

MARTIN KORENJAK

**METAMORPHOSES –
AMORES 1, DIE METAMORPHOSEN
UND OVIDS LEBENSWERK***

Es ist seit längerem bekannt, dass das erste Buch von Ovids *Metamorphosen* an zwei exponierten Stellen auf den Beginn seines ersten *Amores*-Buches zurückgreift: Da ist zunächst einmal die in das Prooemium eingeschobene Bemerkung *nam vos mutastis et illa* (nämlich: *coepta mea*), mit welcher der Erzähler die Verantwortung für seine neuen, epischen Pläne und das diesen entsprechende Versmaß des Hexameters den Göttern überträgt. Wie Stephen Wheeler gezeigt hat, stellt sie die in Am. 1,1,1–4 geschilderte Situation auf den Kopf, wo Cupido Ovid, der dabei war, *arma gravi numero violentaque bella* zu besingen, einen Versfuß gestohlen und ihn so vom Epiker zum Liebeselegiker gemacht hat.¹ Ein zweitesmal – und ausführlicher – rekurriert der Autor in der Einleitung zur Erzählung von Apollo und Daphne, die nach dem Ende der Urgeschichte als Neueinsatz und eine Art ‚zweiter Anfang‘ des Werkes fungiert,² auf seine Auseinandersetzung mit dem Liebesgott in Am. 1,1: Hier wie dort beginnt ein junger, in der Liebe noch unerfahrener Dichter bzw. Dichtergott seine Karriere mit einem Heldenepos bzw. einer heroischen Tat (Apollo hat soeben die Python-schlange erlegt), kreuzt die Wege Amors und richtet eine vorwurfsvolle Rede an diesen: er überschreite die Grenzen seiner Zuständigkeit und solle sich auf seinen angestammten Bereich beschränken. Der Liebesgott schießt daraufhin einen Pfeil auf ihn ab, der ihn aus einem epischen Poeten bzw. Helden in einen unglücklichen elegischen Liebhaber verwandelt. Die inhaltlichen Analogien zum Anfangsgedicht der *Amores* werden dabei durch eine Reihe sprachlicher Details noch unterstrichen.³

Bislang hat man in diesen exponierten Verweisen auf Ovids erste Liebeselegie vor allem Hinweise auf den elegischen Einschlag der *Metamorphosen* im allgemeinen gesehen und sie damit für eine der Hauptrichtungen der modernen Ovidforschung nutzbar gemacht:

* Der erste Teil dieser Ausführungen (etwa bis zur Hälfte von Abschnitt II) folgt dem Gedankengang meines Aufsatzes *Vom primus amor zur fama perennis: Amores 1 in den Metamorphosen*, WJA 28b (2004) 85–90. — Mein herzlicher Dank gilt den Kollegen von der Universität Szeged für ihre Gastfreundschaft sowie allen Kongressteilnehmern für eine anregende und lehrreiche Diskussion.

¹ S. M. WHEELER, *A discourse of wonders: audience and performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, 17.

² W. LUDWIG, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965, 21; B. OTIS, *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1970², 101.

³ Vgl. W. S. M. NICOLL, *Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid, Met. 1. 452 ff.)*, CQ 30 (1980) 174–82, v. a. 174–6.

Denn die Erkenntnis, dass Ovids Epos wie auch sein ganzes übriges Werk tief vom sogenannten „elegischen System“, d. h. von den Grundwerten und -konstellationen der römischen Liebeselegie sowie ihren vielfältigen Konkretisierungen in Form von Untergattungen, Personentypen, Situationen, Topik und Vokabular, geprägt ist, kann man als einen der Eckpfeiler des zeitgenössischen Ovidverständnisses bezeichnen.⁴

Eine Interpretation der beiden *Metamorphosen*-Stellen in diesem Sinne enthält jedoch, so richtig sie an und für sich ist, noch nicht die ganze Wahrheit. Ich möchte in diesem Aufsatz zeigen, dass es Ovid hier nicht nur um die Liebeselegie oder das elegische System im allgemeinen, sondern auch um seine eigenen Liebeselegien, die *Amores*, geht – konkreter: dass er uns einen Hinweis darauf gibt, dass die *Metamorphosen* als Ganzes strukturell auf das erste Buch der *Amores* rekurrieren. Damit gewinnt, wie mir scheint, auch die angesprochene Diskussion um den elegischen Charakter dieses Epos insgesamt einen neuen Aspekt: Dieser elegische Charakter zeigt uns nicht nur Ovids differenzierte und spielerische Sicht auf die überkommenen Gattungen der antiken Dichtung, sondern gewährt uns auch Einblick in seinen Umgang mit dem eigenen Jugendwerk und dadurch in die Art, auf die er aus allen seinen Werken ein zusammenhängendes Lebenswerk formt.

Die nun folgenden Ausführungen werden sich in drei Teile gliedern: Im ersten werde ich zu zeigen versuchen, dass und wie Ovid es uns nahe legt, die *Metamorphosen* als strukturelles Analogon zum ersten Buch der *Amores* zu lesen. Der zweite wird nach dem Sinn dieser Analogie fragen und eine Antwort vorschlagen, die wie eben angedeutet mit der Kohärenz des ovidischen Lebenswerks zu tun hat. Im dritten werde ich die Ergebnisse der beiden vorangehenden Teile zusammenfassen und im Anschluss hieran kurz zu zeigen versuchen, wie sie sich in den Kontext unseres Kongressthemas „Klassizismus und Modernität“ einfügen.

I

Zunächst also zu den strukturellen Entsprechungen zwischen den *Metamorphosen* und dem ersten Buch der *Amores*. Wir haben bis hierher gesehen, dass Ovid seine Leser im Prooemium und am ‚zweiten Anfang‘ seines *opus magnum* an das Eröffnungsgedicht von *Amores* 1 erinnert. Zu diesen zwei Verweisen, die eine Entsprechung zwischen den Anfängen von Epos und Elegienbuch herstellen, kann man nun einen dritten hinzufügen, der auf analoge Weise die Schlüsse beider Texte zueinander in Beziehung setzt: Die Sphragis der *Metamorphosen* wurde bisher, wenn man sich nach ihren intertextuellen Bezügen gefragt hat, in erster Linie als Umarbeitung von Hor. C. 3,30, der Sphragis der ersten horazischen Odensammlung, gesehen. Die Anleihen, die Ovid bei diesem Text macht, sind in der Tat

⁴ Zum Terminus „elegisches System“ vgl. etwa N. HOLZBERG, *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt 2001², 15–7 und 29 (Sekundärliteratur); zum elegischen System in Ovids Gesamtwerk St. HARRISON, *Ovid and genre: evolutions of an elegist*, in: Ph. Hardie (Hg.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge 2002, 79–94; speziell zu den *Metamorphosen* etwa I. JOUTEUR, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d’Ovide*, Louvain u. a. 2001, 99–123 und A. KEITH, *Sources and genres in Ovid’s Metamorphoses 1–5*, in: B. W. Boyd (Hg.), *Brill’s companion to Ovid*, Leiden u. a. 2002, 235–69, hier 245–58.

frappierend⁵ – so frappierend, dass sie die Aufmerksamkeit der Forschung von der Tatsache abgelenkt haben, dass das *Metamorphosen*-Finale auch in seinem eigenen Œuvre ein Pendant hat: Es stellt gleichsam eine konzentrierte und gesteigerte Version des Schlussgedichts des ersten *Amores*-Buches dar. Weil dieser Rückgriff im Gegensatz zu den eingangs besprochenen bisher noch nicht bemerkt wurde und gleichzeitig für die folgende Argumentation von großer Bedeutung ist, seien die beiden betreffenden Texte hier abgedruckt. Gedankliche Entsprechungen sind durch dieselben römischen Ziffern, sprachliche durch gesperrten Druck markiert.

Am. 1,15 (gekürzt):

(I) *quid mihi, Livor e d a x, ignavos obicis annos
ingeniique vocas carmen inertis opus?*

(3–6: Ablehnung von Kriegsdienst und Advokatur)
*mortale est, quod quaeris, opus: (IV) mihi fama perennis
quaeritur, (V) in toto semper ut orbe canar.*

(9–30: Liste berühmter Dichter. Gedichte sind unsterblich)

(VI) *cedant carminibus reges regumque triumph;
cedat et auriferi ripa beata Tagi.*

*vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo
pocula Castalia plena ministret aqua
sustineamque coma metuentem frigora myrtum
atque a sollicito multus amante legar.*

(I) *pascitur in vivis Livor: (II) post fata quiescit,
cum suus ex merito quemque tuetur honos.
ergo etiam cum me supremus adederit ignis,
(III) vivam parsque mei multa superstes erit.*

Met. 15,871–9:

*iamque opus exegi, (I) quod nec Iovis ira nec ignes
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.*

(II) *cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi.*

(VI) *parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, (IV) nomenque erit indelebile nostrum,*

(V) *quaque patet domitis Romana potentia terris
ore legar populi, (III) perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

Beginnen wir mit den gedanklichen Analogien: Zunächst ist bemerkenswert, dass beide Texte denselben Prätext variieren; schon Am. 1,15 bezieht sich nämlich, wie wir gleich noch sehen werden, in einigen Details eindeutig auf Horazens C. 3,30. Mehr Gewicht hat aber die Tatsache, dass das Schlussgedicht von *Amores* 1 und die Sphragis der *Metamor-*

⁵ Vgl. im Einzelnen F. BÖMER, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Buch XIV–XV*, Heidelberg 1986, 488–91.

phosen sich im wesentlichen aus denselben gedanklichen Elementen aufbauen, auch wenn deren Anordnung ein wenig differiert. Als Grundstruktur erscheinen dabei (I) bis (III): Das Werk des Dichters wird von feindlichen Gewalten bedroht, gegen die er es verteidigen muss: dem *Livor* einerseits, Iuppiters Zorn, Feuer, Schwert und Zeit andererseits (I). Doch wenn seine Todesstunde herankommt, wird sie nur seinen Körper vernichten können (II). Sein besserer Teil wird durch seine Dichtung auch in der Folgezeit weiterleben (III). Eingelegt in diesen Gedankengang und ihn sperrend figurieren weitere selbstbewusste Feststellungen und Vorhersagen: Ovid wird unsterblichen Ruhm erlangen (IV) und über den ganzen Erdkreis hin gelesen werden (V). Seine Dichtung erhebt ihn sogar über die politisch Mächtigen dieser Welt (VI).⁶

Unter den lexikalischen und phraseologischen Parallelen, welche diese inhaltlichen Entsprechungen unterstreichen, seien nur die hochspezifischen hervorgehoben: die seltenen Adjektive *edax* und *perennis* sowie die Junktur *pars* bzw. *parte mei*, die jeweils auf Horaz zurückgehen (vgl. C. 3,30,3. l. 6); und, über diesen hinaus, das äußerst seltene⁷ Futur-Passiv *legar* und vor allem das triumphierend zu Beginn bzw. am Schluss des letzten Verses stehende *vivam*. Insgesamt finden sich trotz Ovids bekannter Neigung, sich gelegentlich zu wiederholen (vgl. unten Anm. 18), unter seinen über vierzig dichterischen Selbstaussagen keine zwei anderen Stellen, die so weitgehende thematische und sprachliche Analogien aufwiesen wie die beiden vorliegenden.⁸ Offensichtlich stellt die zweite einen intendierten Rückgriff auf die erste dar.

Unverkennbar ist dabei allerdings auch, dass Ovid seinen Ruhm in den *Metamorphosen* zuversichtlicher verkündet als in den *Amores*: Er verteidigt sich nicht mehr in kallimacheischer Tradition gegen den personifizierte Neid seiner Zeitgenossen, sondern gegen so furchteinflößende Mächte wie Götterzorn und Naturgewalten, und er muss seine Lebenswahl nicht mehr durch die Herabsetzung anderer Berufe oder den Anschluss an eine Reihe illustrier Vorgänger rechtfertigen. *fama perennis* und weltweite Wirkung, die er damals erst erstrebte, während sein tatsächlicher Leserkreis sich noch auf Liebende beschränkte, sind

⁶ Dieser Punkt scheint zunächst nur auf Am. 1,15 zuzutreffen; doch wie A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Rom-Bari 1994, 262 gezeigt hat, lässt sich der auffällige Ausdruck *super alta ... / astra ferar* in der *Metamorphosen*-Sphragis nur dann richtig verstehen, wenn man annimmt, dass er mit der dreißig Verse zuvor erzählten Einrückung des Augustus in die Fixsternsphäre kontrastiert und diese übertrumpft.

⁷ Laut CD-ROM *Verbatim #5.3* des Packard Humanities Institute existieren in der lateinischen Literatur der Antike nur noch fünf weitere Belege, davon drei bei Ovid selbst (Prop. 4,11,36; Ov. Tr. 3,7,52, 5,14,5, Pont. 3,2,30; Mart. 10,78,14).

⁸ Manche der oben genannten Motive und Wendungen kehren wieder in Am. 3,15; Rem. 361–396, 811–814; Tr. 3,7,45–52, 4,10,123–132. Unter den restlichen einschlägigen Passagen (Am. 2,1, 2,18, 3,1; Ars 1,1–34, 2,1–20, 2,733–746, 3,809–812; Rem. 1–40; Fast. 1,1–26, 2,1–18, 4,1–18, 6,1–8; Met. 1,1–4; Tr. 1,1, 1,6,29–36, 1,7, 1,9b,19–30, 1,11, 2, 3,1, 3,14, 4,1, 5,1, 5,7b, 5,12; Ib. 1–64; Pont. 1,1,1–48, 1,5, 2,4,13–8, 2,5,19–34, 3,3,29–70, 3,4,1–94, 3,9, 4,2, 4,10,65–70, 4,13,13–38, 4,14,15–44, 4,15,29–34, 4,16) weisen besonders die Stellen aus der Exildichtung untereinander häufig Gemeinsamkeiten auf.

ihm nunmehr sicher. Am. 1,15 proklamiert einen Anspruch und setzt sich ein Ziel – die Sphragis der *Metamorphosen* erklärt den Anspruch für eingelöst und das Ziel für erreicht.

Die Korrespondenzen zwischen den Anfängen und Schlüssen von Elegienbuch und Epos legen es nun nahe, nach weiteren strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken zu suchen, und wenn man das tut, springen tatsächlich bald eine Reihe fundamentaler Entsprechungen ins Auge: *Amores* 1 wie *Metamorphosen* gliedern sich in 15 Einheiten (Gedichte bzw. Bücher), die sich in beiden Fällen plausibel zu drei Pentaden zusammenfassen lassen.⁹ Bei den *Amores* könnte man diese etwa mit „Kennenlernen“, „Ernüchterung“ und „Fortführung der Beziehung“ überschreiben.¹⁰ Von den *Metamorphosen* spricht Ovid selbst zweimal, in Tr. 1,1,117 und 3,14,19, als *ter quinque volumina*, und dass dies mehr ist als eine metrisch bequeme Ausdrucksweise, dafür bürgen unter anderem die Dichtergestalten, die am Ende der einzelnen Fünfergruppen das Wort ergreifen und sie so zu in sich geschlossenen Einheiten abrunden – die Musen im fünften, Orpheus im zehnten, Ovid selbst im fünfzehnten Buch.¹¹ Das eben Gesagte impliziert auch schon, dass nicht nur das Epos chronologisch von der Entstehung der Welt bis in die Gegenwart führt: Auch das Elegienbuch ist bis zu einem gewissen Grad chronologisch strukturiert und legt es dem Rezipienten nahe, die einzelnen Gedichte als Episoden eines fortlaufenden Geschehens zu lesen.¹² Eine letzte strukturelle Entsprechung liegt darin, dass beide Werke durch einen vier Verse umfassenden Vorspruch, nämlich das *Epigramma* bzw. das Prooemium, eingeleitet werden, der jeweils auf seine Art ungewöhnlich ist: Während das *Epigramma* in den auf uns gekommenen augusteischen Gedichtbüchern ohne Gegenstück ist, hat man beim *Metamorphosen*-Prooemium schon des öfteren auf seine außergewöhnliche Kürze hingewiesen;¹³ ein Bestreben Ovids, die Entsprechung zu jenem sinnfällig zu machen, könnte mithelfen, sie zu erklären. Zu diesen Ähnlichkeiten im Aufbau passt es gut, dass auch das dominierende Thema in den *Metamorphosen* dasselbe ist wie in den *Amores*, nämlich Erotik. Hält man sich all das zusammen vor Augen, dann können einem die *Metamorphosen* beinahe wie eine stark vergrößerte und ins Epische transponierte Neufassung des ersten *Amores*-Buches erscheinen – und wenn wir einmal so weit sind, scheint selbst ihr Titel mit dieser Vorstellung zu spielen: Vielleicht ist es kein Zufall, dass das Wort AMORES sich sozusagen in MetAMORphosES versteckt, oder anders herum gesagt: dass der Titel des Epos als Erweiterung von AMORES gelesen werden kann. Die Idee lässt sich zwar nicht

⁹ Zwei weitere mögliche, aber unsichere Beispiele für dieses Gliederungsprinzip bei Ovid sind Am. 3 (15 Elegien überliefert, aber Am. 3,5 vielleicht unecht, Am. 3,11 eventuell in zwei Gedichte zu teilen) und die *Heroides* (15 Briefe, ursprünglich möglicherweise in drei Büchern à fünf Briefen, doch Her. 15 vielleicht unecht).

¹⁰ Vgl. N. HOLZBERG, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997, 58f.

¹¹ R. RIEKS, *Zum Aufbau von Ovids Metamorphosen*, WJA 6b (1980) 85–103, v. a. 95–103.

¹² G. BRETZIGHEIMER, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001, 107–21.

¹³ So etwa E. J. KENNEY, *Ovidius prooemians*, PCPhS 22 (1976) 46–53, hier 46.

beweisen, aber durch Ovids Vorliebe für Wortspiele aller Art¹⁴ und durch spezifische Parallelen aus der älteren lateinischen Literatur zumindest stützen.¹⁵

II

Die *Metamorphosen*, so können wir einstweilen rekapitulieren, greifen also in struktureller Hinsicht auf das erste Buch der *Amores* zurück. Die wichtigere Frage bleibt aber noch zu stellen: Welche Funktion lässt sich diesem Rückgriff zuschreiben?

Auf der Suche nach einer Antwort können wir von dem bekannten Umstand ausgehen, dass Ovid seine verschiedenen Texte generell durch ein ungewöhnlich dichtes Netz von Verweisen aufeinander bezieht. Er setzt zu diesem Zweck eine Fülle von Techniken ein, von denen ich hier nur die wichtigsten kurz erwähnen kann: Zunächst fällt auf, dass er in seiner Dichtung immer wieder explizit auf eigene frühere Werke zu sprechen kommt. Über zwanzig einschlägige Stellen, weit mehr als bei allen anderen Augusteern zusammen, lassen sich anführen, und die in ihnen genannten und diskutierten Werke umfassen das ganze ovidische Œuvre mit Ausnahme der letzten Texte, des *Ibis* und der *Epistulae ex Ponto*.¹⁶ Sodann ordnet Ovid alle seine einzelnen Veröffentlichungen auf mehr oder weniger offensichtliche Weise in Werksequenzen ein: Die *Ars* lässt sich als Frucht der in den *Amores* gemachten Liebeserfahrungen, die *Remedia Amoris* lassen sich als Ergänzung zur *Ars* lesen. Die drei Briefpaare Her. 16–21 erweitern das Konzept der einzelnen *Epistulae Heroïdum*, während die Briefdichtung des Exils sich als ihre autobiographische Fortsetzung präsentiert. Innerhalb der Exildichtung knüpft der Beginn der *Epistulae ex Ponto* (Pont. 1,1,15–8) ausdrücklich an die *Tristien* an, der *Ibis* bündelt sozusagen die in diesen enthaltenen Ausfälle des Dichters gegen Feinde und falsche Freunde in Rom. Sogar die *Fasti* können als ‚Fortsetzung‘ der *Metamorphosen* verstanden werden: Wie diese ein aitiologisches Großgedicht, ergänzen sie deren geradlinigen, die Weltgeschichte umfassenden Zeitverlauf durch einen zyklischen, welcher die Gegenwart des Dichters reflektiert, und setzen mit ihrem ersten Wort, *tempora*, genau dort ein, wo die *Metamorphosen* hinführen und enden,

¹⁴ F. AHL, *Metaformations. Soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*, Ithaca / London 1985; A. MICHALOPOULOS, *Ancient etymologies in Ovid's Metamorphoses: a commented lexicon*, Leeds 2001.

¹⁵ Das angenommene Wortspiel basiert auf der Idee „Wie das Wort a das Wort b enthält, so auch der Gegenstand A den Gegenstand B“. Vgl. hierzu Lucr. 1,891f. 901. 911–4, wo gegen Leute polemisiert wird, welche eine Entsprechung zwischen ihrer Ansicht, im Holz seien kleine Feueratome verborgen, und dem Umstand sehen, dass das Wort *IGNIS* sich in *IIGNIS* versteckt (J. M. SNYDER, *Puns and poetry in Lucretius' De rerum natura*, Amsterdam 1980, 41f.); Cato Mor. 1 *aVarITIAM omnia VITIA habere putabant* [Hervorhebung jeweils von mir].

¹⁶ Vgl. Am. 2,18,14–26 (genannt werden dort *Medea*, *Ars*, Her. 1, 2, 5, 11, 6, 12, 10, 4, 7, 15); *Ars* 3,343–6 (*Amores*, *Heroides*); Tr. 1,1,105–22, 2,61–6 (ganzes bisheriges Œuvre, besonders *Ars*, *Metamorphosen*); Tr. 1,7 (*Metamorphosen*); Tr. 1,9b,21–30, 2, 3,1,65f., 3,14,5f. und 17, 5,12,47f. und 67f., Ib. 5f., Pont. 1,1,12, 1,2,134, 2,2,103f., 2,9,73–6, 2,10,11–6, 2,11,2 (*Ars*); Tr. 2,547–56 (*Fasti*, *Medea*, *Metamorphosen*); Tr. 3,14,7–24 (Gesamtwerk, besonders *Metamorphosen*); Pont. 1,1,6 (*Tristien*); Pont. 3,3,33–70 (*Amores*, *Ars*).

ad mea ... tempora (Met. 1,4).¹⁷ Allgegenwärtig ist weiters das ‚Recycling‘ bereits früher verwendeter Themen und Motive, das bis hin zum Einsatz von Selbstzitate geht.¹⁸ Nicht zuletzt dieses Verfahren dürfte es gewesen sein, das dem Dichter von Seiten Quintilians (Inst. 10,1,89) den bekannten Vorwurf eintrug, er sei *nimum amator ingenii sui*.¹⁹ Und schließlich bleiben, wie schon eingangs bemerkt, alle Werke Ovids dem elegischen Diskurs verhaftet, dem man erstmals in den *Amores* begegnet, und lassen sich in ihrer Gesamtheit als eine Reihe raffinierter Variationen dieses Diskurses lesen.

Wozu dient dieser außergewöhnlich hohe Grad an Intratextualität innerhalb des ovidischen Œuvres? Natürlich kann man sich der Frage dadurch entziehen, dass man ihn, wie das die eben zitierte antike – aber natürlich auch moderne – Kritik am Autor getan hat, einfach als Symptom von dessen Selbstverliebtheit wertet, doch ich glaube, dass dieses Spezifikum durchaus Methode hat und dass Ovid mit ihm ein klar angebbares Ziel verfolgt. Um dieses Ziel zu verstehen, müssen wir uns kurz mit einem Konzept vertraut machen, welches in der augusteischen Dichtung eine beträchtliche Bedeutung gewinnt, nämlich dem des Lebenswerks. Vergil hat wenige Jahrzehnte vor Ovid als unseres Wissens erster antiker Autor überhaupt nicht einfach eine Reihe von Werken verfasst, sondern diese systematisch zu einem Lebenswerk angeordnet. Das Organisationsprinzip dieses Lebenswerks ist ebenso einfach wie überzeugend: Vergil illustriert sein Heranreifen vom jungen Anfänger zum großen Dichter mit einem entsprechenden Aufstieg von Gattung zu Gattung, von der Bukolik über das Lehrgedicht zum Epos.²⁰

Die monumentale Geschlossenheit, die sein Œuvre durch dieses konsequent durchgehaltene Aszendenzprinzip erlangt, mag mit dazu beigetragen haben, dass er bereits zu Lebzeiten den Status eines Klassikers erreicht. Auf alle Fälle wird in der Folge die Idee der Aszendenz und des Lebenswerks an sich mit der Vorstellung des Klassikers assoziiert. Wie die Forschung in neuerer Zeit herausgearbeitet hat, greift nach Horaz (und Properz) auch Ovid sie auf, um mit ihrer Hilfe Anspruch auf einen Rang zu erheben, der demjenigen Vergils entspricht. Auch bei Ovid kann man einen Aufstieg von Gattung zu Gattung erkennen, der von den *puerilia* der *Amores* über die erotische Lehrdichtung bis zum Epos der *Metamorphosen* führt.²¹ Ich möchte jedoch betonen, dass dieser Aufstieg weniger geradlinig verläuft als derjenige Vergils und dass viele Werke Ovids sich nur mit Gewalt in ein ent-

¹⁷ BARCHIESI (Anm. 6) 254.

¹⁸ Nützlich sind noch immer die Materialsammlungen von A. ZINGERLE, *Ovid und sein Verhältnis zu den Vorgängern und gleichzeitigen römischen Dichtern I–III*, Innsbruck 1869–1871, und A. LÜNEBURG, *De Ovidio sui imitatore*, Diss. Königsberg 1888.

¹⁹ Daneben spielte auch Ovids Technik eine Rolle, das Potential einzelner Szenen und Situationen durch Anhäufung pointierter *sententiae* bis zum Letzten auszureizen; vgl. Sen. Contr. 9,5,17.

²⁰ Vgl. besonders E. THEODORAKOPOULOS, *Closure: the book of Virgil*, in: Ch. Martindale (Hg.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge 1997, 155–65.

²¹ Vgl. THEODORAKOPOULOS (Anm. 20) 158f. (mit weiterer Literatur), wo neben Ovid auch Horaz zur Sprache kommt. Dass Properz schon früh in denselben Kategorien denkt, zeigt Prop. 2,10,7f. *aetas prima canat Veneres, extrema tumultus: / bella canam, quando scripta puella mea est*. Tatsächlich wechselt er dann in seinem vierten Buch zwar nicht zur Epik, sondern ‚nur‘ zur nationalrömischen Aitiologie, aber auch dies stellt einen generischen Aufstieg dar.

sprechendes Schema einfügen ließen: Welchen Platz nähmen in einem solchen die *Heroides*, die *Medea*, die *Fasti* und die Exildichtung ein? Wichtiger als der Entwicklungsgedanke scheint Ovid die bei Vergil zweitrangige Idee des *semper idem*.²² Er konfrontiert seine Leser mit einer unverwechselbaren literarischen Persönlichkeit, deren Reiz gerade darin besteht, dass sie sich unter immer neuen Masken immer wieder als ein und dieselbe zu erkennen gibt. Das ist die Art von Kontinuität und Kohärenz, die sein Lebenswerk auszeichnet und die er der primär teleologischen Konzeption Vergils als gleichwertiges Gegenstück zur Seite stellt.²³ In ihrem Dienst steht das dichte Verweisnetz, das seine Werke untereinander verbindet.

Innerhalb des so entstehenden Kontinuums stellen die *Metamorphosen* aufgrund ihrer schieren Länge, als einziges äußerlich nicht elegisches, sondern hexametrisch-episches Opus und als Gegenstück zu Vergils *Aeneis* zwar den Höhepunkt schlechthin dar. Genau dieselben Charakteristika weisen ihnen jedoch auch eine exzentrische Position in Ovids Lebenswerk zu, und damit stellen sie potentiell dessen Kohärenz in Frage. Deshalb bemüht Ovid sich bei ihnen besonders intensiv, sie in vielfältiger Weise mit seinem restlichen Werk zu verbinden und sie so ovidisch wie bei einem Epos nur irgend möglich zu gestalten. Wie man in den letzten Jahrzehnten in allen Details demonstriert hat, setzt er hierzu das ganze Arsenal der oben aufgezählten Methoden ein. Besonders ins Auge springen dabei die zahlreichen sprachlichen Echos aus anderen Werken, der pointierte Aufgriff bereits anderswo verwendeter Mythen sowie der in einem Epos besonders auffällige Einsatz des elegischen Systems mit seinem unerschöpflichen Vorrat an erotischen Themen und Topoi, wie ihn etwa die eingangs erwähnte Geschichte von Apollo und Daphne demonstriert. Im Endeffekt gelingt es Ovid auf diese Weise, die *Metamorphosen* nicht nur als *akmé*, sondern zugleich auch als organische Fortsetzung seines bisherigen Schaffens zu präsentieren.²⁴

Dem ersten Buch der *Amores* kommt nun in einem solchen Zusammenhang eine Schlüsselrolle zu: Einerseits markiert es als Ovids Erstling, als Vertreter des ‚niederer‘

²² Zu statischen und rückwärtsgewandten Aspekten des vergilischen Œuvres (stilistische und metrische Einheitlichkeit, Zurückkommen auf eine Reihe von Leitmotiven), die aber gegenüber der dominierenden Logik des Fortschritts und Aufstiegs in den Hintergrund treten, vgl. THEODORAKOPOULOS (Anm. 20), v. a. 156f., 164.

²³ R. TARRANT, *Ovid and ancient literary history*, in: Hardie (Anm. 4) 13–33, hier 23f., bemerkt schon, dass Ovid sein Lebenswerk am Maßstab Vergils misst, sieht aber keinen grundsätzlichen, konzeptionellen Unterschied zwischen den beiden, sondern hebt nur Ovids größere Produktivität und metrische Vielseitigkeit hervor. In die hier eingeschlagene Richtung könnte die Bemerkung bei Ph. HARDIE, Introduction, in: Hardie (Anm. 4) 1–10, hier 3, über Ovids Karriere als „an alternative model to the Virgilian for post-classical poets' self-fashioning“ weisen.

²⁴ Zu sprachlichen Rückgriffen vgl. G. FRONCHET, *La métamorphose à l'œuvre. Recherche sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain / Paris 1998, 588–609; zum ‚Recycling‘ von Mythen LÜNEBURG (Anm. 18) 73–9 und S. VIARRE, *Les doublets mythologiques chez Ovide*, in: J.-P. Néraudeau (Hg.), *Hommages à H. Le Bonniec*, Brüssel 1988, 441–8; zum elegischen System HOLZBERG (Anm. 10) 130–4, 141f., JOUVEUR (Anm. 4) 99–123 und KEITH (Anm. 4) 245–58; zum Anschluss der *Metamorphosen* an Ovids Frühwerk generell G. K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses. An introduction to the basic aspects*, Oxford 1975, 25–42, v. a. 31.

Genus Liebeselegie und als das gescheiterte Epos, als welches es sich im Eröffnungsgedicht präsentiert, chronologisch wie hinsichtlich seines Anspruchs den Gegenpol zu den *Metamorphosen*. Andererseits hat es mit dem elegischen System die wohl wichtigste Konstante seines Lebenswerks vorgegeben. Aus beiden Gründen muss es Ovid ein besonderes Anliegen gewesen sein, gerade zwischen seinen frühen Liebeselegien und den *Metamorphosen* eine deutliche Verbindung herzustellen: Deshalb tut er das so sorgfältig und auf so originelle Weise, wie wir das beobachten konnten. Im Prooemium zum zweiten Buch der *Fasti* (Fast. 2,3–8) verweist Ovid stolz auf die verglichen mit den *Amores* höhere Dignität dieses Lehrgedichts, betont jedoch gleichzeitig, dass es trotzdem noch immer im selben Metrum (und, so dürfen wir hinzufügen, im selben Geist) verfasst ist wie jene: *nunc primum velis, elegi, maioribus itis. / exiguum, meminī, nuper eratis opus. / ipse ego vos habui faciles in amore ministros, / cum lusit numeris prima iuventa suis. / idem sacra cano signataque tempora fastis. / ecquis ad haec illinc crederet esse viam?* Weniger explizit, aber in ähnlicher Absicht schließt der Autor auch sein episches Hauptwerk an seine frühe Liebesdichtung an: Der Leser, der das erste *Amores*-Buch den *Metamorphosen* sozusagen eingeschrieben findet, soll den weiten Weg bewundern, welchen der *tenerorum lusor amorum* von seinem Jugendwerk bis zu seinem Epos zurückgelegt hat, zugleich aber auch begreifen, dass dieses nicht mit seinen Anfängen bricht, sondern sie vielmehr konsequent weiterentwickelt.

III

Fassen wir zum Abschluss die Kernpunkte nochmals kurz zusammen: Ovid integriert in die *Metamorphosen* eine Reihe struktureller Entsprechungen zum ersten Buch der *Amores* und weist seine Leser durch Signale an exponierten Stellen des Epos auf diesen Umstand hin. Sinn dieses Vorgehens ist es, zwei einander auf den ersten Blick denkbar fernstehende Teile seiner literarischen Produktion miteinander zu verklammern und so die Kohärenz seines Lebenswerks zu betonen. Die Grundidee zu diesem Lebenswerk geht auf Vergil zurück, und es ist darauf angelegt, neben das Vergils zu treten. Seinen Zusammenhalt verdankt es aber einer anderen Logik als jenes – nicht primär der Idee des Aufstiegs von Gattung zu Gattung, sondern der des *semper idem*.

Was hat all das mit Klassizismus und Modernität zu tun? Ich denke, es stellt ein Fallbeispiel dar, welches die von Ibolya Tar in ihrem einführenden Beitrag aufgestellte These illustriert, wonach in der augusteischen Klassik Klassisches und Modernes zusammenfallen. Auf einer ersten, allgemeineren Ebene können wir dabei folgendes feststellen: Indem die großen Augusteer jeweils ein durch seine innere Logik kohärentes und mit der Person seines Autors verknüpftes Lebenswerk schaffen, nehmen sie in gewissem Sinne die Sammlertätigkeit und Echtheitskritik, durch welche antike Grammatiker wie die Alexandriner die gesammelten Werke früherer Klassiker konstituieren, selbst vorweg.²⁵ Dies ist nur möglich

²⁵ Eine Paralle hierzu bieten die autobiographischen Stücke, mit denen manche augusteische Gedichtbücher beginnen und schließen (Hor. Ep. 1,20,19–28; Prop. 1,22, 4,1,119–50; Ov. Am. 3,15, Tr. 4,10): Auch sie rekurren auf einen editorischen Usus der Alexandriner, nämlich den, der Aus-

unter der Voraussetzung, dass sie sich ihres eigenen Ranges als moderne Klassiker bereits bewusst sind bzw. zielstrebig auf einen solchen hinarbeiten.

Wenn wir uns nun – zweitens – auf Ovid konzentrieren, so verrät sein Vorgehen nicht nur den Willen zum Klassiker, sondern auch eine klare Einsicht in die Bedingungen, die ein Dichter, um diesen Status zu erreichen, erfüllen muss. Eine dieser Bedingungen lautet: Man kann nicht klassisch werden, ohne radikal modern zu sein – und das heißt auch: anders als die jeweils letzten großen Vorgänger, in Ovids Fall vor allem anders als Vergil. Horazens Invektive gegen die *imitatores, servum pecus* (Ep. 1,19,19) zeigt, dass es im augusteischen Rom von Dichtern wimmelt, die das nicht begriffen haben, und manche von diesen manifestieren ihre servile *imitatio* dabei, wie es scheint, auch in dem Versuch, exakt die einzelnen Stationen der vergilischen Karriere zu reproduzieren; einer dieser Vergil-Epigonen dürfte etwa Grattius sein, den Ovid selbst in Pont. 4,16,33f. nennt.²⁶ In Ovids Bestreben, der hier lauern Gefahr auszuweichen, liegt, so scheint mir, der tiefere Grund dafür, dass er sich im Gegensatz zu Vergil literarisch nur bedingt ‚entwickelt‘, dass er ein Œuvre hinterlässt, das zunächst einmal in jeder Zeile unverwechselbar ovidisch ist und noch auf seinem Höhepunkt darauf verweist, dass sein Autor derselbe geblieben ist wie zur Zeit seiner Anfänge. Das ist auch der Sinn der bei Seneca maior (Contr. 2,2,12) überlieferten Anekdote, nach der Ovid gerade an denjenigen seiner Verse am meisten hing, bei denen er schon von vornherein wusste, dass sie als zu idiosynkratisch Anstoß erregen würden: Ovidisch zu sein war ihm wichtiger als unumstritten, geschmack- und maßvoll nach den Standards der älteren augusteischen Klassik. Dieses Insistieren auf der eigenen Besonderheit, dem eigenen Anderssein ist an sich eine Art von Modernität, die sich schon in gefährlicher Nähe zum nur mehr Modischen bewegt. Es spricht für Ovids ungeheure dichterische Potenz, dass er sie über vierzig Jahre hinweg durchgehalten hat, ohne dass das seinen Lesern langweilig geworden wäre – und dass er mit ihr danach zum vielleicht meistgelesenen und -imitierten Klassiker der lateinischen Dichtung überhaupt wurde.

gabe eines Klassikers dessen Vita beizugeben (F. LEO, *Das Schlussgedicht des ersten Buches des Properz*, in: *Ausgewählte Kleine Schriften II*, Rom 1960, 169–78, hier 170–2).

²⁶ Ich lese an dieser textkritisch umstrittenen Stelle mit S. G. OWENS Oxoniana *Tityron antiquas pastorem exciret ad herbas / aptaque venanti Grattius arma daret*: Grattius ließ auf ein bukolisches Werk ein Lehrgedicht folgen, nämlich die teilweise erhaltenen *Cynegetica*; der logische dritte Schritt wäre dann ein Epos gewesen. Gestützt wird dieses Verständnis durch den späteren Fall Nemesians, von dem wir sicher wissen, dass er diese Werkfolge plante (Nemes. Cyn. 63–75; J. KÜPPERS, *Tityrus in Rom – Bemerkungen zu einem vergilischen Thema und seiner Rezeptiongeschichte*, ICS 14 [1989] 33–47, hier 43–6).