

## Strategien der Selbstkanonisierung bei Ovid

Ulrich Schmitzer

### I Vorspiel: Vergil über sein Werk

*Ossa eius Neapolim translata in Il ab urbe miliario sepeliuntur titulo eiusmodi superposito, quem ipse moriens dictaverat:*

*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc  
Parthenope: cecini pascua rura duces.*

Seine Gebeine wurden nach Neapel überführt und sie wurden beim 2. Meilenstein von der Stadt begraben. Über seinem Grab wurde eine Inschrift angebracht, die er selbst im Sterben diktiert hatte:

Mantua hat mich geboren, Kalabrien mich weggerafft, jetzt hat mich Parthenope: Ich sang von Weiden, Feldern und Heerführern.

So berichtet z.B. die Vergil-Vita des Iunius Philargyrius (Donat. *Vita Vergilii* p. 8,132ff.). Wenn wir für den Augenblick glauben wollen, dass Vergil diese Verse noch auf dem Sterbebett diktiert hat, sehen wir philosophische Gelassenheit im Angesicht des Todes und vor allem ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Einheit des Lebenswerks: *Eklogen*, *Georgica* und *Aeneis* bilden zusammen, exklusiv und abschließend sein dichterisches Œuvre. Sie sind vom Dichter selbst kanonisiert, die möglichen Jugendgedichte der *Appendix Vergiliana* finden nicht Eingang in das Register letzter Hand. Rezeptionsgeschichtlich wurde aus der Abfolge eine hierarchische Gattungs- und Dignitätstrias, wie exemplarisch das Titelblatt des vom Sienener Simone Martini für Petrarca gestalteten *Codex Ambrosianus* aus dem 13. Jahrhundert zeigt.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Taegert 1981, 23, Katalog Nr. 2.

Unabhängig davon, ob Vergil tatsächlich das Autoepitaph verfasst hat, und unabhängig auch von der Authentizität der vier Vorschaltverse zur *Aeneis*<sup>2</sup>, in denen womöglich der Rückverweis auf *Eklogen* und *Georgica* zu lesen ist, trifft sich die in der Grabinschrift repräsentierte Vorstellung von einer Werktrias mit weiteren Selbstaussagen Vergils. So bilden die Schlussverse der *Georgica* eine retrospektiv angelegte Sphragis (Verg. *georg.* 4,563–567):

*illo Vergilium me tempore dulcis alebat  
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,  
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,  
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.*

Zu jener Zeit ernährte mich, Vergil, das liebliche Neapel, der ich mich mit den Beschäftigung der wenig Ruhm bringenden Muße befasste, der ich mit den Liedern der Hirten spielte, und kühn in meiner Jugend besang ich dich, Tityrus, unter dem Schatten einer weitausladenden Buche.

Steht am Ende der *Georgica* der Rückverweis auf die eigenen Anfänge, so hatte der Dichter bereits am Beginn des dritten Buches auf künftige Pläne vorausgeblickt.<sup>3</sup> Damit sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer Art von Hysteron-Proteron miteinander verschränkt, indem in ennianischer, also durch die Archaisierung nobilitierter Diktion<sup>4</sup> mit dem Bild des zu errichtenden Tempels auf ein künftiges Epos vorausverwiesen ist, sei es auf eine dann nicht realisierte *Augusteïs*, sei es auf die *Aeneis* (Verg. *georg.* 3,8–18):

*temptanda via est, qua me quoque possim  
tollere humo victorque virum volitare per ora.  
primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,  
Aonio rediens deducam vertice Musas:*

2 Vgl. zur Biographie immer noch Büchner 1959, 17–31; zur *Appendix Vergiliana* Holzberg 2005 (auch zu den Beglaubigungsstrategien); zu *Aen.* 1,1a–d P. Vergilius Maro, *Aeneis. Rec. atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte*, Berlin/New York 2009, app. crit. z. St.; Scafolgio 2010, 11–30; Koster 1988, 31–47:

*Ille ego, qui quondam gracili modulatus aëna  
carmina et egressus silvis vicina coegi,  
ut quamvis avido parerent arva colono,  
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis –  
arma virumque cano.*

3 Horsfall 2000, 96–98.

4 *Enn. frg. var.* 17–18 V.<sup>2</sup>:

*Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu  
Faxit. cur? volito vivos per ora virum.*

*primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,  
et viridi in campo templum de marmore ponam  
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat  
Mincius et tenera praetexit harundine ripas.  
in medio mihi Caesar erit templumque tenebit:  
illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro  
centum quadriugos agitabo ad flumina currus.*

Einen Weg muss ich versuchen, durch den ich mich vom Boden erheben und siegreich durch die Mündler der Männer fliegen kann. Als erster will ich mit mir ins Vaterland – wenn nur das Leben ausreicht – vom böotischen Gipfel die Musen herabführen. Als erster will ich dir, Mantua, die Palmen von Jerusalem bringen und auf dem grünen Feld einen Tempel aus Marmor errichten nahe beim Wasser, wo der gewaltige Mincius in trägen Windungen umher irrt und mit zartem Schilf sein Haupt bekränzt. In der Mitte wird mir Caesar sein und den Tempel besitzen. Für ihn will ich als Sieger, anzusehen in tyrischem Purpurgewand<sup>5</sup>, vierspännige Wagen zum Fluss treiben.

Durch die Verdichtung in den *Georgica* sorgt Vergil aus eigener Autorität dafür, dass sein Lebenswerk nicht in mehrere thematisch und umfangsmäßig unterschiedliche Gedichte zerfällt, sondern zur komplexen Trias der vom Autor intendierten poetischen Entfaltung geformt wird.

Eine solche umfassende Selbstreferenzialität ist in der Antike keineswegs die Norm.<sup>6</sup> Senecas Tragödien und philosophische Schriften z.B. nahmen so getrennte Überlieferungswege, dass das Wissen über die einheitliche Verfasserschaft noch in der Antike verloren ging und erst in der Neuzeit wiedergewonnen wurde.<sup>7</sup> Wer sich also für eine Selbstdarstellung wie Vergil entschied, tat das bewusst und in Abgrenzung zu weniger offenkundigen, gar anonymisierenden Formen. Auch bei Autoren, die sich explizit mit dem eigenen Werk befassen – sei es Cicero mit seinen häufigen Selbstverweisen, sei es Augustinus in den *Retractationes*, der grundlegenden Revision seines theologischen Werkes am Lebensende – geschieht das selten so präzise kalkuliert wie bei Vergil.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Serv. *georg.* 3,17 *in habitu pontificis, cuius se officium dicit in templi consecratione sumpturum.*

<sup>6</sup> Vgl. z.B. Zimmermann 2011, 728–730 über Selbstreferenzialität beim altattischen Komödiendichter Kratinos.

<sup>7</sup> Siehe schon in der Spätantike Sidonius Apollinaris, *carmen* 9,233–238, wo *Seneca philosophus* und *Seneca tragicus* als unterschiedliche Personen verstanden sind.

<sup>8</sup> Vgl. Schmidt 1987 über Kanonisierung und Dekanonisierung der antiken Literatur; zur Kanonisierung und Selbstkanonisierung Vergils (mit grundsätzlichen Erwägungen) Suerbaum

## II Ovids Adaption der vergilischen Selbstkanonisierung

Ovid ist einer der frühesten und zugleich einer der genauesten Leser Vergils. Er übernimmt, variiert und konterkariert dessen Errungenschaften, die Dichtersprache wie die Anlage des Werks,<sup>9</sup> und ist darauf bedacht, Vergil wo immer möglich noch zu überbieten.<sup>10</sup> Noch umfassender als Vergil entwirft Ovid ein Gesamtbild des Autors von sich selbst. Dieser so entstandene „Ovid“ ist selbstverständlich nicht identisch mit der historischen Persönlichkeit Publius Ovidius Naso (auch wenn man das bequemerweise nicht immer explizit macht, ohne deshalb in den naiv biographistischen Zugriff der älteren Forschung zu verfallen<sup>11</sup>), er ist eine literarische Figur, eine Konstruktion ihres Autors, die ihrerseits wieder als Medium für literarische Produktion fungiert.

Man kann das anhand der Korrespondenz aus Ovids Exilzeit illustrieren. Erhalten sind die poetischen *Tristia* und *Epistulae ex Ponto*, die suggestiv das Bild vom Autor im Exil formen, nicht erhalten ist dagegen die sachliche Kommunikation, Briefe, die einem eigenen epistolographischen Code folgen – selbstverständlich in Prosa – etwa über Vermögensfragen oder mit diskretem Kontakt zu Freunden und Gönnern, wie es die alltägliche Existenz in Tomi und die Hoffnung auf Rückkehr erforderte.<sup>12</sup> Für eine Biographie im modernen Sinne sind solche Dokumente eigentlich unverzichtbare Basis, für die Selbstdefinition des Autors aber keineswegs, da er sich über das von ihm selbst kanonisierte Spektrum der Werke und Genres beschreibt und die teils diachrone Abfolge, teils synchrone Gemeinsamkeit aus der Kontingenz in ein geschlossenes Ganzes überführt: Der Autor *ist* sein Werk. In dieser speziellen Form

---

2011, bes. 177–179; zur Selbstkanonisierung Martials siehe Mindt 2013. Das allzu große Thema des Kanons und seine kulturwissenschaftlichen Implikationen soll hier nicht grundsätzlich erörtert werden, siehe aus klassisch-philologischer Perspektive Asper 2001 und Mindt 2013. Auch die Kanonisierung der Literatur durch Ovid und die Einreihung von anderen Dichtern als ihm selbst in diesen Kanon und damit zugleich die Definition einer klassischen Literaturepoche ist hier nicht Thema, vgl. dazu Schmidt 2003, 4–6.

9 Siehe immer noch Döpp 1968 und Bömer 1959, auch Thomas 2001, 78–83; außerdem ist das ein durchgängiges Thema in den auf die Intertextualität abhebenden aktuellen Tendenzen der Ovid-Forschung, siehe z.B. zur sog. *Kleinen Aeneis* in den *Metamorphosen* Papaioannou 2005 und Krupp 2009, 150–174; zu den *Fasti* vgl. Murgatroyd 2005, 97–140 und Šterbenc Erker, in diesem Band 101–105; zur epischen Konzeption Vergils und Ovids in vergleichender Perspektive siehe Andrae 2003.

10 Z.B. Felgentreu 2002.

11 Vgl. polemisch, aber mit Recht Holzberg 1997, 31–37; differenzierend prinzipiell Korenčák 2003; Kofler 2003, bes. 15–28; außerdem Hose 2003.

12 Vgl. Helzle 1989.

manifestiert sich der autobiographische Pakt, die implizite Verständigung zwischen Autor und Leser darüber, dass autobiographische Ich-Aussagen auch tatsächlich den Verfasser betreffen.<sup>13</sup>

Unter solchen Prämissen ist der Autor souveräner Herrscher über das von ihm Geschaffene. Er kann dessen Umfang erweitern, kann ihn aber auch reduzieren. Er kann sich im Extremfall sogar der Publikation verweigern, wie es abermals von Vergil überliefert wird (Donat. *vita Verg.* p. 9,149):

*e gerat cum Varius ... ut siquid sibi accidisset, Aeneida combureret.*

Er hatte mit Varius vereinbart, dass dieser, wenn ihm etwas zustoßen sollte, die Aeneis verbrennen solle.

Eine solche Macht des Autors über das von ihm Geschaffene und damit über die Gesamtdarstellung seiner selbst demonstriert Ovid explizit in den vier Versen, die der zweiten Auflage der *Amores* vorgeschaltet sind (*am. praef.* 1–4):<sup>14</sup>

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,  
tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus.  
ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,  
at levior demptis poena duobus erit.*

Die wir eben noch fünf Büchlein Nasos waren, sind jetzt drei: Dieses Werk zog der Verfasser jenem vor. Und wenn du schon kein Vergnügen daran haben solltest, uns zu lesen, so wird doch die Strafe geringer sein, da zwei beseitigt sind.

Die so dekanonisierten Gedichte<sup>15</sup> können in einem ebenfalls souveränen Akt der Selbstergänzung durch neue Elegien ersetzt werden. Ein Beispiel dafür ist offenkundig *am.* 2,18, wo Ovid auf sein bisheriges Werk zurückblickt und daraus eine Zwischenbilanz zieht, wie sie in einer Erstauflage nicht denkbar wäre (*Ov. am.* 2,18,13–34):<sup>16</sup>

- 13 Siehe prinzipiell die umfangreiche Darstellung von Fehn 2008 über antike und moderne autobiographische Konzepte (217–221 zum autobiographischen Pakt).
- 14 Zuletzt Videau 2010, 144–147 mit Verweis auf *trist.* 1,7,33–40 (siehe unten S. 38); Holzberg 1997, 41–43 und Weinlich 1999, 182 glauben – zu Unrecht – nicht an eine tatsächliche zweite Auflage, aber selbst dann würde Ovid den genannten Anspruch hier kund tun.
- 15 Vgl. z.B. Kißel 1994 über ein möglicherweise ausgeschiedenes Gedicht, das über Sen. *contr.* 1,2 zu erschließen ist; ein anderer Kandidat ist aufgrund seiner an den Fliegenden Holländer gemahnenden Textgeschichte *am.* 3,5 (das sog. *somnium* Ovids; vgl. generell McKeown 2002; Bretzigheimer 2001, 263–272).
- 16 Schmitzer 2011, 41f.; Frings 2005, 51–64; Bretzigheimer 2001, 46–76; Wolfram 2008, 173–175; ausführlich Heldmann 1994.

*Sceptra tamen sumpsi, curaque tragoedia nostra  
 crevit, et huic operi quamlibet aptus eram.  
 risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos  
 sceptraque privata tam cito sumpta manu.  
 hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,  
 deque cothurnato vate triumphat Amor.  
 Quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris –  
 ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis! –  
 aut, quod Penelopes verbis reddatur Ulixi,  
 scribimus et lacrimas, Phyllis relicta, tuas,  
 quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason  
 Hippolytique parens Hippolytusque legant,  
 quodque tenens strictum Dido miserabilis ense  
 dicat et Aoniae Lesbis amata lyrae.  
 Quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus  
 scriptaque diversis rettulit ille locis!  
 candida Penelope signum cognovit Ulixis;  
 legit ab Hippolyto scripta noverca suo.  
 iam pius Aeneas miserae rescripsit Elissae,  
 quodque legat Phyllis, si modo vivit, adest.  
 tristis ad Hypsipylum ab Iasone littera venit;  
 det votam Phoebos Lesbos amata lyram.*

Dennoch habe ich das Szepter ergriffen. Durch meine Bemühung wuchs die Tragödie heran und auch für dieses Werk war ich sehr wohl geeignet. Da lachte Amor über meinen Tragödienmantel und die bunten Kothurne und über das Szepter, das so schnell der Hand, die es ergriffen hatte, wieder entwendet wurde. Auch von hier führte mich der göttliche Wille der ungerechten Herrin hinweg, und über den Dichtern mitsamt seinem Kothurn triumphiert Amor. Was erlaubt ist: Entweder künden wir von den Künsten des zarten Amor – weh mir, wie sehr werde ich von meinen eigenen Vorschriften bedrängt! – oder wir schreiben künftig, was Penelope mit ihren Worten dem Odysseus antwortet und deine Tränen, verlassene Phyllis, was Paris und Macareus und was der untreue Iason lesen sollen und der Vater des Hippolytus und auch Hippolytus selbst. Und was die bedauernswerte Dido, wenn sie das gezückte Schwert hält, und was die von der böotischen Lyra geliebte Frau aus Lesbos spricht. Wie schnell kam mein Sabinus vom anderen Ende der Welt zurück und brachte das an verschiedenen Orten Geschriebene mit. Die makellose Penelope erkannte das Zeichen des Odysseus, die Stiefmutter las den Brief ihres Hippolytus. Schon schrieb der pflichtgetreue Aeneas der unglücklichen Elissa zurück, und zur Hand ist, was Phyllis lesen soll, wenn sie denn noch lebt. Ein trauriger Brief kam von Iason an

Hypsipyle und die von Apollo geliebte Frau aus Lesbos soll ihre versprochene Lyra geben.

Die Liebeselegien, die *Ars amatoria* (durch *praecepta* angesprochen), die *Heroides* mitsamt der *epistula Sapphus*, aber noch ohne die von Ovid selbst<sup>17</sup> verfassten Doppelbriefe, sowie die Tragödie – die *Medea* –, sie alle gehören zur Totalität seines Œuvres. Er grenzt sich (wie in *am.* 1,1)<sup>18</sup> gegen epische Vereinnahmungsversuche ab. Denn Ovid ist und bleibt Elegiker und will das sogar auf seinem Grabstein stehen haben (*trist.* 3,3,73):<sup>19</sup>

*hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum*

Der ich hier liege, der spielerische Dichter zarter Liebschaften.

Das gilt auch, wenn er sich auf das Gebiet anderer *genres* wagt, die dann elegisch umarmt werden. Davon handelt die Elegie *Amores* 3,1, der Auftakt zum letzten Buch der Liebeselegien. Dort berichtet Ovid von einer Begegnung mit zwei Frauen der besonderen Art (*am.* 3,1,5–14):

*hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris*

*quod mea, quaerebam, Musa moveret, opus –,*

*venit odoratos Elegia nexa capillos,*

*et, puto, pes illi longior alter erat.*

*forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis,*

*et pedibus vitium causa decoris erat.*

*venit et ingenti violenta Tragoedia passu:*

*fronte comae torva, palla iacebat humi;*

*laeva manus sceptrum late regale movebat,*

*Lydius alta pedum vincla cothurnus erat.*

Während ich hier bedeckt vom Schatten des Waldes umherstreife – ich dachte darüber nach, welches Werk meine Muse in Angriff nehmen sollte –, da kam die Elegie, das wohlriechende Haar frisiert, und ich glaube, der eine Fuß war länger als der andere. Ihre Gestalt war zierlich, ihr Kleid ganz fein, sie sah wie eine Liebende aus und für die Füße war der Fehler der Grund für Anmut. Und es kam die heftige Tragödie mit gewaltigem Schritt, wild standen die Haare an der Stirn, der Mantel reichte bis zum Boden, die linke Hand bewegte das Königs-

<sup>17</sup> Zur Echtheitsfrage zuletzt Wolfram 2008, 183f.

<sup>18</sup> Schmitzer 2011, 25–28.

<sup>19</sup> Die Einreihung in den Elegikerkanon bei Quint. *inst.* 10,1,93 entspricht diesem Wunsch; vgl. auch Suerbaum 2011, 181–183.

szepter weit ausgreifend, ein lydischer Kothurn war die hoch hinaufreichende Schnürung ihrer Füße.

Die Elegie hinkt (wenn auch graziös), da sie ja auf den ungleichen Beinen Hexameter und Pentameter einhergehen muss<sup>20</sup>; die Tragödie kommt heftig, mit allen Anzeichen emotionaler Wallung einher, ihr Königsszepter weist auf die erhabene Natur der tragischen Gegenstände und den beanspruchten hohen Rang in der Gattungshierarchie. Sie trägt den für sie bezeichnenden hohen Tragödienschuh, den Kothurn. Das ist in der Ovid-Forschung ausführlich erörtert<sup>21</sup>, ebenso die sich aufdrängende Assoziation zu Herakles, der sich am Scheideweg für sein künftiges Leben entscheiden musste (Xen. *mem.* 2,1,21–33). Doch gerade die durch diese Analogie zum tugendhaften Heros geweckten Erwartungen lässt Ovid ins Leere laufen: Er entscheidet sich eben nicht, sondern macht aus der Alternative eine Sequenz (Ov. *am.* 3,1,61–70):<sup>22</sup>

*desierat; coepi: ,per vos utramque rogamus,  
in vacuas aures verba timentis eant.  
altera me sceptro decoras altoque cothurno:  
iam nunc contracto magnus in ore sonus;  
altera das nostro victurum nomen amori:  
ergo ades et longis versibus adde breves!  
exiguum vati concede, Tragoedia, tempus!  
tu labor aeternus: quod petit illa, breve est.‘  
mota dedit veniam: teneri properentur Amores,  
dum vacat: a tergo grandius urguet opus!*

Sie hatte aufgehört und ich erwiderte: „Bei euch beiden bitte ich, und meine furchtsamen Bitten mögen offene Ohren erreichen. Du, die eine schmückst mich mit dem Szepter und dem hohen Kothurn, und schon ist in meinem noch kleinen Mund ein großer Klang. Du, die andere, gibst unserer Liebe einen siegreichen Namen. Also steh mir zur Seite und füge den langen Versen kurze hinzu. Nur eine ganz kurze Zeit, Tragödie, gibt deinem Dichter noch! Du bist ewige Aufgabe: Was jene fordert, ist kurz.“ Bewegt verzieh sie mir. Die zarten Liebchaften sollen sich beeilen, solange noch Zeit ist. Von hinten drängt schon ein größeres Werk.

20 Koster 2007, bes. 347f.; Karakasis 2010, 137–140.

21 Boyd 1997, 197–200; Karakasis 2010, 129 mit weiterer Literatur.

22 Vgl. Boyd 1997, 199f.

Die Gattungswahl<sup>23</sup> ist eine Frage des καίρῳς, wie auch *am.* 3,15 (1 *quaere novum vatem*) – die letzte Elegie des *Amores*-Corpus – unterstreicht. Anders als in der apologetischen Tradition der kallimacheischen Dichtung<sup>24</sup> gibt es keine absolut richtige Gattung, die quasi objektiv alle anderen Gattungen aussticht, vielmehr ist die Entscheidung vom literarischen und biographischen Kontext abhängig und prinzipiell revidierbar. Kein Gott, auch keine menschliche Instanz (sei es der Mäzen, sei es der Herrscher) kann und darf dem Dichter die Macht über sein Schaffen aus der Hand nehmen. Und in der Tat wandte sich Ovid im Lauf seiner Karriere der tragischen Dichtung zu. Quintilian und Tacitus, beide sonst nicht gerade Freunde von Ovids Dichtungen, attestieren der *Medea*, dass in ihr das Talent des Dichters am besten zur Geltung gekommen sei. Die Pointe der Elegie 3,1 liegt aber darin, dass der Leser nach *am.* 2,18 schon weiß, dass Ovid sein Versprechen nicht halten und zur Elegie zurückkehren wird. Unabhängig von der Genese der einzelnen Elegien fügt sie Ovid bei der Redaktion des uns vorliegenden *Amores*-Corpus in dieser chiasmatischen Weise zusammen und treibt damit ein ironisches Spiel<sup>25</sup> mit dem Leser, aber auch der von Amnesie geplagten Autor-*persona*.

Ovid führt dieses Spiel mit der eigenen Werkbiographie und der Revidierbarkeit poetischer Lebenswahl sogar über die Corpusgrenzen hinweg. Am Beginn des vierten Buches der *Fasti*, der großen aitiologischen Kalenderelegie, spricht die für die Liebeselegie zuständige Göttin Venus den Dichter auf seinen Seitensprung an (*Ov. fast.* 4,1–4):<sup>26</sup>

„Alma, fave“, dixi „geminorum mater Amorum“;  
*ad vatem voltus rettulit illa suos;*  
 „quid tibi“ ait „mecum? certe maiora canebas.  
 num vetus in molli pectore vulnus habes?“

„Segenspendende Mutter“, sprach ich, „der beiden Amoren, sei mir geneigt.“  
 Zu ihrem Dichter wandte sie das Antlitz und sagte: „Was hast du mit mir zu

23 Zugleich ist das eine Antwort auf Vergil: Die neuartige Junktur *grandius ... opus* (wiederholt in *fast.* 4,948) speist sich aus Vergils *maius opus moveo* vom Beginn der zweiten Aeneis-Hälfte (*Aen.* 7,44). Die Bitte um Aufschub greift das Proömium zu *Georgica* 3 auf, den Vorverweis auf das große epische Projekt Vergils, das ebenfalls noch unausgeführt bleibt (*georg.* 3,40f.): *interea Dryadum silvas saltusque sequamur / intactos*.

24 Siehe immer noch Wimmel 1960.

25 Hinzu kommt ein generisches Spiel: Wie *am.* 1,1,1 mit *arma gravi numero ...* einen epischen, dann nicht eingehaltenen Beginn suggeriert, so lehnt sich 3,1,1 mit *stat vetus et multos incaedua silva per annos* an Ennius und Vergil an: Karakasis 2010, 141.

26 Vgl. Barchiesi 1997, 53–65.

schaffen? Gewiss wolltest du doch Größeres singen. Hast du denn eine alte Wunde in deinem zärtlichen Herz?“

In der Antwort wiederholt der *vates* seine eigenen Worte, zum einen aus den *Amores*, zum anderen aus dem *Fasti*-Proömium (*fast.* 4,5–12):<sup>27</sup>

„*scis, dea, respondi, de vulnere. risit, et aether  
protinus ex illa parte serenus erat.  
saucius an sanus numquid tua signa reliqui?  
tu mihi propositum, tu mihi semper opus.  
quae decuit primis sine crimine lusimus annis;  
nunc teritur nostris area maior equis.  
tempora cum causis, annalibus eruta priscis,  
lapsaque sub terras orta que signa cano.*“

„Du weißt, Göttin“, antwortete ich, „von der Wunde.“ Sie lachte und der Himmel wurde sogleich aus dieser Richtung heiter. „Habe ich denn verwundet oder heil deine Feldzeichen verlassen? Du bist mein Vorsatz, du bist immer mein Werk. Was sich schickte, das habe ich in meiner Jugend ohne Vorwurf spielerisch gedichtet. Jetzt traben meine Pferde über ein weiteres Terrain. Die Zeiten mit ihren Gründen, aus alten Jahrbüchern herausgesucht, und den Untergang der Sternzeichen und ihren Aufgang singe ich.“

Aber Ovid zitiert sich nicht nur retrospektiv<sup>28</sup> und damit den *status quo* fixierend, sondern er schreibt sich – sein Werk zugleich fort: Die *area maior* bezeichnet nicht mehr, wie in *am.* 3,1 und vor allem *am.* 3,15, die Tragödie, sondern die *Fasti*. Sie sind die konsequente Weiterentwicklung der Liebeselegien ins Große und damit eine neue Spielart der traditionellen hellenistisch-aitiologischen Elegie<sup>29</sup>, stehen doch auch sie unter dem Schutz der Venus.

Dieser gesamtelegische Ansatz umfasst auch die *Heroides*. In der Dido-Epistel der *Heroides* (*epist.* 7,195f.)<sup>30</sup> hatte Ovid seiner Protagonistin folgenden Briefschluss in die Feder diktiert:

*Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;*  
*Ipsa sua Dido concidit usa manu.*

27 *Ov. fast.* 1,1–2: *tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras orta que signa canam*; vgl. zuletzt Labate 2010, 173–178.

28 Z.B. *mater Amorum* aus *am.* 3,15,1 *quaere novum vatem, tenerorum mater amorum; certe maiora canebas* aus *am.* 3,1,24 *incipere maius opus; lusimus* aus *am.* 3,1,27 *lusit tua Musa*.

29 Vgl. Miller 1982, 400–413 sowie Darja Šterbene Erker in diesem Band (S. 85ff.).

30 Vgl. Piazza 2007 ad loc.; Murgatroyd 2005, 212f.

Es gab Aeneas den Grund für den Tod und das Schwert dazu. selbst gab sich Dido den Tod mit eigener Hand.

Mit dieser selbst gesetzten Grabinschrift endet der Dido-Brief. Der Erzähler der *Fasti* nimmt ihn wörtlich auf<sup>31</sup> und beginnt damit die Sage von Didos Schwester Anna Perenna. Damit signalisiert er nicht nur gewissermaßen eine Fortsetzungsgeschichte zu den *Heroides* und auch zur Dido-Erzählung der *Aeneis* (als Alternative zu Vergil), sondern objektiviert Didos letzten Wunsch: Die Autorität des Erzählers bestätigt die Erfüllung, wie es die Briefschreiberin Dido eben nicht könnte.<sup>32</sup>

### III Implizite Vorverweise auf die großen erzählenden Dichtungen

Gegen Ende des *Amores*-Corpus finden sich zwei Elegien, die deutlich aus dem üblichen Themenspektrum der römischen Liebeselegie heraus treten.<sup>33</sup> In *am.* 3,13 schildert Ovid das Junofest in Falerii, dem Heimatort seiner Frau. Wie Ovid das Fest beschreibt und in seinen Ursprüngen erläutert, verweist thematisch unverkennbar auf die *Fasti* voraus. Zusätzlich auffällig ist, dass hier (und nur hier in den *Amores*), nicht von der elegischen Geliebten, sondern der bürgerlichen *coniunx* die Rede ist.<sup>34</sup> Das ist ein die Gattungsgrenzen sprengender Einbruch der Realität in die fiktional konstituierte Welt der Elegie.

Eine analoge Frage nach Fiktionalität oder Realität des elegischen Geschehens prägt die unmittelbar vorausgehende Elegie *am.* 3,12, doch liegen die Verhältnisse umgekehrt: Ovid wirft dort Corinna vor, sie sei erst durch seine Gedichte bekannt geworden und nütze just diese Bekanntheit aus, um einen betuchteren Liebhaber zu finden. Doch Ovid warnt potentielle Aspiranten

31 *Ov. fast.* 3,545–550:

*arserat Aeneae Dido miserabilis igne,  
arserat exstructis in sua fata rogis,  
compositusque cinis, tumultique in marmore carmen  
hoc breve, quod moriens ipsa reliquit, erat:  
PRAEBVIT AENEAS ET CAUSAM MORTIS ET ENSEM:  
IPSA SVA DIDO CONCIDIT VSA MANV.*

32 Zu Selbstzitatzen bei Vergil vgl. Gall 1999, 42–46.

33 Vgl. prinzipiell Boyd 1997, 18; 203–223 u.ö. über das innovative Potential der *Amores*.

34 Vgl. Miller 1982, 399; Weinlich 1999, 253.

davor, ausgerechnet seinen Worten über Corinna zu glauben, wo Dichter doch sonst kaum Glaubliches und kaum Wahres künden (*am.* 3,12,21–44):

*per nos Scylla patri caros furata capillos  
 pube premit rabidos inguinibusque canes;  
 nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues;  
 victor Abantiades alite fertur equo.  
 idem per spatium Tityon porreximus ingens,  
 et tria vipereo fecimus ora cani;  
 fecimus Enceladon iaculantem mille lacertis,  
 ambiguae captos virginis ore viros.  
 Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;  
 proditor in medio Tantalus amne sitit.  
 de Niobe silicem, de virgine fecimus ursam.  
 concinit Odrysium Cecropis ales Ityn;  
 Iuppiter aut in aves aut se transformat in aurum  
 aut secat inposita virgine taurus aquas.  
 Protea quid referam Thebanaeque semina, dentes;  
 qui vomerent flammis ore, fuisse boves;  
 flere genis electra tuas, Auriga, sorores;  
 quaeque rates fuerint, nunc maris esse deas;  
 aversumque diem mensis furialibus Atrai,  
 duraque percussam saxa secuta lyram?  
 Exit in inmensum fecunda licentia vatum,  
 obligat historica nec sua verba fide.  
 et mea debuerat falso laudata videri  
 femina; credulitas nunc mihi vestra nocet.*

Durch uns sitzt Scylla, die ihrem Vater das liebe Haar geraubt hat, mit ihrer Scham und ihrem Unterleib auf reißenden Hunden. Wir geben den Füßen Federn, wir den Haaren Schlangen. Siegreich wird Perseus, der Enkel des Abas, vom geflügelten Ross getragen. Ebenso haben wir den Tityos auf riesigem Raum ausgestreckt und haben drei Mäuler dem gifttriefenden Hund gegeben. Wir haben den Enceladus geschaffen, der Tausend mit seinen Armen schleuderte und die Männer, die vom Antlitz der zweigestaltigen Jungfrau gefangen sind. Wir haben die Winde des Aiolos in die Schläuche von Ithaca eingeschlossen; als Verräter dürstet Tantalus mitten im Fluss. Aus Niobe haben wir einen Stein, aus der Jungfrau eine Bärin gemacht. Den thrakischen Itys besingt der Vogel aus Athen. Jupiter verwandelt sich entweder in Vögel oder in Gold oder durchteilt als Stier die Wasser mit der Jungfrau auf seinem Rücken. Was soll ich von Proteus künden und den Saaten Thebens, den Zähnen, und dass es Stiere gab, die

aus ihren Nüstern Feuer spien? Dass die Schwestern aus ihren Wangen Harz weinen und dass jetzt Göttinnen des Meeres sind, die eben noch Schiffe waren? Dass sich der Tag abwandte und dass harte Steine dem Klang der Lyra folgten? Ins Unendliche reicht die fruchtbare Freiheit der Dichter, und sie verpflichtet nicht ihre Worte mit historischer Treue. Auch meine Geliebte hätte fälschlich gelobt zu sein scheinen sollen: Jetzt schadet mir eure Leichtgläubigkeit.

Dieser Katalog von Verwandlungssagen enthält auffällig viele Mythen, die Ovid in den *Metamorphosen* ausführlich berichten wird: die zwei Versionen der Scylla-Sage im 8. und 13. Buch, Perseus und sein Flügelross Pegasus im 4. und 5. Buch, Niobe und die grausame Sage von Tereus, Philomela und Procne stehen beide im 6. Buch, der Kampf des Cadmus gegen die Sparten wird im 3. Buch behandelt, der Tod des Phaethon und die Trauer seiner Schwestern im 2. Buch usw. usw. In dieser Auflistung wird zwar das Konzept der künftigen *Metamorphosen* als *carmen perpetuum* mit den zahlreichen Verschachtelungen, narrativen Tempowechseln und changierenden Sprecherperspektiven noch nicht sichtbar, aber es liegt ein thematisches Raster vor, mehr als nur eine Stoffsammlung, aus denen die *Metamorphosen* entstehen können: Vielleicht ist das ein Blick in Ovids poetische Werkstatt in der Phase der *inventio*, gewiss ein deutlicher Verweis auf das kommende poetische Projekt, auch wenn der Text ein einer Art von kollektiver Vergangenheitsstufe gehalten ist. Auf jeden Fall hat *am.* 3,12 auch eine Brückenfunktion aus der elegischen Welt hin zu den epischen *Metamorphosen*, die parallel zu den *Fasti* entstanden sind.

Die zeitliche Parallele hat ein Gegenstück in inhaltlichen Parallelen.<sup>35</sup> Besonders signifikant ist das bei der doppelten Behandlung des Proserpina-Mythos in den beiden Gedichten. Seit Richard Heinzes immer noch grundlegender Abhandlung „Ovids elegische Erzählung“ (1917) ist das Verhältnis der beiden Fassungen dieser Sage in den *Metamorphosen* (Buch 5) und den *Fasti* (Buch 4) ein Testfall für das Verhältnis von epischer und elegischer Dichtungsweise – ein weites, viel beackertes Feld.<sup>36</sup> Das soll und kann hier nicht völlig neu traktiert werden, vielmehr seien nur einige wenige Aspekte herausgegriffen. In den *Metamorphosen* legt Ovid die Erzählung einer Muse in den

<sup>35</sup> Ein Desiderat der Ovid-Forschung ist eine Gesamtuntersuchung solcher doppelter Repräsentationen von Mythen oder unmythologischen narrativen Elementen, siehe einstweilen z.B. Merkle 1983; Viarre 1988; Janka 1997, 59f.; Murgatroyd 2005, 235–267 und Romeo 2012, 157–161 („Omonimie mitologiche e osmosi tematiche“).

<sup>36</sup> Siehe zuletzt Rosati 2009, 191–194 (mit weiterer Literatur); außerdem Merli 2000, 3–25 (*ri-lettura* Heinzes); Murgatroyd 2005, 235f. Anm. 3 (sehr kritisch gegenüber Heinze).

Mund und nimmt auf diese Weise die antike Fiktion des Musenanrufs ernst.<sup>37</sup> Der narrative Blick ist vor allem auf den Räuber Pluto und auf die Suche der Ceres nach ihrer verlorenen Tochter gerichtet. In den *Fasti* liegt das Augenmerk stärker auf dem Entführungsoffer Proserpina, was nicht selten als die „elegischere“ Sicht verstanden wird. Dass Ovid die beiden Versionen nicht als voneinander unabhängig und separiert, sondern aufeinander bezogen und sich wechselseitig kommentierend verstanden wissen will, belegt eine narrative Pointe, die nur in der vergleichenden Lektüre deutlich wird.<sup>38</sup> In den *Fasti* lädt die Nymphe Arethusa die *caelestum matres* (*fast.* 4,423) zu einem geselligen Beisammensein ein, während Proserpina allein in ihrer gewohnten Umgebung in den Wäldern Siziliens bleibt und desto leichtere Beute für den Räuber Pluto wird. In den *Metamorphosen* tritt ebenfalls Arethusa auf, nur ist sie hier nicht ungewollt Auslöserin des Geschehens, sondern diejenige, die am Ende eine universale Katastrophe verhindert: Sie bringt Ceres davon ab, die Erde aus Schmerz und Wut durch Entzug der Fruchtbarkeit zu bestrafen, indem sie über den wahren Schuldigen Pluto informiert. Und nachdem der Raub der Proserpina geklärt und durch einen Kompromiss beigelegt ist, erhält Arethusa selbst Gelegenheit, ihre eigene Flucht- und Verwandlungsgeschichte zu berichten. Ovid spielt also zwei mögliche narrative Rollen Arethusas durch<sup>39</sup>, ohne sich letztlich eindeutig zu entscheiden.<sup>40</sup>

Es ist also kein Zufall, dass Ovid zweimal auf den Proserpina-Mythos zu sprechen kommt, sondern exaktes Kalkül. *In nuce* zeigt sich daran die wechselseitige Bezogenheit der beiden Großgedichte: Die *Fasti* sind nicht nur der Entwurf einer potentiellen Fortsetzung der *Metamorphosen* in die römische Welt<sup>41</sup>, sondern auch die Erprobung einer poetischen Alternative: Der weltzeitlichen Ordnung der *Metamorphosen* steht die kalenderzeitliche Ordnung der *Fasti*<sup>42</sup> gegenüber. Sie sind geradezu ein Text in zwei Varianten, so wie wir auch in den *Metamorphosen* selbst womöglich Spuren von Autorenvarianten<sup>43</sup> fin-

37 Schmitzer 1991, 208–216; zuletzt Sampson 2012.

38 Bömer 1988 zur schwierigen Frage nach der Priorität eines der beiden Werke.

39 Darüber hinaus ist Arethusa seit Verg. *ecl.* 10,1 auch eine Chiffre für bukolisches Dichten. Ovid konfrontiert das theokriteisch-vergilische Ambiente des Hirtengesangs und der Hirten-gottheiten mit dem gewaltsamen Eindringen eines „großen“ Gottes. Vgl. über solche kontrastiven Querbeziehungen zwischen Ovid und Vergils *Eklogen* Fulkerson 2012 (anhand der Apollo-Daphne-Sage in *met.* 1).

40 Vgl. Schmitzer 2011, 150f. über unaufgelöste Mehrfacherklärungen in den *Fasti*.

41 Siehe Barchiesi 1997, 77 u.ö.

42 Pasco-Pranger 2006.

43 Vgl. Blänsdorf 1981; zuletzt Barchiesi 2005 ad loc.

den können, nämlich in den Sagen von Apollo und Daphne sowie Philemon und Baucis. Die beiden Versionen des Proserpina-Mythos sind ein paralleles poetisches Experiment, ein Experiment über die Frage, wie man ein und denselben Stoff in unterschiedliche Kontexte und Gattungen einpasst: *Fasti* und *Metamorphosen* kommentieren sich wechselseitig. Vor allem demonstriert Ovid die Macht des Autors. Wie Karneades an zwei aufeinanderfolgenden Tagen des Jahres 155 v. Chr. für und gegen die Gerechtigkeit sprechen konnte (Lact. *inst.* 5,14f.) und damit die Souveränität des Philosophen-Rhetors über gesellschaftliche und moralische Normen bewies (sehr zum Missfallen Catos), so kann Ovid sein poetisches Personal einsetzen, wie es für den jeweiligen Kontext und die jeweilige Aussageabsicht am besten ist, unabhängig von literarischen und mythologischen Traditionen, als Ausweis seiner Virtuosität *hoc animo ut vellet agnoscere* (Sen. *suas.* 3,7) – sehr zum Missfallen der Klassizisten aller Zeiten.

Bedenkt man all das, dann bekommt sogar die Einleitung zur Erzählung in den *Fasti* doppelte Signifikanz (Ov. *fast.* 4,417–418):

*Exigit ipse locus raptus ut virginis edam:  
plura recognosces, pauca docendus eris.*

Der Ort selbst erfordert es, dass ich den Raub der Jungfrau beschreibe. Manches wirst du wiedererkennen, nur über Weniges wirst du zu belehren sein.

Gewiss hebt *recognosces* auf die Vulgata des Mythos ab, doch lässt sich das zugleich als Rekurs auf die Fassung in den *Metamorphosen* lesen, die in den *Fasti* um die für die aitiologische Deutung nötigen Aspekte ergänzt wird.

Die Behandlung des Proserpina-Mythos ist kein isoliertes Phänomen bei Ovid: In unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Wirkung entfalten auch die Sage von Daedalus und Icarus (in der *Ars* und den *Metamorphosen*), der Besuch beim Pferderennen (in *Amores* und *Ars*) und vor allem der Medea-Stoff in den *Heroides* (gleich zweimal), der Medea-Tragödie<sup>44</sup>, den *Metamorphosen* und den *Tristia*. Weniger auffällig, aber genauso bedeutsam gibt Ovid durch diese leitmotivische Variation seinem Textcorpus eine durchgängige Linie, die auch zu kontinuierlicher Lektüre einladen soll, während er die konkrete Gestaltung jeweils den aktuellen Erfordernissen anpasst.

44 Vgl. Schmitzer 2003.

#### IV Der Blick zurück: Die Metamorphosen in der Exildichtung

Ob und inwieweit Ovid die *Metamorphosen* tatsächlich abgeschlossen hatte, als er in die Verbannung musste, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen. Immer wieder wurde deshalb erwogen, ob nicht manche Passagen erst im Exil eingefügt wurden, wie diese aus dem dritten Buch, mit der Ovid die Actaeon-Erzählung einleitet (Ov. *met.* 3,138–142):<sup>45</sup>

*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?*

Unter so viel Glück war der erste Grund der Trauer für dich, Cadmus, dein Enkel und das ihm fremde Geweih an der Stirn, und ihr Hunde, die ihr euch am Blut eures Herrn gesättigt habt. Aber wenn du genau fragst, dann wirst du an jenem ein Vergehen der Fortuna finden, kein Verbrechen. Denn welches Verbrechen hatte der Irrtum in sich?

Gegenüber den geläufigen Versionen des Mythos ist es auffällig, wie sehr sich Ovid von Anfang an um die Exkulpierung des Actaeon bemüht. Hat Ovid in dessen Schicksal vielleicht sein eigenes Los gespiegelt? Immerhin vergleicht er sein Schicksal im Exil mit dem des Actaeon (Ov. *trist.* 2,103–106):<sup>46</sup>

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

Warum habe ich etwas gesehen? Warum habe ich meine Augen schuldig (*oder auch*: schädlich) gemacht? Warum wurde mir Toren eine Schuld bekannt? Ohne es zu wissen, sah Actaeon Diana ohne Kleid: Zur Beute wurde er für seine eigenen Hunde nichtsdestoweniger.

Ovid betont zum einen die optische Dimension seiner Verfehlung, zum anderen die Tatsache, dass es sich um einen Irrtum handelte. Als mythisches *exemplum* führt er den Jäger Actaeon an, der im Wald ungewollt auf die nackte Diana getroffen war und nichtsdestoweniger von der Göttin zur Strafe in einen

45 Ausführlicher Bömer 1969 und 2006 jeweils ad loc.

46 Ingleheart 2010, 121–128.

Hirsch verwandelt wurde, so dass ihn seine eigenen Hunde als Beute zerfleischten. Nun ist es allerdings in der mythischen Tradition keineswegs ausgemacht, dass Actaeon so unschuldig war, vielmehr erscheint er in einer ganzen Reihe von Varianten als frevelhafter Voyeur, der den geschützten Bereich der jungfräulichen Göttin und ihrer Begleiterinnen bewusst verletzt hat. Ausdrücklich exkulpiert wird Actaeon in genau einer (überlieferten) Sagenvariante.<sup>47</sup>

Statt exilische Einfügung anzunehmen, scheint jedoch folgender Gedanke wahrscheinlicher: Ovid hat im Exil erkannt, welches Deutungspotential in seiner Actaeon-Erzählung steckt, ein seine eigene Person existentiell betreffendes Potential.<sup>48</sup> Dieses Potential hat er aktualisiert und für sich selbst das mythische Paradigma zur Anwendung gebracht. Er kommentiert die *Metamorphosen*, indem er sie anwendungsorientiert liest, also die Trennung von Mythos und Realität überbrückt und zeigt, dass auch die Welt der Sagen etwas mit dem eigenen Leben ihres Dichters zu tun hat. Die *Tristien* wären dann auch im Detail so etwas wie ein Kommentar *ex post* für die *Metamorphosen*, eine Leseanleitung, die die Rezeption determinieren soll: Der reale Ovid, der *Ovidius exul* als literarische Figur vielmehr, kann das mythische Paradigma autobiographisch lesen (so wie die antiken Viten und Kommentare die Werke ihrer Protagonisten ausbeuteten, um daraus biographischen Stoff zu gewinnen) und findet unerwartet vom Epos zur Elegie zurück, zur exilischen Trauerelegie.<sup>49</sup>

Dieser Befund gilt für Ovids Äußerungen aus dem Exil über seine eigenen Werke generell: Sie verstehen sich als Leseanleitungen, um die Deutungshoheit über das eigene Werk zu bewahren oder zurückzugewinnen, als sie ihm Augustus durch den Verbannungsbeschluss entzogen hatte, indem er die *Ars amatoria* für nicht kompatibel mit der römischen Wertewelt<sup>50</sup> erklärte. Die Verbannung an einen Ort äußerster Geistesferne entzog Ovids Dichten die Basis, die einerseits die in Rom vorhandenen Bibliotheken bildeten, andererseits und vor allem der lebendige persönliche Austausch in den intellektuellen Zirkeln Roms.<sup>51</sup> Deshalb stellte Ovid, die Arbeit an den Großprojekten ein und kehrte zur werbenden Elegie zurück, wenn auch nicht zur Liebeselegie. Wieder erwies sich die Gattungswahl als reversibel, nur mit dem Unterschied, dass nun der *divi filius* Augustus, der in göttlichen Kategorien gezeichnete Prin-

47 Zur Quellenfrage zuletzt Barchiesi 2007, 146–149.

48 Vgl. Schmitzer 2001 und 2008; zu Actaeon in den *Metamorphosen* Krupp 2009, 67–84.

49 Grundlegend Stroh 1981; vgl. Frings 2005, 226–231.

50 Vgl. Davis 2006, 85–108.

51 Vgl. Schmitzer 2010.

ceps<sup>52</sup>, diese Entscheidung ausgelöst hat, nicht mehr Venus oder Amor, *Elegia* oder *Tragoedia*. Von diesem Abbruch spricht *trist.* 1,7, entstanden auf dem Weg nach Tomi und an einen anonymen Freund von Ovids Werk gerichtet (*trist.* 1,7,9–38; 61–66):<sup>53</sup>

*grata tua est pietas, sed carmina maior imago  
sunt mea, quae mando qualiacumque legas,  
carmina mutatas hominum dicentia formas,  
infelix domini quod fuga rupit opus.  
haec ego discedens, sicut bene multa meorum,  
ipse mea posui maestus in igne manu.  
utque cremasse suum fertur sub stipite natum  
Thestias et melior matre fuisse soror,  
sic ego non meritos mecum peritura libellos  
imposui rapidis viscera nostra rogis:  
vel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus,  
vel quod adhuc crescens et rude carmen erat.  
quae quoniam non sunt penitus sublata, sed extant –  
pluribus exemplis scripta fuisse reor –  
nunc precor ut vivant et non ignava legentum  
otia delectent admoneantque mei.  
nec tamen illa legi poterunt patienter ab ullo,  
nesciet his summam siquis abesse manum.  
ablatum mediis opus est incudibus illud,  
defuit et coeptis ultima lima meis.  
et veniam pro laude peto, laudatus abunde,  
non fastiditus si tibi, lector, ero.  
hos quoque sex versus, in prima fronte libelli  
si praeponendos esse putabis, habe:  
,orba parente suo quicumque volumina tangis,  
his saltem vestra detur in Vrbe locus.  
quoque magis faveas, non haec sunt edita ab ipso,  
sed quasi de domini funere rapta sui.  
quicquid in his igitur vitii rude carmen habebit,  
emendaturus, si licuisset, erat.<sup>4</sup>*

52 Siehe immer noch Drucker 1977.

53 Die Verse werden in der Drucktradition seit der Ausgabe *Fabulae Ovidii metamorphoseos libri quindecim*, Parma 1477 häufig den *Metamorphosen* voran gestellt: Tarrant 2004, p. Vf.

Willkommen ist deine Loyalität, aber meine Gedichte sind mein größeres Bild, die ich dir ans Herz lege, welche auch immer du davon liest, das Gedicht, das die verwandelten Gestalten der Menschen besingt, ein unglückliches Werk, das die Verbannung seines Herrn unterbrach. Als ich aufbrach, habe ich dieses, wie viel von meinen Dingen, eigenhändig traurig in das Feuer geworfen. Wie Althaea ihren Sohn mit dem Scheit verbrannt haben soll und die Schwester besser als die Mutter war, so habe ich meine Bücher, die es nicht verdient hatten, mit mir unterzugehen, mein eigenes Fleisch und Blut, auf den gierigen Scheiterhaufen gelegt, entweder weil ich die Musen, die Vorwürfen gegen mich, hasste oder weil das Gedicht noch im Wachsen und noch nicht ausgefeilt war. Warum das Gedicht aber nicht gänzlich beseitigt ist, sondern noch besteht, das liegt meiner Meinung nach daran, dass es in mehreren Kopien niedergeschrieben war. Jetzt bitte ich darum, dass es lebe und die keineswegs trägen Mußbestunden der Leser erfreut und sie an mich erinnert. Aber es kann dennoch von niemandem geduldig gelesen werden, wenn er nicht weiß, dass ihnen die letzte Hand fehlte. Es ist mitten vom Amboss weggenommen worden und es fehlte meinem Beginnen die letzte Feile. Und ich erbitte anstatt Lob Verzeihung, da ich doch schon im Übermaß gelobt bin, wenn ich dir, Leser, nicht Missvergnügen bereite. Und auch folgende sechs Verse, ganz am Anfang des Buches, habe, wenn du glaubst, dass man sie davor stellen kann: „Wer auch immer du es bist, der diese Bände berührst, die ihres Vaters beraubt sind, so möge diesen wenigstens ein Platz in der Stadt gegeben werden. Und damit du ihnen noch mehr gewogen bist: Sie sind nicht von ihm selbst herausgegeben, sondern gleichsam dem Begräbnis ihres Herrn entrissen. Und was dieses noch nicht ausgearbeitete Gedicht an Fehlern enthält, ich hätte es verbessert, wenn es mir möglich gewesen wäre.“

Soll man Ovid mit seiner Klage glauben? Oder ist es bloß Selbstinszenierung und Imitation Vergils, der nach den antiken Viten auf dem Sterbebett versucht haben soll, die *Aeneis* zu verbrennen? Wie auch immer die Antwort ausfällt, in dieser Exilsituation gelangen wir an eine Schnittstelle zwischen biographisch-politischer und literarischer Realität, eben weil die Politik auf den realen Verfasser eingewirkt und seine poetischen Entscheidungen determiniert hat. Darüber hinaus wird die Frage nach den Grenzen der Hoheit des Dichters über Kanonisierung und Deutung aufgeworfen. Ovid wurde zusammen mit der Anwesenheit in Rom auch die Verfügungsgewalt über seine Dichtung entzogen, ihm bleibt nur der Versuch, wenigstens deren Rezeption zu steuern. Auch die präexilischen Dichtungen erhalten nach dem Verbannungsdekret eine für die Lektüre veränderte Bedeutung. Ovid reagiert darauf, indem er den *Metamorphosen* eine Leseanleitung beigibt, wie sie zuvor nicht nötig gewesen wäre.

## V Notwendiger Seitenblick auf die literarischen Rahmenbedingungen der Selbstreferenzialität

Die gescheiterte Verbrennung ist nicht nur eine Vergilimitation. Sie demonstriert nachdrücklich die Schwierigkeit, als Verfasser die Verfügungsgewalt über den Text zu behalten. Denn anders als heutzutage gab es ja keinen spezifischen Tag der Veröffentlichung (vielleicht sogar mit dem Sperrvermerk des Verlags an die Medien). Vielmehr entwickelte sich die Publikation<sup>54</sup> in konzentrischen Kreisen vom Autor weg: Es begann mit (Teil-)Rezitationen im kleinen Kreis und dem Kursierenlassen von Manuskriptentwürfen in Freundeskreisen (angeblich von Asinius Pollio eingeführt: *Sen. contr.* 4 *praef.* 2), und dann wurde eine immer breitere Öffentlichkeit einbezogen. Der vormoderne Werkbegriff ist darüber hinaus von der prinzipiellen Nichtabgeschlossenheit geprägt, nicht etwa im Sinne von Ecos „offenen Kunstwerk“ (*opera aperta* 1963/1972), das die unbegrenzte Vielfalt der Deutungen und Lesarten reflektiert und damit rezeptionsorientiert ist – moderne Autoren- und Texttheorien sollen hier unberücksichtigt bleiben –, sondern aus der Sicht des Autors: Seine Arbeit endete ja nicht mit der Drucklegung, der Herstellung einer beträchtlichen Zahl gleichartiger Exemplare, was zur Festschreibung eines einmal erreichten Status führt. Vielmehr waren dem Fort- und Weiterschreiben eher praktische Grenzen gesetzt. Unter solchen Rahmenbedingungen war es für den Autor so gut wie unmöglich, die Verbreitung seiner Werke zu kontrollieren. Cicero etwa musste sich sehr darum mühen, selbst offensichtliche Versehen noch aus seinen Schriften entfernen zu lassen.<sup>55</sup> Und das Beispiel Martials zeigt, dass damit auch das Plagiat, also die Vereinnahmung durch Dritte, zum ersten Problem wurde.<sup>56</sup>

Dieser stets gegenwärtigen Gefahr des sachlichen und geistigen Kontrollverlusts<sup>57</sup> standen die Bemühungen von Autoren gegenüber, ebendiese Kontrolle zu behalten, sei es durch Signierungen – wie das akrostichische *Q. Ennius fecit* (*Cic. div.* 2,111) und die ebenfalls akrostichische Autorenbezeugung am Anfang der *Ilias Latina ITALICUS* (möglicherweise für *Baebius Italicus*)<sup>58</sup> –, sei es durch Autoreferenzialität oder sei es durch die tatsächliche

54 Vgl. Fuhrer 1998; Schmitzer 1991, 19–21.

55 Vgl. Mülke 2007, 15 und passim (v.a. mit Blick auf die christliche Literatur).

56 Vgl. Schmitzer 2002.

57 Das impliziert auch die Gefahr des Vergessenwerdens; zu Gegenstrategien siehe Hose 2002.

58 *I ram pande mihi Pelidae, Diva, superbi,  
T ristia quae miseris iniecit funera Graiis*

oder angedrohte Rücknahme – wie das Autodafé, das von Vergil überliefert und von Ovid hier genannt ist.

Noch exaltierter, wenn auch leider nicht authentisch, ist, was in den Vergil-Viten überliefert ist, wonach Vergil einen Plagiator dadurch entlarvte, dass er einen usurpierten Halbvers erst viermal untereinander an das Tor zum Palast des Augustus schrieb und ihn, als niemand die richtige Ergänzung zu Stande brachte, selbst ergänzte (Ps. Verg. in: *vita Suet.* Reifferscheid p. 67):

*Hos ego versiculos feci, tulit alter honores.*

*Sic vos non vobis nidificatis aues;*

*sic vos non vobis vellera fertis oves;*

*sic vos non vobis mellificatis apes;*

*sic vos non vobis fertis aratra boves.*

Diese Verschen habe ich geschaffen, ein anderer hat die Ehre davongetragen.

Ihr aber nicht für euch baut so eure Nester, Vögel.

Ihr aber nicht für euch trägt so euer Fell, Schafe.

Ihr aber nicht für euch bringt so den Honig, Bienen.

Ihr aber nicht für euch trägt so den Pflug, Rinder.

In der Zeit vor der Entstehung eines Urheberrechts ist die Frage der Sicherung des geistigen Eigentums eine der wichtigsten Aufgaben eines Autors, will er die Kontrolle über sein Werk behalten. Und auch die antike Literaturkritik zeigt großes Interesse an der Zuschreibung, wie uns etwa die Praefatio zum *Aeneis*-Kommentar des Servius lehrt (Serv. *Aen.* 1 praef. p. 4):<sup>59</sup>

*de numero librorum nulla hic quaestio est, licet in aliis inveniatur auctoribus; nam Plautum alii dicunt unam et viginti fabulas scripsisse, alii quadraginta, alii centum.*

Über die Zahl der Bücher gibt es hier keine Frage, mag man das auch bei anderen Autoren finden. Denn die einen sagen, Plautus habe einundzwanzig Komödien geschrieben, andere vierzig, wieder andere hundert.

*A tque animas fortes heroum tradidit orco,  
L atrantumque dedit rostris volucrumque trahendos*

*I llorum exsanguis inhumatis ossibus artus*

*C onfiebat enim summi sententia regis,*

*U t primum tulerant discordi pectore pugnas*

*S ceptriger Atrides et bello clarus Achilles.*

Vgl. Courtney 1998.

<sup>59</sup> Fleischmann 2006.

Gerade solche Bühnentexte waren für Usurpation durch Dritte besonders anfällig. Entsprechend hat sich Gellius in einem eigenen Abschnitt der *Noctes Atticae* (3,3) mit deren Authentizität befasst *De noscendis explorandisque Plauti comoediis, quoniam promisce verae atque falsae nomine eius inscriptae feruntur; atque inibi, quod Plautus et Naevius in carcere fabulas scriptitarint*. Die damit verbundene rudimentäre Echtheitskritik lässt sich in ihren frühesten Formen bei Herodot 2,117 finden:

Κατὰ ταῦτα δὲ τὰ ἔπεα καὶ τόδε οὐκ ἦκιστα ἀλλὰ μάλιστα δηλοῖ ὅτι οὐκ Ὀμήρου τὰ Κύπρια ἔπεα ἐστὶ ἀλλ' ἄλλου τινός ἐν μὲν γὰρ τοῖσι Κυπρίοισι εἴρηται ὡς τριταῖος ἐκ Σπάρτης Ἀλέξανδρος ἀπῖκετο ἐς τὸ Ἴλιον ἄγων Ἑλένην, εὐαεῖ τε πνεύματι χρησάμενος καὶ θαλάσση λείη· ἐν δὲ Ἰλιάδι λέγει ὡς ἐπλάζετο ἄγων αὐτήν.

Es wird aber aus diesen Worten und aus dieser Stelle vollkommen klar, dass die Cyprischen Gedichte nicht von Homer sind, sondern von irgendeinem Anderen. Denn in den Cyprischen Gedichten ist gesagt, dass Alexandros am dritten Tag von Sparta nach Ilium mit der Helena kam, weil er günstigen Wind hatte und das Meer ruhig war; in der *Ilias* aber erzählt Homer, wie er mit ihr in der Irre herum fuhr.

Aufgrund dieses Interesses ist es konsequent, die Verbindung von Autor, Biographie und Werk bzw. Werkteilen herzustellen, wie es die antike Kommentartradition schulmäßig forderte (Serv. a.O.):

*in exponendis auctoribus haec consideranda sunt: poetae vita, qualitas carminis, scribentis intentio, numerus librorum, ordo librorum, explanatio.*

Bei der Auslegung der Dichter muss man Folgendes beachten: die Biographie des Dichters, die Art des Gedichts, die Absicht des Verfassers, die Zahl der Bücher, die Abfolge der Bücher, die Einzelerklärung.

Das Interesse am Verhältnis von Autor und Werk, das anonyme Texte nur schwer hinnehmen konnte, betrifft auch umgekehrt Zuschreibungen.<sup>60</sup> So wurden die Elegien des Tibull um die des Lygdamus und der Sulpicia zum (modern gesprochen) *Corpus Tibullianum* erweitert. Auch die Gedichte der *Appendix Vergiliana* sind (zu unterschiedlichen Zeitpunkten) aus solchen Gründen unter die Verfasserschaft Vergils subsumiert worden.<sup>61</sup> Umgekehrt wurde auch immer wieder vermutet, hinter den Komödien des Terenz stünden

60 Vgl. den Beitrag von Felix Mundt in diesem Band (S. 135ff.) mit weiterer Literatur.

61 Siehe Holzberg 2005.

in Wahrheit ganz andere, wesentlich prominentere Verfasser (Suet. *vit. Ter.* 3: *Non obscura fama est adiutum Terentium in scriptis a Laelio et Scipione, eamque ipse auxit numquam nisi leviter refutare conatus, ut in prologo „Adelphorum“ ... Videtur autem se levius defendisse, quia sciebat et Laelio et Scipioni non ingrati esse hanc opinionem; quae tamen magis et usque ad posteriora tempora valuit. C. Memmius in oratione pro se ait: „P. Africanus, qui a Terentio personam mutuatus, quae domi luserat ipse, nomine illius in scenam detulit.“).*

Vergil reagiert auf dieses antike Bedürfnis, den Verfasser hinter dem Text deutlich werden zu lassen, den Verfasser als die Größe einzuführen, die konstitutiv ist für das Werkganze. Nach Vergils Tod übernahm Augustus diese Rolle<sup>62</sup> und kümmerte sich intensiv um dessen Werk und bzw. ließ sich kümmern. Ovid dagegen wurde von eben diesem Princeps mitten im Schaffensprozess unterbrochen und in einen todesartigen Zustand versetzt (ausdrücklich ist vom Exil als *funus* die Rede, z.B. *trist.* 3,14,20). Nach diesem *funus* musste er sich gleichsam postum selbst um Kanonisierung und Deutung seiner Dichtungen bemühen, so wie – um im elegischen Genre zu bleiben – Properz' Cynthia nach dem eigenen Tod noch bei ihrem Dichter nach dem Rechten sieht (4,7).<sup>63</sup>

\*

Kehren wir damit zurück zu den *Tristia* und ihren Referenzen auf die *Metamorphosen*. Im Rahmen seiner großen Apologie gegenüber Augustus, im zweiten Tristienbuch, kommt Ovid an zwei Stellen auch auf seine eigenen Dichtungen und auch auf die *Metamorphosen* zu sprechen. Zu Beginn dieser längsten von Ovid jemals verfassten Elegie heißt es (*trist.* 2,61–66):<sup>64</sup>

*quid referam libros, illos quoque, crimina nostra,  
mille locis plenos nominis esse tui?  
inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur,  
in non credendos corpora versa modos:  
invenies vestri praeconia nominis illic,  
invenies animi pignora certa mei.*

<sup>62</sup> Vgl. Suerbaum 2011, 194–196 (skeptisch).

<sup>63</sup> Nicht klar ist, in welchem Maß Augustus durch die von ihm eingerichteten Bibliotheken auf die Etablierung des Literaturkanons (gewollt oder ungewollt) Einfluss nahm (vgl. Kienast 2009, 311, Anm. 335). Ovids Dichtungen waren nach der Verbannung dort jedenfalls unerwünscht: *Ov. trist.* 3,1,63–74.

<sup>64</sup> Ingleheart 2010, 96–102; vgl. generell Davis 2006, 1–8.

Was soll ich anführen, dass die Bücher, auch jene, die Beschuldigungen gegen mich, an tausend Stellen voll sind von deinem Namen? Blicke auf das größere Werk, das auch jetzt noch ohne Ende da steht, die Körper, die in nicht glaubliche Formen verwandelt wurden: Finden wirst du dort Kunde von deinem Namen, finden wirst du sichere Unterpfänder meiner Gesinnung.

Erstaunlicherweise wird die *Ars amatoria* – das *carmen* des Verbannungsdekrets<sup>65</sup> – eng mit den *Metamorphosen* zusammengebracht. *maius opus* greift erneut die *area maior* auf, mit der Ovid in *am.* 3,1 seinen Abschied von der Liebeselegie angekündigt hatte. Wieder erwähnt er so dann die Unfertigkeit der *Metamorphosen*, um dann eine so pointierte Kurzbeschreibung des Inhalts anzufügen, wie man sie wohl in der Tat nur Ovid zutrauen kann. Er zitiert zum einen das *Metamorphosen*-Proömium (*Ov. met.* 1,1–4):

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

In neue Körper verwandelte Gestalten zu besingen, führt mich mein Sinn. Ihr Götter, inspiriert mein Beginnen (ihr habt ja jene verwandelt) und vom Anbeginn des Kosmos führt mein zusammenhängendes Lied auf meine Zeit herab.

Mit dem Bekenntnis zum anderen, dass es geradezu unglaubliche Verwandlungen (*non credendi modi*) seien, die er in seinem Epos beschrieben habe, rekuriert Ovid womöglich auf zeitgenössische Vorwürfe, wie wir sie etwa bei Seneca finden können (*Sen. nat.* 3,27,13):<sup>66</sup>

*Ergo insularum modo eminent  
montes et sparsas Cycladas audent,  
ut ait ille poetarum ingeniosissimus egregie. Sicut illud pro magnitudine rei dixit*

*Omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto,  
ni tantum impetum ingenii et materiae ad pueriles ineptias reduxisset:*

*Nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones.*

*Non est res satis sobria lascivire devorato orbe terrarium ...*

65 Zur Bedeutung der *Ars* für die Exildichtung siehe Tornau 2007.

66 Zuletzt Berno 2012, 64–66.

Also ragen sie nach Art der Inseln heraus und „vermehren die Berge und die verstreuten Kykladen“, wie es jener Talentierte der Dichter hervorragend ausdrückt. So sagt er auch entsprechend der Großartigkeit der Sache „Alles war Meer, es fehlten auch die Küsten dem Meer“, wenn er nicht einen solche Wucht des Talents und des Stoffes auf kindliche Spielereien herabgeführt hätte: „Es schwimmt der Wolf unter den Schafen, die Woge trägt die gelben Löwen.“ Das ist keine hinreichend nüchterne Sache, mit dem verschlungenen Erdkreis sein Spiel zu treiben ...

Diese mangelnde Seriosität hat Ovid offenbar selbst gesehen und hätte es wohl in anderen Zeiten nicht als einen Mangel empfunden. Man denke an die bei Seneca rhetor überlieferte Diskussion im Freundeskreis, welche Verse unbedingt getilgt und welche unbedingt bewahrt werden müssen<sup>67</sup>. Hier nun scheint er die Harmlosigkeit seiner Dichtungen, die eben von einer geradezu kindlichen Freude am Spiel und am Paradox getragen gewesen seien, also keineswegs darauf angelegt gewesen seien, Anstoß beim Princeps zu erregen. Aber wie ist dann das abschließende Distichon zu verstehen, die Beteuerung, Augustus werde sich selbst im Werk wiederfinden und damit Gewissheit über die Gesinnung des Autors gewinnen können? Explizite Erwähnungen des Augustus kommen in den *Metamorphosen* nur drei vor. Sollte das ein Hinweis auf versteckte politische Anspielungen sein, wie ich sie in meiner Dissertation aufzudecken versucht habe<sup>68</sup> – nur eben plakativ ins Affirmative gewendet? Oder ist das eventuell – harmloser – nur der Rekurs darauf, dass der Kosmos und die poetische Zeit der *Metamorphosen* Teil des augusteischen Kosmos sind. *Ex post* korrigiert sich Ovid: Alles, was zur Zeit des Augustus geschehen und geschaffen ist, ist nicht dem Dichter, sondern dem *princeps* zugeordnet, in dem Sinn, wie es zu Ende von *trist.* 2 suggeriert wird (*trist.* 2,539–568):<sup>69</sup>

*nos quoque iam pridem scripto peccavimus isto:  
supplicium patitur non nova culpa novum;  
carminaque edideram, cum te delicta notantem*

<sup>67</sup> Sen. *contr.* 2,12: *verbis minime licenter usus est, non <ut> in carminibus, in quibus non ignoravit vitia sua sed amavit. manifestum potest esse <ex eo>, quod rogatus aliquando ab amicis suis, ut tolleret tres versus, invicem petit, ut ipse tres exciperet, in quos nihil illis liceret. aequa lex visa est: scripserunt illi quos tolli vellent secreto, hic quos tutos esse vellet. in utrisque codicillis idem versus erant, ex quibus primum fuisse narrabat Albinovanus Pedo, qui inter arbitros fuit: semibovemque virum semivirumque bovem; secundum: et gelidum Borean egelidumque Notum.*

<sup>68</sup> Schmitzer 1991.

<sup>69</sup> Ingleheart 2010, 387–402.

praeterii totiens rite citatus eques.  
 ergo quae iuuenis mihi non nocitura putavi  
 scripta parum prudens, nunc nocuere seni.  
 sera redundavit veteris vindicta libelli,  
 distat et a meriti tempore poena sui.  
 ne tamen omne meum credas opus esse remissum,  
 saepe dedi nostrae grandia vela rati.  
 sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos,  
 cumque suo finem mense volumen habet,  
 idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar,  
 et tibi sacratum sors mea rupit opus;  
 et dedimus tragicis sceptrum regale tyrannis,  
 quaeque grauis debet verba cothurnus habet;  
 dictaque sunt nobis, quamvis manus ultima coeptis  
 defuit, in facies corpora versa novae.  
 atque utinam revoces animum paulisper ab ira,  
 et vacuo iubeas hinc tibi pauca legi,  
 pauca, quibus prima surgens ab origine mundi  
 in tua deduxi tempora, Caesar, opus!  
 aspicias, quantum dederis mihi pectoris ipse,  
 quoque favore animi teque tuosque canam.  
 non ego mordaci destrinxi carmine quemquam,  
 nec meus ullius crimina versus habet.  
 candidus a salibus suffusus felle refugit:  
 nulla venenato littera tincta ioco est.  
 inter tot populi, tot scriptis, milia nostri,  
 quem mea Calliope laeserit, unus ego.

Auch wir haben schon vor langer Zeit mit dieser Art von Schriften uns schuldig gemacht. Eine keineswegs neue Schuld muss jetzt eine neue Strafe erdulden. Und ich hatte Gedichte herausgebracht, als ich an dir, der du die Verfehlungen mit einer zensorischen Note bezeichnetest, sooft vorbeidefiliierte, als ein dem Herkommen gemäß aufgerufener Ritter. Also wovon ich in meiner Jugend glaubte, es werde mir nicht schaden und was ich zu wenig klug geschrieben habe, das schadet mir jetzt im Alter. Spät kam die Strafe zurück für ein altes Buch und es liegt eine lange Zeit zwischen der Strafe und dem Vergehen. Und damit du nicht glaubst, mein ganzes Werk sei nur zurückgezogen und klein: Oft habe ich mein Schiff mit großen Segeln bestückt. Sechs Bücher der *Fasti* und noch einmal so viel habe ich geschrieben, und jede Rolle enthält einen Monat. Und dieses jüngst unter deinem Namen geschriebene und dir gewidmete Werk un-

terbrach mein Schicksal. Und wir haben auch den Tragödienherrschern das Königsszepter gegeben und der Kothurn hat die gewichtigen Worte, die zu ihm passen. Und beschrieben wurden von auch, obwohl die letzte Hand dem Beginnen fehlte, die in ein neues Aussehen verwandelten Körper. Und wenn du doch ein wenig deinen Sinn vom Zorn zurückriefest und den Befehl gäbest, dass wenig dir in deiner freien Zeit vorgelesen wird, wenig, in dem ich das Werk entstehend vom ersten Anfang der Welt bis in deine Zeit, Caesar, hinabgeführt habe! Du wirst sehen, wie viel an Kraft du selbst mir gegeben hast und mit wie sehr ich dir und den Deinen in meinem Sinn gewogen bin und sie besinge. Ich habe niemanden mit einem beißenden Gedicht bloß gestellt und mein Vers enthält keinen Vorwurf gegen irgendwen. Unschuldiger habe ich mich vom Salz, das mit Galle gemischt ist, ferngehalten. Mein Witz ist ganz und gar nicht mit Gift getränkt. Unter den so vielen Tausenden unseres Volkes, war mit so vielen Schriften, den meine Kalliope verletzte, der einzige ich.

Am Ende von *trist.* 2 lässt Ovid das gesamte Œuvre vor dem Leser Revue passieren: die Elegien aus der Jugend, die Versuche auf dem Gebiet der Tragödie, die *Fasti* und schließlich die *Metamorphosen*. Ein weiteres Mal wird auf die Unfertigkeit verwiesen, erneut das Proömium paraphrasiert – *in facies corpora versa novas greift in nova ... mutatas ... formas / corpora* auf, *prima ... ab origine mundi* ist (mit metrischer Variation) ein wörtliches Zitat – und ebenfalls paraphrasierend wird auch das Ende der *Metamorphosen*, die eigene Gegenwart benannt. Damit gibt der Dichter seiner Selbstbeschreibung Konstanz und zugleich Wiedererkennungswert. Wenn man genau hinsieht, hat Ovid hier eine zwar durch nur ein einziges Wort bewirkte, dennoch signifikante Änderung vorgenommen. Aus dem *ad mea tempora* des Originals wird ein *ad tua tempora*: Anstelle des Dichters selbst wird nun also der Herrscher der zum τέλος des Werks erklärt. Doch diese plakative Äußerung steht in Spannung zur Realität: In den *Metamorphosen* hatte Ovid die eigentliche Erzählung zwar mit der prognostizierten Apotheose des Augustus enden lassen, mit *fareat precantibus absens* (*met.* 15,870), womit er das ideologische Konzept des *deus praesens*, wie es etwa Horaz für Augustus entwickelt hatte, unterläuft. In der folgenden Sphragis hatte Ovid dagegen die eigene Leistung mit den selbstbewussten Worten, den letzten des Werkes überhaupt, charakterisiert: *si quid habent veri vatum praesagia, vivam*. Diese Aufwertung der eigenen Person durch die prognostizierte Überwindung des Todes, die ihn über den aus der Welt entfernten Princeps stellt, nimmt Ovid nun zurück.

Im Prinzip hatte er recht, dass Augustus' Literaturverständnis nicht allzu subtil war: Sowohl die an den Princeps gerichtete Literaturepistel des Horaz (*epist.* 2,1) weist darauf hin als auch die Tatsache, dass Augustus die *Ars ama-*

toria nur als ihm vorgelegtes Florilegium zur Kenntnis genommen hatte (*trist.* 2,77–80), so dass Ovid auf den Erfolg seiner Taktik hoffen konnte. Dennoch ging die Rechnung nicht auf, denn eigentlicher Verbannungsgrund ist nicht das *carmen* (oder die *carmina*), sondern der *error*.

## VI Schluss

Welche Folgerungen lassen sich nun aus diesen Beobachtungen über Ovid und sein spezifisches Verhältnis zum eigenen dichterischen Werk ziehen? Ovids



Sulmona, SS. Annunziata, Ovid

Gesamtwerk ist mehr als das jedes anderen Autors seiner Zeit, auch mehr als bei Vergil, von Quer-, Vor- und Rückverweisen durchzogen, die seiner Dichtung zu einer vom Autor selbst kanonisierten Einheit werden lassen, unabhängig von Themen, Gattungen und Entstehungszeit. Es sind dies nicht nur wörtliche Zitate (wie sie externen Fälschern leicht zur Beglaubigung der Zuschreibungen dienen können), sondern diskrete und weitergehende Anpassungen und Veränderungen, Paraphrasen und Variationen. Aus dieser Durchdringung leitet er die Berechtigung zur Selbstkanonisierung und Selbstdeutung ab und wehrt sich mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln gegen die Kontingenz des Rezeptionsprozesses wie gegen jede Art von Heteronomie.

Im Zentrum seiner poetischen Existenz stehen die *Metamorphosen*, die in mannigfachen Brechungen reflektiert werden. Sie sind als Solitär, als strahlender Solitär, elegisch gerahmt. Diesen zentralen Platz werden sie rezeptionsgeschichtlich be-

halten, ja das Mittelalter spricht von ihnen schlicht als *Ovidius magnus* (Conradus de mure<sup>70</sup>, *Fabularius*, p. 415,222 [O]: *Et hic notatur ordo et numerus Ovidianorum: Ovidius epistolarum, Ovidius sine titulo, Ovidius de arte, Ovidius de remediis, Ovidius fastorum, Ovidius magnus seu metamorphoseos, Ovidius tristium, Ovidius de Ponto, Ovidius in Ybim.*). Tatsächlich beherrschend aber ist die elegische Dimension: Ovid ist Elegiker von den *Amores* bis zu den *Epistulae ex Ponto*. So wird er schließlich ganz eins mit dem von ihm konstituierten Werk in seiner elegisch-epischen Totalität, wie er zu Beginn der *Remedia Amoris* pointiert formuliert hatte (*rem.* 71f.):<sup>71</sup>

*Naso legendus erat tum cum didicistis amare:  
idem nunc vobis Naso legendus erit.*

Naso musstet ihr lesen, damals als ihr zu lieben gelernt habt. Genau dieser Naso wird für euch jetzt wieder zu lesen sein.

Diese Identität hatte Ovid auch am Ende der *Metamorphosen* ausdrücklich angekündigt. Denn bevor er mit dem auf den Autor selbst bezogenen *vivam* schließt, prophezeit er im vorletzten Vers die in Raum und Zeit unbegrenzte Lektüre – nicht seiner Werke noch speziell der *Metamorphosen*, sondern seiner selbst: *ore legar populi* – „im Munde des Volkes werde ich gelesen werden“: Ovid ist der Dichter seiner selbst, das Ich des Autors ist mit dem Werk eins.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Maaz 1991.

<sup>71</sup> Vgl. Frings 2005, 130.

<sup>72</sup> Außer bei der Ringvorlesung als Vortrag an den Universitäten Mainz, Basel, München, Parma und Bologna sowie an der Scuola Normale Superiore Pisa gehalten.

## Literaturverzeichnis

- P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Richard J. Tarrant, Oxford 2004.
- P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 1: Buch I–III, Heidelberg 1969.
- P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 8,1: Addenda und Corrigenda, zusammengestellt von Ulrich Schmitzer, Heidelberg 2006.
- Ovidio, *Metamorfosi*. Volume I: libri I–II. A cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, Milano 2005.
- Ovidio, *Metamorfosi*. Volume II: libri III–IV. A cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, Milano 2005.
- Ovidio, *Metamorfosi*. Volume III: libri V–VI. A cura di Gianpiero Rosati, traduzione di Gioachino Chiarnii, Milano 2009.
- P. Ovidii Nasonis *Heroidum Epistula VII Dido Aeneae*, a cura di Lisa Piazza, Firenze 2007.
- Jennifer Ingelheart, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Cambridge 2010.
- Janine Andrae, *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*, Trier 2003 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 54).
- Markus Asper, *Kanon*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 4 (1998), 869–882.
- Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley 1997.
- Francesca Romana Berno, *Non solo acqua. Elementi per un diluvio universal nel terzo libro delle Naturales Quaestiones*, in: Marco Beretta/Francesco Citti/Lucia Pasetti (Hrsgg.), *Seneca e le scienze naturali*, Firenze 2012, 49–68.
- Jürgen Blänsdorf, *Entstehung und Kontamination der Doppelfassung Ovid, Metam. I. 544–547a*, *RhM* 123 (1980), 138–151.
- Franz Bömer, *Ovid und die Sprache Vergils*, *Gymnasium* 66 (1959), 268–287.
- Franz Bömer, *Über das zeitliche Verhältnis zwischen den Fasten und den Metamorphosen Ovids*, *Gymnasium* 95 (1988), 207–221.
- Barabara Weiden Boyd, *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor 1997.
- Gerlinde Bretzigheimer, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001 (*Classica Monacensia* 22).
- Karl Büchner, *P. Vergilius Maro. Der Dichter der Römer*, Stuttgart 1959.
- Edward Courtney, *Ilias Latina*, in: *Der Neue Pauly* 5 (1998), 933f.
- Peter J. Davis, *Ovid and Augustus. A Political Reading of Ovid's Erotic Poems*, London 2006.
- Siegmund Döpp, *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*, München 1968.
- Michael Drucker, *Der verbannte Dichter und der Kaiser-Gott. Studien zu Ovids spätem Elegien*, Diss. Heidelberg 1977.

- Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1973 (ital. Original u.d.T. *Opera aperta*, Milano 1962).
- Ulrich Fehn, *Antike Autobiografik und moderne Gattungsdefinition: Rückblick – Aufarbeitung mit Vorschlägen – Ausblick*, in: Katrin Herrmann/Klaus Geus (Hrsgg.), *Dona sunt pulcherrima*. Festschrift für Rudolf Rieks, Oberhaid 2008, 213–320.
- Fritz Felgentreu, *Ovid weiß es besser*. Met. 13,70f. und Aen. 3,420f., *RhM* 145 (2002), 305–313.
- Petra Fleischmann, *Die praefatio zum Aeneiskommentar des Servius und die Tradition der Auslegung*, in: Ulrich Schmitzer (Hrsg.), *Suus cuique mos*. Beiträge zur paganen Kultur des lateinischen Westens im 4. Jahrhundert n. Chr., Göttingen 2006 (Vertumnus 1), 59–114.
- Irene Frings, *Das Spiel mit den eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München 2005 (Zetemata 124).
- Therese Fuhrer, *Gedichtbuch II. Lateinisch*, in: *Der Neue Pauly* 4 (1998), 848–850.
- Laurel Fulkerson, *Pastoral appropriation and assimilation in Ovid's Apollo and Daphne episode*, *Trends in Classics* 4 (2012), 29–47.
- Dorothea Gall, *Zur Technik von Anspielung und Zitat in der römischen Dichtung. Vergil. Gallus und die Ciris*, München 1999 (Zetemata 100).
- Richard Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1917.
- Konrad Heldmann, *Ovids Sabinus-Gedicht (am. 2,18) und die ‚Epistulae Heroidum‘*. *Hermes* 122 (1994), 188–219.
- Martin Helzle, *Mr. and Mrs. Ovid*, *G&R* 36 (1989), 183–193.
- Nicholas Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden 2000.
- Martin Hose, *Die Kehrseite der Memoria oder Über Möglichkeiten des Vergessens von Literatur in der Antike*, *Antike und Abendland* 48 (2002), 1–17.
- Martin Hose, *Das lyrische Ich und die Biographie des Lyrikers. Überlegungen zu einem alten Problem und seinem Nutzen*, in: Markus Schauer/Gabriele Thome (Hrsgg.), *Altera Ratio*. Klassische Philologie zwischen Subjektivität und Wissenschaft. Festschrift für Werner Suerbaum zum 70. Geburtstag, Wiesbaden 2003, 42–61.
- Niklas Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997.
- Niklas Holzberg (Hrsg.), *Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im Kontext*, Tübingen 2005.
- Markus Janka, *Ovid, Ars amatoria Buch 2. Kommentar*, Heidelberg 1997.
- Evangelos Karakasis, *Generic Consciousness and Diction in Ovid: A reading of Amores* 3.1, *RFIC* 138 (2010), 128–142.
- Walter Kißel, *Ovid und das Corpus Priapeorum*, *RhM* 137, 1994, 299–311.
- Wolfgang Kofler, *Aeneas und Vergil. Untersuchungen zur poetologischen Dimension der Aeneis*, Heidelberg 2003 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften NF 2, 111).
- Martin Korenjak, *Tityri sub persona*. Der antike Biographismus und die bukolische Tradition, *A&A* 49 (2003), 58–79.
- Severin Koster, *Ille ego qui*. Dichter zwischen Wort und Macht, Erlangen 1988 (Erlanger Forschungen A, 42).

- Severin Koster, „... des Springquells flüssige Säule“. Beschreibungen des elegischen Distichons, *Gymnasium* 114 (2007), 337–355.
- József Krupp, Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie, Heidelberg 2009 (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften NF 2, 126).
- Mario Labate, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa/Roma 2010.
- Wolfgang Maaz, Konrad von Mure, in: *Lexikon des Mittelalters* 5 (1991), 1362–1363.
- J.C. McKeown, The Authenticity of *Amores* 3.5, in: John F. Miller/Cynthia Damon/K. Sara Myers (Hrsgg.), *Vertis in usum*. Studies in honor of Edward Courtney, München/Leipzig 2002, 114–128.
- Stefan Merkle, *Amores* 3, 2 und *Ars amatoria* 1, 135–162 – ein Selbstplagiat Ovids?, *ZAnt* 33 (1983), 135–145.
- Elena Merli, *Arma canant alii*. Materia epica e narrazione elegiaca nei *fasti* di Ovidio, Firenze 2000.
- John F. Miller, Callimachus and the Augustan Aetiological Elegy, *ANRW* II.30.1 (1982), 371–417.
- Nina Mindt, *Martials epigrammatischer Kanon*, München 2013.
- Markus Mülke, *Der Autor und sein Text. Die Verfälschung des Originals im Urteil antiker Autoren*, Berlin/New York 2007 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 93).
- Paul Murgatroyd, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden 2005.
- Sophia Papaioannou, *Epic Succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13.623–14.582 and the Reinvention of the Aeneid*, Berlin/New York 2005.
- Molly Pasco-Pranger, *Founding the Year: Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden 2006.
- Alessandra Romeo, *Orfeo in Ovidio. La creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli 2012.
- C. Michael Sampson, Callimachean Tradition and the Muse's Hymn to Ceres (*Ov. Met.* 5.341–661), *TAPA* 142 (2012), 83–103.
- Giampiero Scafoglio, *Noctes Vergilianae. Ricerche di filologia e critica letteraria sull'Eneide*, Hildesheim/New York 2010.
- Ernst A. Schmidt, Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur, in: Aleida und Jan Assmann (Hrsgg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987, 246–258.
- Ernst A. Schmidt, *Augusteische Literatur. System in Bewegung*, Heidelberg 2003.
- Ulrich Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart 1991.
- Ulrich Schmitzer, *Strenge Jungfräulichkeit – Zur Figur der Göttin Diana in Ovids Metamorphosen*, *Wiener Studien* 114 (2001), 303–321.
- Ulrich Schmitzer, *Urheberrecht*, in: *Der Neue Pauly* 12/2 (2002), 1031f.

- Ulrich Schmitzer, *Video meliora proboque, deteriora sequor*. Ovid und seine Medea, in: Spurensuche. Hrsg. von Rolf Kussl. München 2003 (Dialog Schule und Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literaturen XXXVII), 21–48.
- Ulrich Schmitzer, Transformierte Transformation. Eine Fallstudie zu Erzähltechnik und Rezeption der Metamorphosen Ovids anhand der Actaeon-Sage, *Gymnasium* 118 (2008), 23–46.
- Ulrich Schmitzer, Die literarische Erfahrung des Exils als Konstruktion des Raums, in: Gerhard Petersmann/Veronika Coroleu Oberparleitner (Hrsgg.), *Exil und Literatur*. Interdisziplinäre Konferenz anlässlich der 2000. Wiederkehr der Verbannung Ovids, Graz/Wien 2010, 57–73.
- Ulrich Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim/New York<sup>2</sup> 2011.
- Wilfried Stroh, Tröstende Musen: Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten, in: ANRW II.31.4 (1981), 2638–2684.
- Werner Suerbaum, Der Anfangsprozess der ‚Kanonisierung‘ Vergils, in: Eve-Marie Becker/Stefan Scholz, *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion*. Kanonisierungsprozesse von der Antike bis zur Gegenwart. Ein Handbuch, Berlin/New York 2011, 171–219.
- Richard Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge 2001.
- Christian Tornau: Die Liebeskunst in den *Tristia*. Überlegungen zur Intertextualität in der Exildichtung Ovids, in: Markus Janka/Ulrich Schmitzer/Helmut Seng (Hrsgg.), *Ovid. Werk – Kultur – Wirkung*, Darmstadt 2007, 257–282.
- Vergil 2000 Jahre: Rezeption in Literatur, Musik und Kunst; hrsg. von Werner Taegert, Ausstellungskatalog, Bamberg 1982.
- Simone Viarre, Doublets mythologiques chez Ovide: de *l'Art d'aimer* aux *Métamorphoses*, in: Danielle Porte/Jean-Pierre Néraudau (Hrsgg.), *Hommages à Henri Le Bonniec*. Res Sacrae, Bruxelles 1988 (Collection Latomus 201), 441–448.
- Anne Videau, *La poétique d'Ovide, de l'épigramme à l'épopée des Métamorphoses*. Essai sur un style dans l'Histoire, Paris 2010.
- Barbara Weinlich, *Ovids Amores*. Gedichtfolge und Handlungsablauf, Stuttgart/Leipzig 1999 (Beiträge zur Altertumskunde 128).
- Walter Wimmel, *Kallimachos in Rom*. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit, Wiesbaden 1960.
- Hartmut Wolfram, *Das römische Versepistelbuch*. Eine Gattungsanalyse, Berlin 2008.
- Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, München 2011.