

ULRICH SCHMITZER / ERLANGEN

## Strenge Jungfräulichkeit

### Zur Figur der Göttin Diana in Ovids Metamorphosen<sup>1</sup>

„Man ist sich nicht einig: den einen erschien die Göttin gewalttätiger als gerechtfertigt, die anderen loben sie und nennen sie würdig ihrer strengen Jungfräulichkeit. Beide Teile finden Gründe dafür.“ Das könnte ein Zitat aus einem modernen Forschungsbericht über Ovids Metamorphosen sein, in Wahrheit aber faßt der Autor selbst die Schwierigkeiten in diese Worte, ein angemessenes Urteil über seine Figuren zu finden (Ov. met. 3, 253–255):

*Rumor in ambiguo est; aliis violentior aequo  
visa dea est, alii laudant dignamque severa  
virginitate vocant: pars invenit utraque causas.*

Dieser *rumor* stammt aus dem Göttergespräch im dritten Metamorphosen-Buch, in dem eine gerade vorgefallene Begebenheit verhandelt wird: Der Jäger Actaeon war bei einem Streifzug auf Diana und ihre Nymphen gestoßen, die an einer Quelle badeten. Das hatte die Göttin als frevlerischen Akt verstanden und Actaeon bestraft, indem sie ihn in einen Hirsch verwandelte, so daß ihn seine eigenen Hunde nicht mehr erkannten und zerfleischten.<sup>2</sup>

Von der Gestaltung des Mythos durch Ovid ausgehend, wollen wir genauer betrachten, welches Bild von Diana in den Metamorphosen gezeichnet wird.<sup>3</sup> Dazu bedarf es zunächst eines kurzen Blicks auf die Sagen-

---

<sup>1</sup> Dem Beitrag liegt ein im Oktober 1999 an der Universität Basel gehaltener Vortrag zugrunde, der um die notwendigen bibliographischen Nachweise ergänzt wurde.

<sup>2</sup> S. Heath, Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classical Literature, New York et al. 1992.

<sup>3</sup> Vgl. die materialreiche Zusammenstellung von G. Bretzigheimer, Diana in Ovids „Metamorphosen“, Gymnasium 101 (1994), 506–546; außerdem stets P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Kommentar von F. Bömer, Heidelberg 1969 (Buch I–III) jeweils zur Stelle.

tradition, um dadurch den Hintergrund für Ovids eigene Akzentsetzung zu gewinnen. Am Ende soll die Diana der Metamorphosen in den zeitgenössischen Verständnishorizont eingebettet werden. Mit einem Wort: Es geht um die Frage, wie aus heutiger Sicht eine Antwort auf den Streitfall im Götterrat auszusehen hätte.

Die Aktaion-Sage führt von Anfang an eine Doppelexistenz zwischen Visualität und Narrativität.<sup>4</sup> Sie erscheint in der Literatur seit dem Hesiodischen Frauenkatalog, dann bei Stesichoros, dem Mythographen Akusilaos und in der attischen Tragödie (Aischylos; Euripides, Bakchen). Ebenfalls früh bemächtigt sich die bildende Kunst des Stoffes. Zu nennen ist vor allem die Metope des Tempels E von Selinunt vom Beginn des 5. Jh.<sup>5</sup> sowie zahllose Beispiele auf Vasen,<sup>6</sup> Wandgemälden und auf Sarkophagen.<sup>7</sup> Auch in nachantiker Zeit hielt diese Wirkung auf die Künstler an,<sup>8</sup> eine vorsichtige Zählung für die Renaissance und die Barockzeit kommt auf 150 Bilder.<sup>9</sup> Drei Beispiele können genügen: Auf Tizians Gemälde ‚Diana e Atteone‘ (um 1559, National Gallery of Scotland, Edinburgh)<sup>10</sup> lüftet Aktaion just den Vorhang, hinter dem sich Diana mit ihren Gefährtinnen beim Bade befindet, wobei die Göttin durch die Mondsichel über ihrem Haupt als Diana-Luna charakterisiert ist. Dieses Attribut trägt sie auch auf dem Gemälde von Joachim Wtewael im Kunsthistorischen Museum Wien (1607), wo Actaeon noch als Jäger kenntlich ist, aber schon

<sup>4</sup> C. C. Schlam, *Diana and Actaeon. Metamorphoses of a Myth*, CA 3 (1984), 82–110.

<sup>5</sup> Vgl. L. Guimond, LIMC I, I s.v. Aktaion, 454–469.

<sup>6</sup> Vgl. z. B. den Glockenkrater des Pan-Malers (480/470 v. Chr., Boston, abgebildet bei E. Simon, *Die Götter der Griechen*. München 31985, 175, Abb. 160 = LIMC [Anm. 5] Nr. 15), wo Aktaion von seinen eigenen Hunden zerrissen wird und zusätzlich Artemis mit dem Bogen auf ihn zielt. Das könnte ein Reflex der mythischen Variante sein, wonach Aktaion mit Artemis um die Meisterschaft im Bogenschuß rivalisierte (s. u. bei Anm. 15).

<sup>7</sup> P. Blome, *Begram und Rom. Zu den Vorbildern des Aktaionsarkophages im Louvre*, AntK 20 (1977), 43–53.

<sup>8</sup> Vgl. H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst. Literatur und Musik, Wien 1988, 25f.

<sup>9</sup> Grundsätzlich W. Cziesla, *Aktaion Polypragmon. Variationen eines antiken Themas in der europäischen Renaissance*, Frankfurt et al. 1989.

<sup>10</sup> R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, Vol. I, 160ff.; C. Cieri Via, *Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, in: H. Walter - H.-J. Horn (Hg.), *Die Rezeption der „Metamorphosen“ des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, 150–160.

das Hirschgeweih trägt.<sup>11</sup> Die Bestrafung bereits vollendet hat die abermals durch die Mondsichel bezeichnete Diana auf dem Bild des Jean-François de Troy in den Öffentlichen Kunstsammlungen in Basel,<sup>12</sup> nur ist hier der Schluß der Szene festgehalten: Actaeon ist bereits in einen Hirsch verwandelt und flieht von der Quelle.

So unterschiedlich all diese Darstellungen sind, gemeinsam ist ihnen jeweils, daß sie den Augenblick, in dem Actaeon auf Diana und ihre Nymphen trifft, oder seine Bestrafung festhalten, aber nichts über die genaueren Umstände dieser schicksalhaften Begegnung verraten. Die Debatte in Ovids Götterrat, die auf der erzählerischen Entfaltung und Motivierung der Vorgänge fußt, kann in der punktuellen Abbildung kein Gegenstück haben.

Aber auch die frühen literarischen Bewältigungen machen sich die Bewertung einfach: Aktaion ist ein ὕβριστής, etwa in der knappen Feststellung in einem Papyrusfragment mit Referat des Hesiodischen Frauenkatalogs (frg. 217A Merkelbach-West):<sup>13</sup>

Ἄκταιών ὁ Ἄρισται[ο]υ καὶ Αὔτονός, τῶν Σεμέλης ἐφίεμενος γάμων ...

Nach anderen Quellen wollte er gar die Artemis selbst heiraten.<sup>14</sup> Einen Konflikt mit dieser Göttin gibt auch die Variante des Mythos wieder, in der sich Aktaion rühmt, im Bogenschießen die Artemis übertreffen zu können.<sup>15</sup> Aus der Sage vom Frevler wurde dann offenbar sogar der Stoff für römische Pantomimen bezogen, wie ein Varrofragment zeigt (Varro Men.

<sup>11</sup> Eros und Mythos. Kunst am Hof Rudolfs II. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien 1995, 70 (Nr. 35).

<sup>12</sup> Abgebildet in: Meisterwerke der öffentlichen Kunstsammlung in Basel. 227 Abbildungen. Mit einleitendem Text von P. Ganz, München 1924 (Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas 10), e 187. Vgl. J.-L. Bordeaux, Jean-François de Troy: Still an Artistic Enigma. Some Observations on His Early Works, *Artibus et Historiae* 20 (1989), 143–169; A. Busiri Vici, *Opere Romane di Jean de Troy*, *Antichità Viva*, 1970, Nr. 2. 3–20.

<sup>13</sup> Vgl. M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure and Origin*, Oxford 1985, 87f.; cf. Apollod. *Bibl.* 3, 30f.

<sup>14</sup> Diod. *Sic.* 4, 81, 4/5: τὴν δ' αἰτίαν ἀποδιδόασι τῆς ἀτυχίας οἱ μὲν ὅτι κατὰ τὸ τῆς Ἀρτέμιδος ἱερὸν διὰ τῶν ἀναπιθεμένων ἀκροθινίων ἐκ τῶν κυνηγίων προηρεῖτο τὸν γάμον κατεργάσασθαι τῆς Ἀρτέμιδος, οἱ δ' ὅτι τῆς Ἀρτέμιδος αὐτὸν πρωτεύειν ταῖς κυνηγίαις ἀπεφήνατο.

<sup>15</sup> Euripid. *Bacch.* 337–340:

ὄρας τὸν Ἀκτέωνος ἄθλιον μόνον,

ὃν ὠμόσπιτοι σκύλακες ἄς ἐθρέψατο

διεσπάσαντο, κρείσσον' ἐν κυναγίαις

Ἀρτέμιδος εἶναι κομπάσαντ', ἐν ὀργάνισιν.

frg. 513 Astbury): *crede mihi, plures dominos servi comederunt quam canes. quod si Actaeon occupasset et ipse prius suos canes comedisset, non nugas saltatoribus in theatro fieret.*

Neben diese alte Hauptvariante vom Frevler Aktaion tritt im Hellenismus eine zweite Option, die wohl von Kallimachos für seinen 5. Hymnos erfunden wurde. Athene tröstet die Mutter des Teiresias, der sie, die Göttin Pallas, unbeabsichtigt im Bade gesehen hatte und dafür erblinden mußte. Es hätte noch schlimmer kommen können (Call. hymn. 5, 107 – 116):<sup>16</sup>

πόσσα μὲν ἄ Καδμηΐς ἐς ὕστερον ἔμπυρα καυσεῖ,  
 πόσσα δ' Ἀρισταίος, τὸν μόνον εὐχόμενοι  
 παῖδα, τὸν ἀβατὰν Ἀκταίονα, τυφλὸν ἰδέσθαι.  
 καὶ τῆνος μεγάλας σύνδρομος Ἀρτέμιδος  
 ἔσσεται· ἀλλ' οὐκ αὐτὸν ὃ τε δρόμος αἴ τ' ἐν ὄρεσσι  
 ῥυσεῦνται ξυναὶ τᾶμος ἑκαβολίαι,  
 ὀππότεν οὐκ ἐθέλων περ ἴδη χαρίεντα λοετρά  
 δαίμονος· ἀλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνας  
 τουτάκι δειπνησεῦντι· τὰ δ' υἱέος ὅστέα μάτηρ  
 λεξεῖται δρυμῶς πάντας ἐπερχομένα· κτλ.

Es ist unschwer zu sehen, wie Kallimachos den traditionellen Mythos adaptiert: Aktaion gehört als Jäger ursprünglich zum Umkreis der Artemis, der Bruch wird aber – und darin liegt die Neuerung – nicht vollzogen, weil er tatsächlich einen Frevel begangen hätte, sondern weil er unbeabsichtigt – οὐκ ἐθέλων – die Göttin im Bade sah.

Aus diesem knappen Seitenstück bei Kallimachos spinnt Ovid nun eine komplette Erzählung, die das Geschehen illustriert und ausmalt, dabei den Tenor des Vorbilds beibehält. Er befreit die Sage aber aus ihrer abhängigen Existenz als *exemplum*. Wenn der Überlieferungsbefund nicht täuscht, greift Ovid dabei ohne weitere Zwischenstufen unmittelbar auf Kallimachos zurück.

An der Behandlung des Actaeonstoffes läßt sich ein weiteres Charakteristikum von Ovids poetischer Technik ablesen: Weder überfordert er sein Publikum noch unterfordert er es. Bei einer allgemein bekannten Sagenvariante beschränkt er sich oft auf einige Anspielungen, die den Kontext evozieren. Wenn er sich aber entlegener Gelehrsamkeit bedient, dann erzählt er so ausführlich, daß auch der nicht so Kundige den Duktus erfassen kann. Das ist eines der Geheimnisse seines Erfolges, denn die so gestalte-

<sup>16</sup> Callimachus: The Fifth Hymn. Ed. with introduction and commentary by A. W. Bulloch, Cambridge et al. 1985, z. St.

ten Passagen zählen zu denjenigen, die in späterer Zeit am intensivsten rezipiert wurden. Es genügt, als weitere Beispiele auf Pyramus und Thisbe<sup>17</sup> oder Philemon und Baucis zu verweisen.

Dieser impliziten Maxime der Verstehbarkeit der Erzählung gemäß wird das Geschehen linear ohne Rückblenden und Vorgriffe in vier klar gegliederten Abschnitten entwickelt. Ovid stellt einen Prolog voran, der die Sage in nuce zusammenfaßt. Daß es sich um Actaeon handelt, ist daraus jedem halbwegs gebildeten antiken Leser klar, so daß Ovid die Nennung des Namens – wie er es öfter tut – aufschieben kann. Dafür betont er, daß der Protagonist nicht aus böser Absicht sein Los verschuldet hat. So wird von vornherein deutlich, daß Ovid die Bewertung bei Kallimachos übernimmt, ihr aber mehr Emphase verleiht und sie geradezu als Hauptaspekt wählt (Ov. met. 3, 138–143):

*Prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas  
causa fuit luctus, alienaque cornua fronti  
addita, vosque, canes satiatae sanguine erili.  
at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,  
non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?*

Mit der Hinwendung zum Publikum – *quaeras, invenies* – hat Ovid für einen Augenblick die epische Objektivität durchbrochen<sup>18</sup> und den Prolog als Kommentar des Autors markiert. Die eigentliche Erzählung dann richtet zunächst den Blick auf Actaeon, der sich mit seinen Gefährten auf der Jagd befindet und in der von der Mittagsglut geforderten Pause auf eigene Faust durch die Wälder streift (3, 143–154). Nun wechselt die Szene, eine Ekphrasis markiert diesen Einschnitt und damit auch den Übergang in den Diana vorbehaltenen Bezirk (Ov. met. 3, 155–164):

*Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,  
nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae,  
cuius in extremo est antrum nemorale recessu  
arte laboratum nulla: simulaverat artem  
ingenio natura suo; nam pumice vivo  
et levibus tofis nativum duxerat arcum;*

<sup>17</sup> 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 (1992), 519–545.

<sup>18</sup> Vgl. zu dieser Technik jetzt S. Wheeler, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, 140–161 (außerdem 107 zu unserer Passage).

*fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,  
 margine gramineo patulos incinctus hiatus.  
 hic dea silvarum venatu fessa solebat  
 virgineos artus liquido perfundere rore.*

Wie gewohnt, glaubt sich Diana auch dieses Mal dort unbeobachtet und badet mit ihren Gefährtinnen. Doch nun schlägt die Handlung jäh um. Während der *dum*-Satz in 3, 173 noch auf Diana schaut, wendet Ovid im folgenden Vers mit dem optischen Signalwort *ecce* den Blick aus der Idylle heraus: Der Jäger Actaeon erscheint bei der Jagdgöttin Diana und verbreitet in der Mittagstunde panischen Schrecken (Ov. met. 3, 173–176):

*dumque ibi perluitur solita Titania lympha,  
 ecce nepos Cadmi dilata parte laborum  
 per nemus ignotum non certis passibus errans  
 pervenit in lucum: sic illum fata ferebant.*

Der Schluß des letzten Hexameters ist aus Vergils *Aeneis* übernommen (2, 32–34):

*... primusque Thymoetes  
 duci intra muros hortatur et arce locari,  
 siue dolo seu iam Troiae sic fata ferebant.*

Damit stellt Ovid das Unglück Actaeons auf eine Stufe mit Troia, das ebenfalls durch einen von den *fata* bewirkten *error* vernichtet wurde. Zugleich überbietet er durch diese Häufung abermals die Entschuldigung bei Kallimachos. Seinen Actaeon verbindet weder frühere Jagdgemeinschaft mit Diana noch erotisches Begehren, noch gibt es sonst irgendeine Rivalität. Vielmehr ist er völlig von der Sphäre Dianas separiert. Actaeon hat nicht die leiseste Ahnung, daß er sich in einem der Göttin vorbehaltenen Bezirk befindet, was allenfalls einen Mangel an Sensibilität gegenüber dem Numinosen bedeuten könnte, ihm aber von Ovid nicht zum Vorwurf gemacht wird.

Nun bekommt Actaeon die Göttin mit ihren Begleiterinnen zu Gesicht, oder vielmehr: Diese bekommen ihn zu Gesicht. Er ist nicht in voyeuristischer Absicht unterwegs, der Blickkontakt geht von den Nymphen aus, die sogleich – wiederum eine optische Kategorie – Diana vor einer möglichen Betrachtung schützen (Ov. met. 3, 177–181):

*qui simul intravit rorantia fontibus antra,  
 sicut erant, nudaе viso sua pectora nymphae  
 percussere viro subitisque ululatus omne*

*inplevere nemus circumfusaeque Dianam  
corporibus texere suis ...*

Von Actaeons Blicken und Handlungen wird nichts berichtet. Doch Diana ist überzeugt, daß sie Opfer einer optischen sexuellen Aggression ist, sie errötet vor Scham und entsprechend begründet sie auch die Bestrafung (Ov. met. 3, 193f.):

*,nunc tibi me posito visam velamine narres,  
sit poteris narrare, licet!'*

Sie überschüttet Actaeon mit Wasser. Das topische Attribut des *locus amoenus* wird zum Instrument der Vernichtung. Was folgt, ist schnell erzählt, wenn auch von Ovid durch den berühmten Hundekatalog virtuos gestaltet: Actaeon, nunmehr Hirsch, wird Opfer seiner eigenen Meute und zur Freude der Jagdgefährten zerfleischt, die nur bedauern, daß er selbst scheinbar nicht anwesend ist (Ov. met. 3, 229–231):

*at comites rapidum solitis hortatibus agmen  
ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt  
et velut absentem certatim Actaeona clamant  
(ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur  
nec capere oblatae segnem spectacula praedae.  
vellet abesse quidem, sed adest; velletque videre,  
non etiam sentire canum fera facta suorum.*

\* \* \*

Eine solche Lektüre vermittelt in der Tat den Eindruck, daß die Götter recht hatten, die Dianas Verhalten als überhart brandmarkten. Denn Ovid hat alles getan, um die Handlung Actaeons als unbeabsichtigt zu charakterisieren, und von einem Angriff auf die *virginitas* der Diana kann nicht die Rede sein. Indem Ovid das παράδειγμα bei Kallimachos als Kern der Erzählung wählt, nimmt er bewußt Abstand von der Vulgata des Mythos.

Doch betrachtet man die Sage im Kontext der gesamten Metamorphosen, so finden sich – trotz der forcierten Rehabilitation des Actaeon – sowohl aus der Perspektive von Ovids Publikum als auch von Ovids Diana Gründe, die das Verhalten der Göttin eher verständlich machen können. Es geht jetzt also um den Eindruck, der sich aus einer linearen Lektüre des Werkes ergibt.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> J. Heath, Diana's Understanding of Ovid's *Metamorphoses*, CJ 86 (1990/91), 233–243.

Das erste Mal wird Diana in den Metamorphosen in Buch 1 erwähnt. Ovid läßt Daphne<sup>20</sup> den Artemishymnos des Kallimachos<sup>21</sup> zitieren und das Zitat als Präzedenzfall für den Wunsch anführen, auf Dauer Jungfrau bleiben zu dürfen (Ov. met. 1, 486f.):

*da mihi perpetua, genitor carissime', dixit  
virginitate frui! dedit hoc pater ante Dianae.'*

Als *virgo κατ' ἑξοχήν* erscheint sie auch im 5. Buch: Venus drängt Amor, den Raub der Proserpina anzustiften, um nach Minerva und Diana (met. 5, 375) keine weitere jungfräuliche Göttin ertragen zu müssen. Doch obwohl Diana die Tochter Iuppiters ist, sind ihre Anhängerinnen Nachstellungen ausgesetzt: Daphne wird von Dianas Bruder Apollo bedrängt und kann sich nur durch die Verwandlung vor dem Verlust der Jungfräulichkeit retten. Syrinx, ebenfalls in Buch 1, versucht nach Art der Diana zu leben, doch sie wird Opfer von Pans sexuellen Gelüsten. Besonders instruktiv ist die Callisto-Sage aus dem 2. Metamorphosen-Buch.<sup>22</sup> Iuppiter fällt zunächst eine reizvolle Nymphe ins Auge (Ov. met. 2, 411–416):

*non erat huius opus lanam mollire trahendo  
nec positu variare comas; ubi fibula vestem,  
vitta coercuerat neglectos alba capillos;  
et modo leve manu iaculum, modo sumpserat arcum,  
miles erat Phoebes: nec Maenalon attigit ulla  
gratior hac Triviae; sed nulla potentia longa est.*

Das ist die idealtypische Definition einer Anhängerin der Diana. Sie hält sich von all den Kulturtechniken fern, die eigentlich für eine Frau in der Antike vorgezeichnet sind, und pflegt statt dessen beinahe soldatische Tugenden, da sie mit Speer und Bogen umzugehen weiß: Ovid findet dafür die singuläre Junktur von der *miles Phoebes*. Zugleich aber zeigt sich, daß die Anhängerinnen der Diana ihre Fähigkeiten überschätzen, was die pessimistische Gnome *sed nulla potentia longa est* vorwegnimmt: In den Wäldern lauern lüsterne männliche Götter.

Callisto nun treibt die Diana-Verehrung auf die Spitze. Das macht sich Iuppiter in einer der Götterburleske entlehnten Szene zunutze (Ov. met. 2, 425–429):

<sup>20</sup> Vgl. A. Primmer, Mythos und Natur in Ovids ‚Apollo und Daphne‘, WSt. 89 (1976), 210–220.

<sup>21</sup> Call. hymn. 3, 6: δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν.

<sup>22</sup> Zur Bildtradition siehe I. McPhee, LIMC V, 1, 940–944, s.v. Kallisto.



*protinus induitur faciem cultumque Dianae  
atque ait: ‚o comitum, virgo, pars una mearum,  
in quibus es venata iugis?‘ de caespite virgo  
se levat et ‚salve numen, me iudice‘ dixit,  
‚audiat ipse licet, maius Iove.‘*

Die Wiederholung von *virgo* verweist darauf, daß der Zustand der Virginität bald nicht mehr Bestand haben wird, man also das Wort fast als „noch Jungfrau“ zu verstehen hat.

Eine solche Dreistigkeit erlaubt sich Iuppiter keiner anderen Gottheit gegenüber. Callisto hat sich also gründlich getäuscht, Diana als *numen Iove maius* zu betrachten. Diana und ihre Anhängerinnen glauben fälschlich, einen eigenen Kosmos zu bilden, der um die Jagd zentriert ist und in dem Diana die höchste Gottheit bildet. Callisto wird ein Opfer dieser falschen Beurteilung der realen Verhältnisse (Ov. met. 2, 432f.):

*qua venata foret silva, narrare parantem  
inpedit amplexu nec se sine crimine prodit.*

Nach der Vergewaltigung macht sich Iuppiter schnell aus dem Staub, während Callisto so niedergeschlagen ist, daß sie beim Verlassen des Schauplatzes beinahe ihren Bogen und die Pfeile liegen gelassen hätte – ein Bild, das so recht geeignet ist, das Ende ihrer unbeschwerten Existenz im Gefolge der Diana zu symbolisieren.

Die Schande macht Callisto stumm, sie wagt es nicht, sich ihrer Herrin anzuvertrauen, sondern schweigt furchtsam. Und Diana bemerkt ihrerseits nicht, daß etwas Verstörendes vorgefallen ist. Die Kommunikation zwischen beiden Seiten ist tiefgreifend zerrüttet.<sup>23</sup> Hinzu kommt, daß Diana in Fragen der Sexualität und damit auch der Folgen von sexuellen Abenteuern offenbar wirklich völlig unbedarft ist (Ov. met. 2, 451 – 456):

*et, nisi quod virgo est, poterat sentire Diana  
mille notis culpam: nymphae sensisse feruntur.*

Der Umschlag der Ereignisse findet wie bei Actaeon an einem *locus amoenus* statt, Ovid leitet das mit einer genau kalkulierten Zeitangabe ein:

*orbe resurgebant lunaria cornua nono,  
cum de venatu fraternis languida flammis,  
nacta nemus gelidum dea, quo cum murmure labens  
ibat et attritas versabat rivus harenas.*

<sup>23</sup> Dieser Aspekt in Ovids Diana-Bild wird grundsätzlich von Bretzigheimer (o. Anm. 3), 512f. besonders betont.

An der Stelle, an der die Geschichte ihre entscheidende Wendung nimmt, spielt Ovid mit zwei mythologischen Äquivalenzen der Diana: Er erinnert an ihre Funktion als Luna, indem er den Zeitraum von neun Monaten mit dem Ablauf der Mondphasen umschreibt und im Vers darauf die Göttin als Schwester des Sonnengottes apostrophiert. Doch Luna war nicht Jungfrau, sondern hatte mit ihrem Geliebten Endymion fünfzig Töchter. Diana kann auch Geburtsgöttin sein, aber in den Metamorphosen bemerkt sie die Schwangerschaft Callistos erst nach neun Monaten. Ovid negiert für seine erzählerischen Zwecke also ganz deutlich alle Aspekte, die über die Charakterisierung als jungfräuliche Jägerin hinausgehen. Ja, Diana wird fast zur Geburtsverhinderungsgöttin (Ov. met. 2, 457–465):

*ut loca laudavit, summas pede contigit undas;  
his quoque laudatis ‚procul est‘ ait ‚arbiter omnis:  
nuda superfusus tinguamus corpora lymphis!‘  
Parrhasis erubuit; cunctae vela mina ponunt;  
una moras quaerit: dubitanti vestis adempta est,  
qua posita nudo patuit cum corpore crimen.  
attonitae manibusque uterum celare volenti  
‚i procul hinc‘ dixit, nec sacros pollue fontis!  
Cynthia deque suo iussit secedere coetu.*

Callisto hat keine Möglichkeit, die Ursache ihres Leidens zu erklären, Diana zeigt kein Interesse daran, die Lage ihrer bisher als treu befundenen Gefährtin zu klären, so sehr ist für sie die Jungfräulichkeit ein Wert an sich. Die Kommunikation bleibt gestört.

Die Callisto-Sage hat Ovid noch einmal in der komplementären,<sup>24</sup> deutlich kürzeren Version der Fasti behandelt (Ov. fast. 2, 155–174):<sup>25</sup>

*inter hamadryadas iaculatricemque Dianam  
Callisto sacri pars fuit una chori.  
illa, deae tangens arcus, ‚quos tangimus arcus,  
este meae testes virginitatis‘ ait.  
Cynthia laudavit, ‚promissa‘que foedera serva,  
et comitum princeps tu mihi‘ dixit ‚eris.‘*

<sup>24</sup> R. Heinze, Ovids elegische Erzählung, in: Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1960, 349 mit Anm. 77, hält wegen des größeren Umfangs die Fassung der Metamorphosen für primär, doch sind beide Versionen so sehr wechselseitig aufeinander bezogen, daß eher eine parallele Entstehung oder wenigstens eine redaktionelle Angleichung plausibel erscheint.

<sup>25</sup> P. Ovidius Naso, Die Fasten. Hg., übersetzt und kommentiert von F. Bömer. Heidelberg 1957/1958, z. St.; Bretzinger (o. Anm. 3), 525f.

*foedera servasset, si non formosa fuisset:*  
*cavit mortales, de Iove crimen habet.*  
*mille feras Phoebe silvis venata redibat*  
*aut plus aut medium sole tenente diem;*  
*ut tetigit lucum (densa niger ilice lucus,*  
*in medio gelidae fons erat altus aquae),*  
*hic ait, in silva, virgo Tegeaea, lavemur';*  
*erubuit falso virginis illa sono.*  
*dixerat et nymphis. nymphae velamina ponunt;*  
*hanc pudet, et tardae dat mala signa morae.*  
*exuerat tunicas; uteri manifesta tumore*  
*proditur indicio ponderis ipsa suo.*  
*cui dea, virgineos, periura Lycaoni, coetus*  
*desere, nec castas pollue' dixit, aquas.'*

Durch die jeweils fast wörtliche Übereinstimmung vor allem der Schlußworte sowie durch die sonst seltene Bezeichnung Dianas als *Cynthia* sind die beiden Versionen deutlich auf einander bezogen. In den *Fasti* gibt sich Ovid aber wesentlich weniger Mühe, Entlastungsgründe für Callisto zu finden. Auch dauert es dort keine neun Monate, bis Diana die Schwangerschaft entdeckt. In den *Metamorphosen* ist gerade im Kontrast auf den Umschlag von Naivität zu harter Bestrafung einer Unschuldigen abgezielt.

Ebenso fehlt in den *Metamorphosen* das einleitende Gespräch und hätte dort auch nicht in das poetische Konzept gepaßt. Denn in Ovids Epos ist die Sprachlosigkeit ein wesentlicher Teil in der Entwicklung der Diana-Figur. Das tritt dann auch wieder in der Actaeon-Erzählung zutage: Hier wie dort spielt das Bad eine wichtige Rolle, hier wie dort geht es um das Problem der weiblichen Nacktheit und deren Verwundbarkeit. In beiden Fällen stellt Diana keine Fragen, sondern straft sofort. Und in beiden Fällen haben auch die Bestraften nicht die leiseste Chance, sich zu rechtfertigen oder zu wehren: Sie müssen stumm bleiben. Das wird besonders drastisch an Actaeon deutlich. In einen Hirsch verwandelt, versucht er trotzdem verzweifelt, sich seinen Hunden als ihr Herr zu erkennen zu geben.<sup>26</sup> Das erste Mal würde jetzt in der Erzählung sein Name ausdrücklich fallen, allein, die Umstände machen es unmöglich (*Ov. met.* 3, 229–231):

<sup>26</sup> Vgl. E. Theodorakis, Closure and Transformation in Ovid's *Metamorphoses*, in: S. Hinds - A. Barchiesi - P. Hardie (Hg.), *Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge 1999, 154–156, über die Trennung von *nomen* und *corpus*.

*heu! famulos fugit ipse suos. clamare libebat:  
 ‚Actaeon ego sum: dominum cognoscite vestrum!‘  
 verba animo desunt; resonat latratibus aether.*

Die Gemeinsamkeiten zwischen Callisto und Actaeon gehen noch weiter, denn in beiden Fällen treibt Ovid sein grausames literarisches Spiel mit der Täuschung über die An- bzw. Abwesenheit eines Gesuchten. Callisto hatte Iuppiter für Diana gehalten und ihn deshalb mit Worten angesprochen, die eigentlich für die Göttin gedacht waren. Bei Actaeon glauben seine Gefährten umgekehrt ihn abwesend, ohne daß dieser den Irrtum aufklären könnte.

\* \* \*

Wer die Metamorphosen bis zur Actaeon-Sage gelesen hatte, der konnte glauben, ein vertrautes Schema zu entdecken. Denn immer wenn sich bisher männliche Wesen im Wald Frauen genähert hatten, so war das mit eindeutigen sexuellen Absichten geschehen: Doch dieses Mal handelt es sich nicht um einen lüsternen Gott, ob Iuppiter, Apollo, Pan oder Merkur, sondern um einen Menschen. Aber Diana war schon einmal Opfer ihrer Naivität geworden, als sie in der Callisto-Angelegenheit nicht erkannt hatte, daß ihre Sphäre durch ein sexuelles Vergehen gestört worden war. So kompensiert sie nun dieses Versagen und vermutet auch in dem versehentlichen Aufeinandertreffen ein feindliches Eindringen, eine sexuelle Attacke, denn die Nacktheit der jungfräulichen Göttin ist zugleich ein Symbol ihrer sexuellen Verwundbarkeit. Da sie nicht, wie die übrigen Leser der Metamorphosen, durch Ovids einleitende Regiebemerkungen über die Rolle des Zufalls informiert ist, restituiert sie gleichsam das mythologische Stereotyp und behandelt Actaeon, als wäre er immer noch der Frevler, der er bis zur Korrektur der Sage durch Kallimachos war.<sup>27</sup> Ovid treibt also sein literarisches Spiel auf verschiedenen Ebenen, indem er nach hellenistischer Manier während der Erzählung zugleich die Voraussetzungen der Erzählung und ihres Verständnisses reflektiert.<sup>28</sup>

In dieser metaliterarischen Technik ist ein Charakteristikum der Metamorphosen zu greifen, wie eines von mehreren Beispielen illustrieren kann: die Sage von Vertumnus und Pomona im 14. Buch. Dort kommt ein Gott, Vertumnus, zu einem schönen jungen Mädchen, um sie für sich zu

<sup>27</sup> Heath (o. Anm. 2), 65–87 will zusätzlich auch die Bestrafung von Sterblichen, die unerlaubt Götter beobachteten, als Muster wirksam sehen.

<sup>28</sup> Vgl. zuletzt Th. Fuhrer, *Der Götterhymnus als Prahlrede*. Zum Spiel mit einer literarischen Form in Ovids „Metamorphosen“, *Hermes* 127 (1999), 356–367.

gewinnen. Doch diese lehnt ab. So greift der Gott zu einer List, verwandelt sich in eine alte Frau, um durch eine paradigmatische Erzählung Pomona doch noch davon zu überzeugen, seine Werbung zu erhören. Aber auch das scheint vergeblich, da zeigt sich Vertumnus in seiner wahren Gestalt, um sich zur Gewalt anzuschicken. Bis dahin ist alles vierzehn Bücher lang geläufig gewesen, aber nun folgt die Überraschung: Pomona verliebt sich in den wahren Vertumnus und gibt sich ihm freiwillig hin. Hier wird der Leser durch die gezielte Steuerung der Erwartungshaltung also in die Irre geführt. Dagegen hat Ovid in der Actaeon-Sage das Publikum durch den Prolog schon vorab darüber informiert, daß er die gewohnten Muster zu durchbrechen gedenkt. Man kann also den an der Handlung beteiligten Personen bei ihren Irrtümern zusehen.

\* \* \*

Außerhalb ihrer Funktion als Göttin der Jagd kommt Diana in den Metamorphosen nur noch an wenigen Stellen vor, aber hier zumeist als unerbittliche Rächlerin an ihr begangenen Unrechts. Im sechsten Buch tötet sie zusammen mit ihrem Bruder Apollo die Kinder der Niobe, um damit deren Hochmut gegenüber Latona zu bestrafen. Im achten Buch wird der Calydonische Eber ausdrücklich als *infestae famulus vindexque Dianae* (8,272) eingeführt, da die Bevölkerung von Calydon zwar Ceres, Bacchus und Minerva, aber nicht Diana geopfert hatte.

Doch in diesen Sagen gewinnt Ovids Diana kein eigenständiges Profil, ebenso wenig wie bei der Opferung der Iphigenie und der Sage von Chione. Sie löst zwar jeweils das für die Beteiligten fatale Geschehen aus, bleibt aber dann selbst im Hintergrund der Erzählung. So ist ihr Bild für den Leser weiterhin von ihrem Verhalten in den Eingangsbüchern geprägt. Nur einmal tritt auch bei Ovid Diana als hilfreiche Göttin in Erscheinung, allerdings im 15. Buch, dessen römischer Charakter sich deutlich vom Rest des Werks unterscheidet. Im Hain von Aricia, also als *Diana Nemorensis*, nimmt sie sich der um Numa klagenden Egeria an und belohnt deren *pietas* durch die Erlösung vom Leid.<sup>29</sup>

Insgesamt aber ist der von Ovid über Diana vermittelte Eindruck nur ein sehr enger Ausschnitt aus dem möglichen Spektrum, wie es sowohl aus der zeitgenössischen Literatur als auch der mythischen Tradition hervor-

<sup>29</sup> Bretzgiehmer (o. Anm. 3, „Diana adiutrix“), 532–537 sieht Diana auch gegenüber Arethusa (met. 5) und Iphigenie (met. 12) als Helferin tätig, doch zeigt gerade die Arethusa-Sage auch ihre Machtlosigkeit: Diana kann nicht einmal einen Flußgott wie Alpheus daran hindern, eine ihrer Anhängerinnen zu verfolgen, sondern lediglich den nur temporär schützenden Nebel um Arethusa breiten.

geht. In Catulls Hymnus (carmen 34<sup>30</sup>) besitzt sie wesentlich umfassendere Funktionen: Diana ist die Herrin der Wälder, als *numen mixtum* luno Lucina die Helferin bei der Geburt, identisch mit der Unterweltsgöttin Hekate und der Mondgöttin Luna. Als Herrin über den Jahreslauf gibt sie den Bauern reiche Ernte und ist so auch Schutzgöttin des bäuerlichen Latium.

Das trifft eher die religionsgeschichtliche Wirklichkeit über Diana/Artemis. Deren früheste Erscheinungsform<sup>31</sup> ist die *πότνια θηρών* (Il. 21, 470), sie ist also mit den wilden Tieren verbunden und, davon abgeleitet, mit der Jagd, dadurch aber auch von den übrigen Göttern und der Zivilisation distanziert. Die ihr gemäße Lebensweise findet sie im Kreis der Nymphen. Doch die jungfräuliche Existenz ist, anders als etwa bei Athene, nicht frei von erotischen Spannungen. Diese Züge treten schon bei Homer in der Ilias zutage (Il. 16, 180–183):

τὸν ἔτικτε χορῶ καλή Πολυμήλη  
 Φύλαντος θυγάτηρ· τῆς δὲ κρατὺς Ἀργειφόντης  
 ἠράσατ', ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν μετὰ μελπομένησιν  
 ἐν χορῶ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου κελαιδινής.

Die Mädchen um Artemis sind also von Beginn der Literaturgeschichte an potentielle Opfer für die Übergriffe anderer Götter. Diesen Aspekt, eigentlich nur einer von mehreren im Erscheinungsbild der Göttin, greift Ovid heraus und macht ihn zum Haupt Gesichtspunkt. An der Artemis Hekate, Selene oder Eileithyia hat er kein Interesse. Damit verbunden ist der Aspekt der Machtlosigkeit: Diana kann ihren Schützlingen nicht helfen, wie Ovids Formulierung *sed nulla potentia longa est* in der Callisto-Erzählung schonungslos deutlich macht. Der Dichter unterstreicht das, indem er im selben Vers – und das einzige Mal in den Metamorphosen – von Diana als *Trivia* spricht, also ihr den Beinamen der mächtigen Unterweltsgöttin Hekate gibt, um im gleichen Atemzug ihre Ohnmacht zu demonstrieren.

<sup>30</sup> B. Németh, Der Diana-Hymnus (c. 34) von Catull. Analyse und Schlußfolgerungen, ACD 12 (1976), 37–45; T. P. Wiseman, Catullus and his World. A Reappraisal, Cambridge 1985, 96–101; N. Scivoletto, L'inno a Diana di Catullo, in: Filologia e Forme Letterarie. Studi offerti a F. Della Corte II, Urbino 1987, 357–374; Catullus. ed. with a Textual and Interpretative Commentary by D. F. S. Thomson, Toronto 1997. z. St.

<sup>31</sup> Siehe W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart et al. 1977, 233–237; F. Graf, Neuer Pauly 2 (1997) s.v. Artemis, 53–58. Zum römischen Bereich A. K. Michels, RAC 23 (1957) s.v. Diana, 963–977; E. Simon, Die Götter der Römer, München 1990, 51–58; J. Scheid, Neuer Pauly 3 (1997) s.v. Diana, 522–525.

Hier ist kaum etwas zu spüren von Catulls *magna progenies maximi Iovis* (34, 5f.). Ihre Gewalt kann sie nur gegenüber Menschen und ihren eigenen Begleiterinnen ausüben, gegenüber Göttern dagegen ist sie die Unterlegene. Damit greift Ovid selektiv abermals einen bis auf Homer zurückreichenden Gedankengang auf (Il. 21, 505–513):

ἦ δ' ἄρ' Ὀλυμπον ἴκανε Διὸς ποτὶ χαλκοβατῆς δῶ,  
 δακρύνουσα δὲ πατρὸς ἐφέζετο γούνασι κούρη,  
 ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιος ἑάνος τρέμε' τὴν δὲ προτὶ οἶ  
 εἶλε πατὴρ Κρονίδης, καὶ ἀνείρετο ἠδὺ γελάσασα·  
 τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐρανίωνων  
 μασιδίως, ὡς εἴ τι κακὸν ῥέζουσαν ἐνωπῆ;  
 Τὸν δ' αὖτε προσέειπεν ἔϋστέφανος κελαδεινῆ·  
 σὴ μ' ἄλοχος στυφέλιξε πάτερ λευκκλώενος Ἥρη,  
 ἐξ ἧς ἀθανάτοισιν ἔρις καὶ νεῖκος ἐφῆπται.

\* \* \*

Alles in allem: Artemis ist in mehrfachem Sinn von Anfang an die ‚Göttin des Draußen‘, als Herrin über die wilden Tiere und des Lebens im Freien, aber auch als nicht in die Zivilisation Eingebundene und bei den Göttern Unterprivilegierte. Auch das ist in den Metamorphosen noch spürbar, da Ovids Diana keinerlei Kontakt mit anderen Göttern hat (die einzige Ausnahme bildet ihr gemeinsamer Auftritt mit dem Bruder Apollo in der Niobe-Sage). Man spricht über sie. Es gibt aber kein Gespräch unter Göttern, an dem sie beteiligt wäre. Sie ist aus deren Kommunikationszusammenhang ausgeschlossen.

Ovid kreiert kein völlig neues Bild der Diana. Er gibt ihr nicht Züge, die in der Tradition ohne Vorbild wären, aber er verengt das Spektrum, indem er nur die in den Wäldern lebende Göttin der Jagd gestaltet, ohne die kulturspendenden und auch politischen Funktionen einzubeziehen. Diana ist bei ihm die *dea silvarum* (cf. met. 3, 157), aber nicht die italische *Diana nemorensis* aus dem Hain von Aricia, sondern aus den Wäldern des griechischen Mythos. Die Erzählung von der Bestrafung des Actaeon ist für Ovids Bild von der jungfräulichen Göttin die zentrale Passage, hier laufen die Fäden zusammen.

Die Konzentration auf einen Hauptaspekt findet sich auch bei der Behandlung anderer Götter:<sup>32</sup> Iuppiter etwa ist nur selten der sorgende Göt-

<sup>32</sup> Vgl. F. Graf, Die Götter, die Menschen und der Erzähler. Zum Göttermythos in Ovids ‚Metamorphosen‘, in: M. Picone - B. Zimmermann (Hg.), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart 1994, 22–42.

tervater,<sup>33</sup> sondern meist auf der Suche nach irgendwelchen Amouren, Iunos hervorstechendste Eigenschaft ist die Eifersucht, die für die Betroffenen oft schlimme Folgen hat.

Eine solche Reduktion der Funktionen ist im Falle Dianas nicht ohne Brisanz, weil sie eine der Gottheiten ist, die unter dem Prinzipat des Augustus neue Bedeutung gewonnen hatten.<sup>34</sup> Sie ist nicht nur die Schwester des Apollo, des Schutzgottes des Princeps, und hat demgemäß eine eigene Statue im Palatinischen Apollotempel. Im Angesicht ihres Tempels von Naulochos hatte Octavian auch 36 v. Chr. den Seesieg über Sex. Pompeius errungen, wofür sie zum Dank einen Tempel im Circus Flaminius geweiht erhielt und wovon auch der glanzvoll restaurierte Tempel auf dem Aventin zeugte. Und schließlich war sie auch eine der für die symbolträchtigen *ludi saeculares* von 17 v. Chr. wichtigsten Göttinnen, wie im *carmen saeculare* des Horaz zu lesen steht (1–4):

*Phoebe silvarumque potens Diana,  
lucidum caeli decus, o colendi  
semper et culti, date quae precamur  
tempore sacro, eqs.*

Auch dort ist Diana die *Lucina* oder *Ilithyia*, also die Göttin der Geburt, die für das Familienprogramm der augusteischen Reformen besonders wichtig war. Ovid dagegen ignoriert diesen aktuellen Aspekt vollständig, seine Diana ist die *virgo* schlechthin, die auch von ihren Gefährtinnen Virginität, eine *virginitas severa*, nicht Kindersegen fordert.

\* \* \*

Trotz der großen Bedeutung, die Ovids Metamorphosen für die Kenntnis antiker Stoffe in späterer Zeit besitzen, konnte sich sein Bild der Diana nicht vollständig durchsetzen. Zwar ist Diana in der nachantiken Rezeption fast stets die Jagdgöttin, die Funktion als Hekate und Lucina tritt weit zurück, nur die Luna bleibt ikonographisches Merkmal.<sup>35</sup> Andererseits ist im Nachleben des Actaeon-Stoffes der komplizierte Exkulpierungsprozess, den Kallimachos und vor allem Ovid vornehmen, nur noch von Seneca

<sup>33</sup> Und selbst in dieser Rolle ist er vor Ovids Spott nicht sicher: M. Janka, Wenn Götterväter zürnen ... Von Zeus und Aigisth zu Jupiter, Augustus und Lykaon (Interpretation von Ov. met. 1, 163–252), Hermes 127 (1999), 345–355.

<sup>34</sup> Zu Ovid und Augustus siehe grundsätzlich U. Schmitzer, Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen: mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990.

<sup>35</sup> Vgl. auch F. Bardon, Diane de Poitiers et le mythe de Diane, Paris 1963.



nachvollzogen worden: Im Oedipus geißelt er ebenfalls die *diva nimium saevi pudoris* (763).<sup>36</sup> Schon Apuleius macht wieder den *curiosus optutus* des Actaeon für die Strafe verantwortlich. Ovids Actaeon-Erzählung ist zwar für die spätere Kenntnis des Stoffes unverzichtbar, nicht aber für die inhaltliche Bewertung. Und wenn Michel Foucault (1964) von „Aktaions Prosa“ spricht, der es freigestellt sei, „die Nacktheit der Göttin (zu) beschreiben“,<sup>37</sup> so kehrt er damit Ovids Ansatz in sein Gegenteil.

Gerade diese Sage nun wurde seit dem Mittelalter vielfach übertragen sowie exemplarisch und allegorisch gedeutet.<sup>38</sup> Das Spektrum reicht von Actaeon als Praefiguration Christi, da beide von den Ihren – den Hunden wie den Menschen – zerrissen wurden, bis hin zum Symbol des wissenschaftlichen Erkenntnistrebens, der Jagd nach der Weisheit.<sup>39</sup>

Die erste dieser allegorisierenden Lesarten der Metamorphosen-Sage überhaupt stammt aber von Ovid selbst. Denn im 2. Tristienbuch stellt er sein eigenes Vergehen, das ihn ins Exil brachte, in Relation zum früher erzählten Mythos (trist. 2, 103 – 106):

*cur aliquid vidi? cur noxia lumina feci?  
cur imprudenti cognita culpa mihi?  
inscius Actaeon vidit sine veste Dianam:  
praeda fuit canibus non minus ille suis.*

Offenbar hat Ovid unter den Bedingungen des Exils das Deutungspotential reaktiviert, das in der Erzählung aus den Metamorphosen steckt. Er unterwirft seinen Actaeon einer Allegorese und macht ihn damit zum Vorbild seines eigenen Schicksals. Im Grunde genommen aber kehrt er so zu Kallimachos zurück, wo Aktaion ebenfalls Paradigma, nicht Hauptgegenstand der Erzählung war – ein Bezug, den Ovid gewiß mit voller Absicht hergestellt hat, geht es doch bei Kallimachos um Teiresias, einen Seher und damit *vates*, der aber anders als der *vates* Ovid für seinen *error* Gnade gefunden hat.

Es wurde in der Forschung immer wieder erörtert, ob Ovid nicht auch die Actaeon-Sage in den Metamorphosen oder wenigstens den Prolog im

<sup>36</sup> K. Töchterle, Seneca, Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung, Heidelberg 1994, z. St.; R. Jacobi, Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca, Berlin 1988, 124f.

<sup>37</sup> M. Foucault, Aktaions Prosa, in: Schriften zur Literatur, Frankfurt-Berlin - Wien 1979, 116 (über P. Klossowski, Le bain de Diane, Paris 1956).

<sup>38</sup> Siehe dazu Cziesla (o. Anm. 9), passim.

<sup>39</sup> W. Beierwaltes, Actaeon. Zu einem mythologischen Symbol Giordano Brunos. Zs. f. Philosophische Forschung 32 (1978), 345 – 354.

Exil geschrieben und nachträglich eingefügt hat.<sup>40</sup> Doch worin sollte die *culpa* liegen, die der Actaeon der Metamorphosen gesehen hätte? Ovid entfernt sich von seiner eigenen Version, wenn er in einem typischen Verfahren übertragener Deutung die gemeinsamen Punkte herausstreicht, die für seine Zwecke gerade wichtig sind, die Unterschiede aber beiseite läßt. Entscheidend ist, daß Ovid wie Actaeon ohne Absicht in einem Bereich Wissen erlangt haben, der eigentlich nur einer göttlichen Macht vorbehalten war. Diana war gegen Actaeon und gegen Ovid *violentior aequo*. Daß diese göttliche Macht in der Realität Augustus oder wenigstens ein Mitglied seiner Familie war, ist plausibel, doch mehr verrät uns Ovid nicht – eine Mystifizierung, die vielen Generationen von Forschern Stoff für ihre Arbeit gegeben hat.

Statt hier eine weitere Spekulation anzufügen, wollen wir am Ende noch einmal auf ein Bild zu sprechen kommen: In der Galleria Borghese in Rom befindet sich ein Gemälde des Domenichino mit dem Titel ‚La caccia di Diana‘ (1616/17), das seit fast vierhundert Jahren gerühmt, aber auch divergierend gedeutet wird.<sup>41</sup> Als ikonographische Quelle hat die kunsthistorische Forschung den Bogenwettbewerb aus Vergil, Aeneis 5, 485 – bei den Leichenspielen für Anchises – namhaft gemacht. Doch das reicht wohl nicht aus: Das Ambiente, Dianas Aufenthalt mit ihren Nymphen an einer Quelle, verweist auf Ovid. Folgt man aber den Blicken der Diana und ihrer Begleiterinnen, so führen sie zum rechten Rand des Gemäldes. Dort, im Gebüsch versteckt, sind als Beobachter zwei Männer, Hirten, zu sehen. Was hier vorgeht, lehrt ein Blick in Hygin, den Domenichino fast wörtlich ins Bild umsetzt (fab. 180): *Actaeon Arist(a)ei et Autonoes filius pastor Dianam lavantem speculatus est et eam violare voluit. ob id irata Diana fecit ut ei cornua in capite nascerentur et a suis canibus consumeretur.*

Wir sind gewissermaßen in einem fruchtbaren Augenblick in die Szene geraten, die im Begriff ist, in Schrecken umzuschlagen: Gleich wird der Frevel des Actaeon offenbar werden. Die Angemessenheit von Dianas

<sup>40</sup> Z. B. E. Doblhofer, Exil und Emigration. Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur, Darmstadt 1987, 282–284.

<sup>41</sup> P. Della Pergola, Galleria Borghese. I Dipinti. Vol. I, Roma 1955, 28f.; A. S. Harris, Domenichino's Caccia di Diana. Art and politics in Seicento Rome, in: Shop talk. Studies in honor of S. Slive, presented on his seventy-fifth birthday, Cambridge, Mass. 1995, 92–96. 317/318; J. Kliemann, Kunst als Bogenschießen. Domenichinos ‚Jagd der Diana‘ in der Galleria Borghese. Röm. Jahrb. der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), 273–312; K. Herrmann Fiore, La Caccia di Diana. Della genesi del dipinto. della questione dell'antico e del colore in rapporto alla teoria di padre Matteo Zaccolini, in: Domenichino (1581–1641). Katalog zur Ausstellung Rom 1996, Milano 1996, 240–252.

Strafaktion gegen den Voyeur und Unhold Actaeon ist in einem Text wie dem Hygins und auch in einem anspielungsreichen Bild wie dem Domenichinos völlig unstrittig.

Nur Ovid macht es seinen Göttern und seinen Lesern nicht so einfach, sondern zwingt sie zu genauem Hinsehen und zu differenziertem Urteil, wenn sie seiner Erzählkunst gerecht werden wollen. Denn sowohl für die Exkulpierung Actaeons als auch für Dianas Reaktion gibt es in der Lesart der Metamorphosen gute Gründe, je nachdem, wessen Perspektive man wählt: *pars invenit utraque causas*.