich mich umwerben lassen oder selbst werben?<sup>6</sup> Um was soll ich noch bitten? Was ich begehre, besitze ich bereits. Der Besitz hat mich hoffnungslos gemacht“ (*Uror amore mei flammam moveoque feroque. / Quid faciam? Roger annerogem? Quid deinde rogabo? / Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit*, 464–466).

Ovid hat seine Narcissus-Studie im dritten Buch der *Metamorphosen* in eine Reihe von Erzählungen gestellt, denen das Motiv des verhängnisvollen oder verbotenen Sehens gemeinsam ist:<sup>7</sup> Cadmus erlegt einen Drachen und gründet Theben (3, 1–137). Er hört eine Stimme, die zu ihm sagt: „Was siehst du den erlegten Drachen an? Du selbst wirst später als Drache erscheinen“ (vgl. *met.* 4, 563–603). Die Göttin Diana verwandelt Actaeon in einen Hirsch, weil er sie im Kreis ihrer Nymphen nackt gesehen hatte (3, 173–205). Er wird von seinen eigenen Hunden gehetzt und zerfleischt (206–252).<sup>8</sup> Ovid reflektiert den Vorgang in den *Tristien* (2, 103–106) und bezieht ihn auf sich selbst. Spielt er auf den Grund seiner Verbannung an? Anscheinend hatte er auch etwas Verbotenes gesehen. Pentheus (3, 511–731), der Tiresias verachtet und sich dem Bacchus-

---

<sup>6</sup> Hier spielt der Dichter wieder mit der Gegenüberstellung von Aktiv und Passiv: „Ich werde verbrannt durch die Liebe zu mir selbst, ich fache die Flammen an und erleide sie. . . .“ (464).

<sup>7</sup> Vgl. CANKIK 1967, bes. 46–48.

<sup>8</sup> Vgl. HELLMICH 2013.

kult widersetzt, beobachtet verbotenerweise die heiligen Handlungen und wird von seiner eigenen Mutter, die ihn für einen Eber hält, mit dem Speer getroffen und dann von den rasenden Mäna-den zerrissen.

Wenn man Narcissus in eine Reihe mit anderen Akteuren des verhängnisvollen Sehens – Cadmus, Actaeon und Pentheus – im dritten Buch der *Metamorphosen* stellt, dann erscheint auch die Prophezeiung des Tiresias („wenn er sich nicht erkennt“, 348) in einem anderen Licht: Narcissus wird ebenso wie die anderen vernichtet, weil er etwas sieht, was er nicht hätte sehen dürfen. Unter diesem Aspekt ist Ovids Narcissus-Erzählung auch weniger eine moralisierende Abhandlung über die Gefahren der Selbstliebe oder gar des Narzissmus und auch kein Rührstück über eine unerfüllte Liebe. Sie will auch nicht darüber belehren, dass man Nemesis nicht entgehen kann, sondern sie ist wohl eher eine Studie über die katastrophalen Folgen eines verhängnisvollen Sehens. Echo schaut den schönen Narcissus an (*aspicit*, 356) und ist hingerissen. Sie sieht ihn, entbrennt zunehmend in Liebe und verfolgt ihn (*vidit et incaluit*, 371). Das Unglück nimmt seinen Lauf. Narcissus sieht sein Spiegelbild (*visae correptus imagine formae*, 416). Er sieht (*spectat*, 420) seine eigenen Augen, seine Haare, ... seinen Mund. Was er wirklich sieht, weiß er nicht, aber was er sieht, setzt ihn in Flammen (430). ... Durch seine Augen geht er zugrunde (440).

### **3. Ein Blick auf das Werk**

Die Narcissus-Episode macht anschaulich, dass ihr Verständnis von ihrer näheren Umgebung im dritten Buch der *Metamorphosen* nicht unerheblich beeinflusst ist. Daher muss bei der Erarbeitung einer einzelnen Episode stets ihre weitere Umgebung in das Blickfeld

des Lesers gerückt werden, zumal die wohl zwischen den Jahren 2 und 8 n. Chr. verfassten Metamorphosen keine mehr oder weniger zusammenhanglose Sammlung von etwa 250 Epyllien sind. In den kunstvoll miteinander verklammerten fünfzehn Büchern wird eine durchgehende Handlung in chronologischer Abfolge erzählt: „Der epische Faden des Werkes beginnt mit der Weltentstehung aus dem Chaos, den vier Weltaltern, der Sintflut und der folgenden Neubelebung der Erde (I 5–451), führt von den Mythen liebender und rächender Gottheiten (I 452– VI 411) über die Leidenschaften und Leiden griechischer Helden und den troischen Sagenkreis (VI 412 – XIII 622) zu den verewigten Gründern und Kultstiftern der römischen Vorzeit (XII 623 – XV 744) und endet in der dichterisch gesehenen Gegenwart mit der Verwandlung Caesars in einen Stern (XV 745–870).“<sup>9</sup> Es handelt sich also um ein in sich geschlossenes *carmen perpetuum*, einen kosmologisch-mythologischen Versroman unter dem Gesichtspunkt der dauernden Verwandlung der Welt.

Selbst wenn man davon ausgehen kann, dass das Werk seiner metrischen Form nach ein Epos ist, so enthält es doch auch inhaltliche und stilistische Elemente vieler Gattungen der antiken Literatur: Darunter sind lyrische Partien, Anleihen aus dem Drama, der hellenistischen Geschichtsschreibung (universalhistorischer Ansatz) und der elegischen Dichtung. Hinzu kommen der Iambus, das Epigramm, die Fabel, die Satire, der philosophische Traktat, die rhetorische Kontroverse und die Rede – von der Novelle und dem Märchen ganz zu schweigen.

Aufgrund ihrer Gattungsvielfalt lassen sich die Metamorphosen als ein „enzyklopädisches Kollektivgedicht sui generis“<sup>10</sup> charakterisieren, das u. a. folgende Merkmale aufweist, die bei jeder ein-

---

<sup>9</sup> SENNONER 1981, 99

<sup>10</sup> VON ALBRECHT 2003, 635.

zelen Episode zu berücksichtigen sind: (1) Die Bücher sind so verknüpft, dass am Ende eines Buches wie in einem Fortsetzungsroman ein neuer Erzählzusammenhang beginnt oder die Haupthandlung eines Buches erst im folgenden abgeschlossen wird. (2) Die Erzählungen werden nicht nur durch eine Rahmenerzählung, sondern auch durch thematische Motive miteinander verknüpft (ein derartiges Motiv ist z.B. das Sehen von Verbotenem durch Narcissus und andere in Buch 3). (3) Theben, Athen und Troja mit Rom bilden im ersten, zweiten und letzten Drittel des Werkes genealogische und kulturhistorische Schwerpunkte. (4) Das Werk ist in dreimal fünf Bücher (Pentaden: vgl. *Tristien* 1,11,117) gegliedert. Zwischen den Schlussbüchern der drei Pentaden bestehen auffallende Analogien: „Nur in diesen Büchern ist von den Musen die Rede, nur hier finden sich ungewöhnlich lange, von Sehergestalten vorgetragene Einlagen, die das Buch prägen: der Gesang der Muse (Buch 5), der des Orpheus (Buch 10) und der Vortrag des Pythagoras (Buch 15). Jedes dieser Bücher hat auch einen Epilog, der sich auf ein Künstlerschicksal bezieht.“<sup>11</sup> (5) Personen stellen sich oft durch direkte Rede dar; sie halten Monologe im Stil der Tragödie. (6) Epische Gleichnisse werden kunstvoll platziert. (7) Der Autor gibt dem Leser/Hörer immer wieder Verständnishilfen, indem er das Grundthema einer Erzählung schon in der Überleitung oder der Einführung nennt und dann wiederholt. (8) Oft wird auf den unheilvollen Ausgang eines Geschehens im Voraus hingewiesen. (9) Tragische Ironie unterstreicht den Kontrast zwischen der Unwissenheit des Handelnden und dem Schicksal, das ihn erwartet. (10) Die Verwandlungsvorgänge werden anschaulich geschildert, so dass der Leser den Vorgang vor sich sieht – trotz seiner Irrationalität, Natur- und Vernunftwidrigkeit. „Hier scheint

---

<sup>11</sup> VON ALBRECHT 2003, 636.

Ovid das Statische zu überwinden, das vielen antiken Kunstformen eigen ist, und Möglichkeiten vorwegzunehmen, die erst der Film visuell realisieren wird.“<sup>12</sup> (11) Durch eine klar erkennbare weltanschauliche Botschaft erhält das Werk Kohärenz und Konsequenz: Offensichtlich wollte Ovid veranschaulichen, dass eine besondere Eigenschaft, ein besonderes Verhalten oder eine besondere Leistung in höherem Grad den Wesenskern eines Menschen ausmacht als seine biologische Existenz. Denn nach dem Vollzug der Verwandlung lebt das Wesensbestimmende unverändert weiter und wird in der neuen Existenzform manifest. Das zeigen z.B. die lykischen Bauern, die als Frösche weiter existieren, Daphne in der Gestalt des Lorbeerbaumes oder Philemon und Baucis.<sup>13</sup> „Für Ovid war die Metamorphosen-Dichtung keine Sammlung von Curiosa; sein Interesse an ihr war nicht der Spieltrieb des gelehrten Sammlers und nicht der des präziösen Schöngelits. Sondern in ganz bestimmtem Sinne sucht Ovid Antwort auf eine Frage.“<sup>14</sup> Es ist die Frage, was hinter allen Erscheinungen Dauer besitzt. Ovids Antwort lautet: Das Spezifische und Besondere, der Wesenskern, die individuelle Substanz.

In der Mehrzahl der erzählten Episoden bedeutet der Verlust der menschlichen Gestalt einen Abstieg ins Tierische, ins Pflanzliche oder in die leblose Natur. Eine Ausnahme ist z.B. die Apotheose des Hercules, dessen göttlicher Wesenskern erhalten bleibt, während seine sterbliche Gestalt verbrennt. Eine Sonderstellung nimmt auch die Pygmalion-Metamorphose ein, wo durch einen Schöpfungsakt der Göttin Venus aus einem wohlgeformten Stein eine Frau wird. Auch Narcissus passt nicht in das Schema: Denn er wird nicht verwandelt, sondern vollständig aufgelöst (die Nar-

---

<sup>12</sup> VON ALBRECHT 2003, 637

<sup>13</sup> Vgl. DÖRRIE 1959, MOMMSEN 1985 und GÄRTNER 1989.

<sup>14</sup> Dörrie 1959, 116.

zisse tritt als ein völlig anderes Wesen an seine Stelle), während Echo ihre körperliche Gestalt verliert, aber in ihrer spezifischen „Substanz“, dem Widerhall, fortexistiert.<sup>15</sup> Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich festhalten, dass Ovid mit den *Metamorphosen* ein Weltprinzip veranschaulicht, das sich auf „Verwandlung statt Vernichtung“ gründet.

Wenn es nicht möglich erscheint, Ovids *carmen perpetuum* vollständig zu lesen, erweist es sich als sinnvoll, bei jeder noch so geringen Auswahl stets das weltanschauliche Konzept des Gesamtwerks vor Augen zu haben. Das gilt nicht nur für umfangreichere Episoden wie „Narcissus“, „Pygmalion“ und „Daphne“, sondern auch für kleinere Versgruppen, mit denen ein erster Zugang zu den *Metamorphosen* geübt und erprobt wird. Nur mit einem möglichst umfassenden Blick auf das Ganze werden die Teile begreifbar, und nur so können diese den Weg zum Ganzen weisen.

---

<sup>15</sup> Diese Formulierung kann sich auf einen Vers aus dem Pythagoras-Epyllion in den *Metamorphosen* 15,60–478, stützen: „Alles wandelt sich, nichts geht unter“ (*omnia mutantur, nihil interit . . .*, 165). Etwas später (254–257) heißt es dann: „Und – glaubt mir! – in der ganzen Welt geht nichts zugrunde, sondern es wandelt sich und erneuert sein Gesicht. ‚Geboren werden‘ heißt ‚beginnen, etwas anderes zu sein als vorher‘ und ‚sterben‘ heißt ‚aufhören, dasselbe zu sein‘ (*nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo, / sed variat faciemque novat, nascique vocatur / incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique, / desinere illud idem*)“.