

29. TAGUNG DER MOMMSENGESELLSCHAFT
MAGDEBURG, 30. MAI – 2. JUNI 2007

ULRICH SCHMITZER · BERLIN

Transformierte Transformation

Eine Fallstudie zu Erzähltechnik und Rezeption der Metamorphosen
Ovids anhand der Actaeon-Sage¹

Abstract

Ovids Erzählungen verwandeln sich im Laufe ihrer Rezeption. Sie werden transformiert und in ihrer neuen Gestalt zum Ausgangspunkt von weiteren Rezeptionen. Diesem Prozeß, bei dem v. a. die nachantiken Kommentierungen eine wichtige Rolle spielen, wird anhand der Leda-Sage (mit Blick auf Correggios Bild „Leda und der Schwan“) und der Actaeon-Sage der Metamorphosen (v. a. mit Blick auf den Freskenzyklus des Parmigianino in Fontanellato) nachgegangen.

Die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin hat in ihren Beständen u. a. das folgende Bild (Abb. 1): In einer Hainlandschaft ist links ein die Laute spielender geflügelter Amor zu sehen, dem zwei Putti lauschen. Sein Blick ist aus dem Bild heraus gerichtet auf den Betrachter hin, von den weiteren Figuren ist er durch den Baumstamm und den darunter befindlichen Hügel getrennt. Im Zentrum befindet sich eine nur spärlich mit einem Tuch bedeckte, sorgfältig frisierte Frau. Sie betrachtet mit offensichtlichem Wohlgefallen den Schwan in ihrem Schoß, der durch seine Position vor dem Betrachter ihre Scham verhüllt. Nach allen ikonographischen und literarischen Traditionen kann kein Zweifel daran bestehen, daß es sich um Leda handelt, der sich Iuppiter in Gestalt eines Schwans näherte. Auch diese Leda ist mit dem übrigen Bildgeschehen wie auch mit dem Betrachter durch keinerlei Blickkontakte verbunden. Der Betrachter wird vielmehr geradezu voyeuristischer Zeuge einer höchst intimen Szene.

¹ Als Vortrag in unterschiedlichen Versionen außer auf der Mommsentagung gehalten an der Universität Freiburg i. Br. und – auf Einladung des DAV Berlin/Brandenburg – an der HU Berlin (2007) sowie künftig auf dem Bundeskongress des DAV in Göttingen 2008. Der Vortragscharakter ist prinzipiell beibehalten, die wichtigsten bibliographischen Nachweise sind ergänzt. Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Verfasser.



Abb. 1

Auffällig ist weiter, daß sich die Gestalt der Leda im rechten Bilddrittel noch zweimal wiederholt. Ganz rechts ist Leda zu sehen, wie sie vor dem zudringlich werdenden Schwan zurückweicht, aber zugleich auch fasziniert ist. Links davon, ein wenig in den Hintergrund gerückt, blickt erneut Leda, während sie sich aufrichtet, dem davonfliegenden Schwan nach schräg oben nach, während eine mit einem roten Gewand bekleidete Begleiterin das von Leda beiseite geworfene Tuch auffängt und eine andere, blau gekleidete Begleiterin lächelnd auf Leda sieht.

Die Erzählung des Bildes entspricht nicht unbedingt der Blickführung des Betrachters, sondern folgt in der Akzentuierung der inhaltlichen Bedeutung: In der Mitte, als Blickfang, ist die zentrale, seit der Antike unzählige Male in der Kunst dargestellte Vereinigung von Leda und dem Schwan zu sehen, rechts davon die Vorgeschichte und der Abschied, links davon Amor als Verkörperung erotischer Macht und Auslöser des ganzen Geschehens.

Dieses Gemälde wurde um 1530 geschaffen von Antonio Allegri, genannt Correggio.² Es gehört zu einer Gruppe, die neben der Leda-Sage auch Ganymed (heute im Kunsthistorischen Museum Wien), Danae (heute in Rom, Galleria Borghese) und Io (heute im Kunsthistorischen Museum Wien) umfaßt.³ Diese Bilder werden immer wieder als ein auf

² Johanna Schmalisch, *Il Correggio: Leda mit dem Schwan*, Berlin 2001 (Der Berliner Kunstbrief), dort auch zu der Restaurationsgeschichte, in deren Verlauf v. a. die Blickführung und Kopfhaltung der zentralen Ledagestalt erheblich verändert wurden (vgl. Thomas Röske, Correggios „Leda“. Ein verdrängtes Bild, in: Wessel Reinink, Jeroen Stumpel [Hrsgg.], *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, Dordrecht 1999, 265–277). Aus zeitgenössisch-rezeptionsgeschichtlicher Sicht ist aber weniger die historische Genese denn der aktuelle Eindruck von Belang.

³ Vgl. Elio Monducci, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Milano 2004, 211–224.

Ovids Metamorphosen basierender Zyklus benannt.⁴ Aber kann das wirklich zutreffen? Denn Leda kommt in den Metamorphosen nur ein einziges Mal vor und das nur in einem einzigen Vers, nämlich im Rahmen der Aufzählung der *crimina deorum* auf dem Teppich, den Arachne bei ihrem Wettstreit mit Minerva webt (6,282):⁵

fecit olorinis Ledam recubare sub alis.

Sie schuf die Leda, die sich unter den Schwanenflügeln zurücklegte.

Diese minimalste Reduktionsform ist ein instruktives Beispiel für den Umgang mit Ovid seit dem Mittelalter und in der Frühen Neuzeit.⁶ Da die Metamorphosen das Handbuch schlechthin für alle Fragen der Mythologie waren, schloß man als Konsequenz vermeintliche Lücken durch eigene Zudichtungen (ein Beispiel ist der von Ovid nicht behandelte Prometheus-Mythos, der sich aber in italienischen Übersetzungen ausgebreitet findet)⁷, oder man ebnete durch die Kommentare⁸ die Unterschiede zwischen den verschiedenen Graden der Ausführlichkeit ein. Das konnte dann so aussehen wie im seit dem Hohen Mittelalter weit verbreiteten Kommentar „Ovidius moralizatus“ des Petrus Berchorius:⁹

⁴ Vgl. Lucia Fornari Schianchi, Sylvia Ferino-Pagden (Hrsgg.): Parmigianino e il manierismo europeo. Ausstellungskatalog Parma, Wien 2003/2004, Milano 2003, 165 f., Nr. 1.16/1.17 (David Ekserdjian); Cecil Gould, The Paintings of Correggio, London 1976, 130–135; David Ekserdjian, Correggio, New Haven, London 1997, 279–291. – Grundlegend zur Frage der vermittelten Rezeption ist Bodo Guthmüller, Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard 1981 (hier: 7).

⁵ Vgl. Friedemann Harzer, Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr), Tübingen 2000, 80–84; Ulrich Schmitzer, Ovid, Hildesheim, New York 2001, 123 f.

⁶ Vgl. Marina Warner, Leda and the Swan. The unbearable matter of bliss, in: John Marenborn (Hrsg.), Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke, Leiden, Köln, Boston 2001 (Mittellateinische Studien und Texte 29) 263–279 über den Umgang mit Leda in der Renaissance-Malerei auf dem Hintergrund der Ovid-Tradition.

⁷ Vgl. Ralph Hexter, Ovid in the Middle Ages, in: Barbara Weiden Boyd (Hrsg.), Brill's Companion to Ovid, Leiden, New York 2002, 413–442, bes. 424–434 (zum „Ovidius maior“).

⁸ Vgl. z. B. Gerlinde Huber-Rebenich, Der Metamorphosen-Kommentar des Giovanni del Virgilio, in: Francesca Cappelletti, Gerlinde Huber-Rebenich (Hrsgg.), Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, Berlin 1997, 20–33; Friedemann Harzer, Ovid, Stuttgart, Weimar 2002 (Sammlung Metzler 328) 97–99.

⁹ Vgl. etwa Jürgen Blänsdorf, Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom, in: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hrsgg.), Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit, Berlin 1999, 12–35; Marc-René Jung, Aspects de l'Ovide moralisé, in: Michelangelo Picone, Bernhard

Iuppiter ut opprimeret, Ledam in cigni speciem se mutavit: (...)
 (...) *Variis enim modis decipiunt mulieres: quia aliquando mutantur in cignim: id est in hypocritas per fictum castitas candorem (...). Per quod mille mulieres decipiuntur a proximis suis: videlicet vel per hypocrisis fictionem vel per imaginativam delectionem vel per amicitiae simulationem (...)*

Damit Iuppiter die Leda unterwerfen konnte, verwandelte er sich in das Aussehen eines Schwans.

Auf viele Weisen nämlich täuschen sie die Frauen. Denn manchmal verwandeln sie sich in einen Schwan, das heißt in eine durch die vorgetäuschte Reinheit heuchlerische Keuschheit ... Deshalb werden Tausende von Frauen von ihnen Nahestehenden getäuscht, nämlich entweder durch die Lüge der Heuchelei oder durch ein eingebildetes Vergnügen oder die Vortäuschung von Freundschaft ...

Nicht der Umfang der Behandlung in den Metamorphosen, sondern das Deutungspotential des Mythos ist entscheidend.¹⁰ Diese begleitenden Lesarten überwucherten gleichsam den Originaltext, verwoben sich untrennbar mit ihm, wie nicht zuletzt das von heutigen Konventionen signifikant unterschiedliche Schriftbild zu illustrieren vermag.¹¹ Und so hat gerade ein so basishafter Text wie die Metamorphosen (und selbst die marginale Leda-Sage) eine besonders reiche Auslegung erhalten, wovon der gerade zitierte Auszug nur einer von unzähligen ist.¹²

*

Bekanntlich hat sich die Klassische Philologie von je her nicht darauf beschränkt, nur das antike Los der Texte zu behandeln. Unter dem Stichwort von „Wirkungsgeschichte“, „Nachleben“ oder „Fortleben“ ging sie deren weiterem Schicksal nach. Allerdings laufen vor allem in etwas trivialeren Formen solche Konzepte schnell Gefahr, die Übernahme antiker Themen in den Kategorien von „richtig“ und „falsch“ zu bewerten und nur den Anteil des antiken Erbes, nicht aber die Aneignungsleistung

Zimmermann (Hrsgg.), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart 1994, 149–172; Jeremy Dimmick, *Ovid in the Middle Ages: authority and poetry*, in: Philip Hardie (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, 264–287, bes. 278–280.

¹⁰ Vgl. auch Bodo Guthmüller, *Bild und Text in Lodovico Dolces Trasformazioni*, in: Horn/Walter (Anm. 9) 58–78.

¹¹ Das gilt für mittelalterliche und frühneuzeitliche Ovidausgaben genauso wie für ineinander verwobene Vergil/Servius-Texte.

¹² Vgl. zur ebenfalls im dritten Metamorphosenbuch behandelten Narcissus-Sage Christine Walde, *Narcissus im Mittelalter: nach Ovid – vor Freud*, in: Almut-Barbara Renger (Hrsg.), *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Stuttgart, Weimar 2002, 41–61.

zu sehen. Dagegen stellt die im eigentlichen Sinne verstandene Rezeptionsforschung die Prozeßhaftigkeit und Kontinuität des Weges eines bestimmten antiken Themas hin zu einer neuen Form in den Mittelpunkt, also nicht so sehr die Sicht des Produzenten und des Ausgangsprodukts, sondern des Lesers, der ein gegebenes Material weiterverarbeitet und etwas Neues schafft.

Noch einen Schritt weiter geht das Konzept der Transformation: Es fragt nicht so sehr vom Ausgangsmaterial her, sondern vom Ergebnis. Die Realität der Antike, ihrer Stoffe und Erzählungen, Philosopheme und Bilder in einer bestimmten nachantiken Epoche ist nicht mit dem Ausgangsmaterial identisch, sondern eben eine transformierte Antike, eine Konstruktion, die sich aus den jeweils herrschenden Interessen, dem Stand des Wissens und auch den Traditionen speist. Denn „bei solchen Prozessen ist es unerlässlich, die genaue Ausgangslage derer herauszuarbeiten, die die Transformation vornehmen, um klären zu können, welche Antike eigentlich erzeugt wird, welche Vorstellungen von Antike insgesamt und vom Ausgangsgegenstand insbesondere vorliegen“ (Nina Mindt).¹³ Und eine solche Transformation der Ovidischen Kürzesterzählung liegt bei Correggio vor, der eben nicht nur auf den Urtext der Metamorphosen rekurriert, sondern auf dessen Traditionsgeschichte, in der die Figur Iupiters selbst in der erotischen Begegnung auch die positiv konnotierte Macht bedeutet, so daß Correggios Bilderzyklus mit Recht seinen Platz zuerst in Mantua¹⁴ und dann am Hofe Karls V. finden konnte.¹⁵

Es ist davon auszugehen, daß Correggio den Ovid nicht im lateinischen Original, sondern in volkssprachlichen Übersetzungen, Paraphrasen und Auslegungen kennengelernt hat, so daß ihm die monostichische Kürze nicht in aller Konsequenz bewußt gewesen sein dürfte.¹⁶ Dennoch ist er mit Ovid gewissermaßen in einen narrativen Wettstreit eingetreten. Sein Bild erzählt mit den Mitteln der Malerei und damit nicht linear, sondern akzentuiert und simultan, was Texte nur nacheinander entwickeln können.

Ovids Metamorphosen sind nach dem eigenen Anspruch des Dichters das Werk, das von den in neue Formen überführten Körpern kündigt – *in*

¹³ Nina Mindt, Begegnungen mit „der Antike“. Zum Umgang mit Rezeptionsformen, *Gymnasium* 114 (2007) 461–474.

¹⁴ Zur Funktion vgl. Marcin Fabiański, Correggio's Jupiter and Io. Its sources and meaning, in: *Source. Notes in the History of Art* 17 (1997) 8–14.

¹⁵ Auf eine weitere mögliche Traditionslinie machte Anja Wolkenhauer (Hamburg) in der Diskussion in Magdeburg aufmerksam, nämlich auf die frühneuzeitliche Buchillustration (Lit.), wo synchronische Darstellungen wie bei Correggio verbreitet seien. Allerdings habe ich in der einschlägigen Forschung keinen Hinweis finden können, daß Correggio tatsächlich davon beeinflusst gewesen wäre (vgl. aber unten bei Anm. 53).

¹⁶ Vgl. unten zu Parmigianino bei Anm. 52.

nova corpora mutatae formae –, die lateinische Übersetzung des Werk-titels wäre nichts anders als *transformationes*. Zugleich sind sie selbst einer der am stärksten der Transformation unterworfenen Texte der lateinischen oder überhaupt antiken Literatur geworden, das „Grundbuch der europäischen Zivilisation“, ein Wissensspeicher gerade auch für die nicht-religiöse Malerei. Im Laufe dieses Transformationsprozesses werden auch die Metamorphosen verwandelt. Sie sind selbst in den Phasen einer Rückkehr zu strenger Textlichkeit nicht mehr dieselben, die sie zu Ovids Zeit waren, da sie eben auch ihre Tradition mit sich tragen und auch in ihren einversigen Mythen etwa zum Schmuck des Potsdamer Schlosses¹⁷ dienen konnten, wo sich auch Correggios Ledabild auf verschlungenen Pfaden eingefunden hatte.

*

Wenn schon ein einziger Vers solche Langzeitfolgen hatte, wie sieht es erst bei vollständigen Erzählungen aus, wie denen von Pyramus und Thisbe, Philemon und Baucis, Orpheus, dem Raub der Proserpina? Die Antwort ist einfach: Es wird so gut wie unüberschaubar. So möchte ich mich auf ein *exemplum* konzentrieren, auf die Sage vom Jäger Actaeon und der Jagdgöttin Diana aus dem 3. Metamorphosenbuch¹⁸, um daraus ein Fallbeispiel für Transformation der Antike zu gewinnen, aber auch um zu zeigen, wie Ovid seinerseits in den Wettstreit mit den visuellen Künsten tritt. Dazu ist auch ein schlaglichtartiger Blick auf die Narrativik des Textes nötig.¹⁹

Die Metamorphosen sind zwar in 15 Bücher eingeteilt, aber ihr eigentliches Strukturprinzip ist der thematische Zyklus.²⁰ Er kann durch eine Erzählerfigur bestimmt sein (wie im Fall des Orpheus), thematisch (die Reihe der Gottesleugner im 6. Buch) oder auch geographisch. Im 3. Buch

¹⁷ Vgl. Dan Drescher et al., *Mutatas dicere formas*. Ovid-Projekt Berlin-Potsdam, <http://www.telemachos.hu-berlin.de/materialien/ovidprojekt/start/start.html>

¹⁸ Vgl. dazu auch schon Ulrich Schmitzer, *Strenge Jungfräulichkeit – Zur Figur der Göttin Diana in Ovids Metamorphosen*, Wiener Studien 114 (2001) 303–321 (die seinerzeitigen Erörterungen bilden die Basis für die folgenden Ausführungen, dort auch zu Domenichinos „Caccia di Diana“ [1616/17] und dem möglichen Bezug zu Ovids Actaeonerzählung).

¹⁹ Alle wesentlichen Fakten zu den Metamorphosen finden sich immer noch in P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Kommentar von Franz Bömer, Heidelberg 1969–1986, hier Bd. 1 (1969) 487–514 sowie *Addenda, Corrigenda, Indices* (aus dem Nachlaß herausgegeben von Ulrich Schmitzer), Heidelberg 2006 (Bd. 8/1) 89–94.

²⁰ Vgl. Ernst A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991, 79–95.

geht es um die Stadt Theben und das Schicksal der damit verbundenen Sagen-gestalten²¹, ausgehend vom Stadtgründer Cadmus (met. 3,138–142):²²

*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?*

Zuerst war der Enkel für dich, Cadmus, nach soviel Glück ein Grund für Trauer und das unbekannte Geweih, das aus seiner Stirn ragte, und ihr Hunde, die ihr euch am Blut eures Herrn gesättigt habt. Aber wenn man genau fragt, dann wirst du darin einen Fehler des Schicksals, kein Verbrechen finden. Denn welches Verbrechen hatte der Irrtum in sich?

Es ist klar, auch wenn der Name noch nicht gefallen ist, daß es um Actaeon gehen muß, der in einen Hirsch verwandelt von den eigenen Hunden zerfleischt wurde, zumal auch die antike Bildtradition diesen Kern des Mythos transportiert, wie sich etwa auf Vasenbildern, aber auch auf einer Metope des Hera-Tempels von Selinunt oder in Pompei zeigt.²³



Abb. 2

Trotzdem gibt Ovid seinen Lesern zunächst ein Rätsel auf. Denn Actaeon ist in wesentlichen Teilen der Tradition als einer der Menschen gezeichnet, die in hybrishafter Weise die Grenze zu den Göttern überschreiten und dafür ihre Strafe erhalten. Die komplexen Details sind im soeben erschienenen zweiten Band des Metamorphosenkommentars von Barchiesi/Rosati auf aktuellem Niveau diskutiert.²⁴ Actaeon ist in der antiken Tradition

²¹ Vgl. Philip R. Hardie, *Ovid's Theban History. The First „Anti-Aeneid“?* CQ 40 (1990) 224–235.

²² Vgl. Stephen M. Wheeler, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, 106–108.

²³ L. Guimond, LIMC I (1981) 454 ff., s. v. Aktaion. – Vgl. Abb. 2 (Krater um 450 v. Chr., Louvre, Paris) und Abb. 3 (Metope des Tempels E von Selinunt, Museo Archeologico Regionale Palermo).

²⁴ Ovidio, *Metamorfosi – Vol. II: Libri III–IV*, A cura di Alessandro Barchiesi. Traduzione di Ludovica Koch. Commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, Milano 2007, z. St.



Abb. 3

willentlich und wissentlich in die Sphäre der jungfräulichen Göttin Diana/Artemis eingedrungen, ein potentieller Vergewaltiger, der für diesen Frevel die gerechte Strafe erhält. Obwohl er sonst eher zu Verschärfungen neigt²⁵, betont Ovid hier von vornherein die Unschuld des Actaeon: Ein *error*, nicht eine *culpa* sei es gewesen, was ihn zu Diana geführt habe.

Auch wenn das prinzipiell durch den Artemishymnus des Kallimachos vorbereitet ist, so darf man doch nicht verkennen (und gerade die Parallelenphilologie neigt zu solchen methodischen Kurzschlüssen), daß für das Gros des zeitgenössischen Publikums solche subtilen Exkulpierungen angesichts der dominierenden Präsenz von lediglich die Bestrafung dokumentierenden Bildzeugnissen, aber auch von Texten wie Varro Men. 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*) kaum geläufig waren: Eine Bestrafung durch eine Gottheit konnte nach aller Konvention nur einem Frevler gelten. Und gegen dieses Bild schrieb Ovid genauso an wie Kallimachos, ohne aber – wie sich zeigen wird – die Deutungshoheit auf Dauer erringen zu können.

Ovid kommt nach den Metamorphosen noch einmal auf diese Sage zurück, wenn er sich in der Verbannung, im 2. Buch der Tristien, selbst mit dem ungerecht bestraften Actaeon parallelisiert (103–108):

*Cur aliquid uidi? Cur noxia lumina feci?
Cur imprudenti cognita culpa mihi?
Inscius Actaeon uidit sine ueste Dianam:
praeda fuit canibus non minus ille suis.
Scilicet in superis etiam fortuna luenda est,
nec ueniam laeso numine casus habet.*

Warum habe ich etwas gesehen? Warum habe ich meine Augen schädlich/schuldig gemacht? Warum wurde mir Narr eine Schuld bekannt? Ohne es zu wissen, sah Actaeon Diana ohne Kleid. Nichtsdestoweniger wurde er Beute für seine Hunde. Freilich muß man bei den Göttern selbst für den Zufall büßen, wenn eine Gottheit verletzt ist, gibt es keine Nachsicht für Zufall.

Es ist angesichts dieses Selbstzitats nur zu verständlich, daß immer wieder vermutet wurde, daß Ovid die Actaeon-Sage nachträglich, erst im Exil, in die Metamorphosen eingefügt hat, um sich selbst und sein Schicksal in den Text einzuschreiben. Mir scheint es, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versucht habe, eher andersherum zu sein: Ovid hat im Exil das allegorisch selbstreferentielle Potential der Actaeon-Sage aus den Metamorphosen erkannt und sich nutzbar gemacht, nicht zuletzt um die optische Dimension seines *error* herauszustellen.²⁶

²⁵ Franz Bömer, Der Erzähler Ovid, *Gymnasium* 107 (2000) 1–23.

²⁶ Vgl. Schmitzer, *Strenge Jungfräulichkeit* (Anm. 18) 319ff.

Die eigentliche Handlung beginnt mit einer doppelten Ekphrasis.²⁷ Solche Ekphrasen nützt Ovid häufig, um eine bestimmte Person durch einen Neueinsatz der Handlung und Perspektivwechsel in den Vordergrund zu rücken²⁸ – fast wie in modernen filmischen Szenen- und Schnitttechniken. Die Idylle der Landschaft steht in scharfem Kontrast zur sich anbahnenden Dramatik der Handlung. Die beiden Hauptdarsteller, Actaeon und Diana, werden vorgestellt. Actaeon ist mit seinen Gefährten auf der Jagd, während einer Rast begibt er sich allein auf einen planlosen Streifzug in den Wald – und jetzt erfolgt der Umschnitt (met. 3,155–160):²⁹

*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.*

Da war ein Tal, dicht bestanden von dunklen Kiefern und spitzen Zypressen, mit Namen Gargaphie, der mit dem Jagdgewand bekleideten Diana heilig. Ganz an seinem Ende ist eine Grotte im Wald, von keiner menschlichen Kunst bearbeitet: Die Natur hatte mit eigener schöpferischer Kraft die Kunst nachgeahmt. Denn mit lebendigem Bimsstein und leichtem Tuff hatte sie einen natürlichen Bogen geformt.

Ovid formuliert hier ein wesentliches Prinzip antiker Kunstauffassung, nämlich die Aufhebung des Unterschieds von Natur und Kunst bis zur völligen Verwechselbarkeit: *simulaverat artem / ingenio natura suo*.³⁰ Das ist zugleich ein Hinweis auf die intermediale Konkurrenz zwischen Bild und Text, zwischen tatsächlichem und erzähltem Sehen – eine immanente Debatte, die die gesamte Sage prägt und in der sich Ovid als Meister in der Kunst des Malens mit Worten erweist.³¹

In den heiligen Hain nun hatte sich die jungfräuliche Göttin mit ihrem Gefolge, den ebenfalls jungfräulichen Nymphen, nach der Jagd zurückgezogen, um sich zu erholen und in der klaren Quelle zu baden. Abermals

²⁷ Siehe auch Ulrich Schmitzer, *Praesaga ars* – Zur literarischen Technik der Ekphrasis bei Valerius Flaccus, WJA NF 23 (1999) 143–160; Lothar Spahlinger, *Ars latet arte sua*. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids, Stuttgart, Leipzig 1996 (BzA 83) 264–276.

²⁸ Bömer (Anm. 19) zu 3,143.

²⁹ Zur Inszenierung von Blick und Raum in der Actaeon-Sage siehe auch Jürgen-Paul Schwindt, Zeiten und Räume in augusteischer Dichtung, in: ders. (Hrsg.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*. Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung, Heidelberg 2005, 1–18, hier: 8–10.

³⁰ Spahlinger (Anm. 27) 276–287; Franz Bömer, Natur oder Kunst – Beiträge zur Geschichte eines poetischen Topos, *Gymnasium* 99 (1992) 157–164.

³¹ Zu diesem Motiv vgl. die Belege in *Thes. ling. Lat.* X,1, s. v. pictor, 2080.

kommt es jetzt zu einem Wechsel der Perspektive, dieses Mal ist aber nur noch ein kleiner, aber umso folgenreicherer Schwenk (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.*

Und während sich dort im gewohnten Wasser die von den Titanen stammende Diana badete, siehe, der Enkel des Cadmus – einen Teil seiner Tätigkeit hatte er aufgeschoben und irrte durch den unbekanntenen Wald mit ziellosen Schritten – kam da in den Hain: So führte ihn das Schicksal.

Eine der wichtigsten Fragen, die Ovid in den Metamorphosen immer wieder aufwirft, ist die nach dem Sehen³² (die neuere literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung hat das auch für die Antike³³ und auch mit *gender*-Akzent zu Recht herausgearbeitet) und damit die Frage nach der tatsächlichen oder übertragenen Blindheit, nach Symmetrie und Asymmetrie des Blickes, nach Berechtigung und Verbot, aber auch nach Imagination und Illusion. So auch hier: Actaeon begibt sich in die Dunkelheit des Waldes, entfernt sich aus dem Blickfeld der Gefährten. Diana wiederum glaubt sich mit ihren Nymphen an der heiligen Quelle sicher vor den Blicken der profanen Außenwelt. Diese hermetische Situation, die Verweigerung des Sehens auf der einen Seite, die Abschottung vor der visuell präsenten Außenwelt auf der anderen, wird jäh aufgehoben, als Actaeon unwillentlich und unwissentlich an die Nymphenquelle gerät.

Tizian hat in seinem in der National Gallery of Scotland in Edinburgh aufbewahrten Gemälde „Diana e Atteone“³⁴ für diesen Moment den glücklichen Einfall gehabt, Actaeon einen Vorhang beiseite schieben zu lassen und so das Sichtbarwerden des zuvor nicht Sichtbaren als einen Akt der Enthüllung zu markieren (Abb. 4). Aber bei Ovid ist es ganz deutlich, daß nicht Actaeon als erster die Gottheiten sieht – das würde ihn zum Voyeur der früheren Sagen werden lassen –, sondern die göttliche Schar den unwissenden Eindringling, der womöglich gar keine Zeit hat, das sich ihm bietende Bild zu realisieren (3,177–182):

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

³² Vgl. etwa Patricia B. Salzman-Mitchell, *A Web of Fantasies. Gaze, Image and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Ohio State University Press 2005.

³³ David Fredrick (Hrsg.), *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*, Baltimore 2002; J.D. Reed, *Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the Aeneid*, Princeton 2007.

³⁴ Claudia Cieri Via, *Diane e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, in: Horn/Walter (Anm. 9) 150–160. Als Umschlagbild verwendet für Brown (Anm. 58).

*inplevere nemus circumfusaeque Dianam
corporibus texere suis; tamen altior illis
ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes.*

Sobald er die von der Quelle feuchte Grotte betrat und sobald die Nymphen – so wie sie waren – den Mann zu Gesicht bekommen hatten, schlugen sie sich an ihre nackten Brüste und erfüllten mit ihrem Klagen den ganzen Hain, scharten sich um Diana und deckten sie mit ihren Körpern. Dennoch ist die Göttin größer als jene und ragt mit dem Hals über sie hinaus.



Abb. 4

Daß das Verhältnis von berechtigtem und unberechtigtem Sehen, von visuellem Irrtum und putativem Frevel konstitutiv ist, wird auch aus den Worten der Diana deutlich, mit denen sie auf die Verletzung ihrer Sphäre reagiert. Es sind dies die einzigen Worte, die Diana in der gesamten Sage spricht (3,192f.):

*nunc tibi me posito visam velamine narres,
si poteris narrare licet.*

Nun magst du erzählen, daß du mich unverhüllt gesehen hast, wenn du noch erzählen kannst.

Diana reproduziert – das ist Ovids erzählerische Pointe – die alte Sagenversion, nach der Actaeon ein Frevler ist, der aus Hybris die Grenze zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre überschreitet. In gewisser Weise ist diese Auffassung sogar berechtigt, denn immer dann, wenn im bisherigen Verlauf der Metamorphosen ein männliches Wesen – meist ein Gott – auf eine Frau in einem Wald getroffen war, dann war das für die Frau schlecht ausgefallen. Und gerade die Jungfräulichkeit der Diana macht sie noch stärker allergisch gegen solche bisher stets sexuell motivierten Übergriffe. Ovid spielt also mit seinem eigenen Text (nichts zu solcher Textstrategie übrigens im vom Titel her einschlägigen Buch von Irene Frings³⁵), indem er aus dem Gang der Erzählung eine Handlungslogik ableitet, die aber in der konkreten Situation eben falsch ist.³⁶ Der epische Erzähler weiß mehr als seine Figuren (und seien es Götter).³⁷ Dieses durch intratextuelle Beziehungen³⁸ hergestellte Mehr an Wissen, das den Leser in den Kreis der Verstehenden einbezieht und den Irrtum des epischen Personals entlarvt, geht einher mit einer kommunikativen Asymmetrie. Während der Erzähler den Platz und die Kompetenz zur Entfaltung des Geschehens hat, kommt es zwischen Actaeon und Diana zu keinem Gespräch. Die gerade zitierten Worte Dianas, die ersten und zugleich letzten, lassen keinen Raum mehr zum Austausch, sie sind definitiv. Actaeon selbst bleibt die ganze Zeit über stumm, nur einmal, wenn schon alles zu spät ist, versucht er noch zu reden, dann aber vergeblich.

Daß es prinzipiell auch anders gegangen wäre, daß Ovids Verfahren also eine narrativ-strategische Entscheidung ist, nicht nur dem Sachzwang geschuldet, zeigt der Blick auf die Barockoper. Marc-Antoine Charpentier hat 1684 den ovidischen Text in Musik und Libretto umgesetzt (Ovid ist gerade für die Frühzeit der Oper einer der wichtigsten Stichwortgeber): Dort wird Actaeon wieder zum zwar irrenden, aber aktiven Beobachter, vor allem aber im Duett mit Diana zum Verteidiger seines Tuns. Daß ihm das nichts nützt, tut nichts zur Sache, wohl aber die Tatsache, daß Diana mit ihm in einen Austausch über Art und Grad des Vergehens eintritt (Übers. Valérie Sinn):³⁹

³⁵ Irene Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München 2005 (Zetemata 124).

³⁶ Zur Bedeutung der Linearität der Erzählung vgl. prinzipiell Stephen M. Wheeler, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000 (Classica Monacensia 20) bes. 48–69.

³⁷ Vgl. Bernd Effe, *Epische Objektivität und subjektives Erzählen. ‚Auktoriale‘ Narrativik von Homer bis zum römischen Epos der Flavienzeit*, Trier 2004 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 56) 59 f.

³⁸ Vgl. dazu prinzipiell Alison Sharrock, Helen Morales (Hrsgg.), *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford 2001.

³⁹ Das Libretto ist bequem zugänglich unter:

http://www.karadar.com/Librettos/charpentier_acteon.html.

ACTÉON

Déesse des chasseurs, écoutez ma
déffence.

Actéon:

Göttin der Jäger, hört meine
Verteidigung.

DIANE

Parle, voyons quelle couleur,
Quelle ombre d'innocence
Tu puis donner à ta fureur.

Diana:

Sprich, wir wollen sehen, welche Farbe,
welchen Schein von Unschuld
du deiner Raserei zu geben vermagst.

ACTÉON

Le seul hazard et mon malheur
Font toute mon offense.

Actéon:

Der reine Zufall sowie mein Unglück
bilden meinen ganzen Affront.

DIANE

Trop indiscret chasseur,
Quelle est ton insolence!
Crois tu de ton forfait déguiser la
noirceur
Aux yeux de ma divine essence?

Diana:

Allzu indiskreter Jäger,
wie bist du unverschämt!
Glaubst du, du könntest die Schwärze
deiner Schandtat
Vor den Augen meines göttlichen Wesens
verbergen?

Que cette eau que ma main fait rejaillir
sur toy
Apprenne à tes pareils à s'attaquer à
moy!

Möge dieses Wasser, das meine Hand auf
dich spritzen lässt,
dich und deinesgleichen lehren, mich
anzugreifen!

Gerade weil die Dialogizität der Oper zu keiner Lösung führt, demonstriert sie im Kontrast, wie konsequent Ovid seinerseits gerade auch durch die Konfrontation von Reden bzw. Schweigen und Sehen auf das katastrophale Ende hin erzählt. Der sich der Kommunikation verweigernde, auf dem visuellen Deutungsmonopol beharrende Zorn der Diana ist von der gleichen beschränkten Perspektive geprägt, die Ovids Götter (selbst Iuppiter) generell charakterisiert (und die sie fundamental vom Götterbild der Aeneis, selbst vom dortigen Zorn der Iuno trennt).⁴⁰ Ovid versagt sich auktoriale Stellungnahmen dazu. In der Actaeon-Sage aber geht er mit der indirekten Bewertung so weit wie nirgends sonst. Am Ende der Erzählung diskutieren die Götter selbst über die Angemessenheit der Bestrafung durch Diana, und sie sind durchaus gespaltener Meinung, nehmen also nicht eindeutig Partei für die Mitgottheit und gegen den Menschen.

Damit nun zur Reaktion Dianas im Ganzen: Ovid beginnt mit einem Gleichnis, das wiederum dazu dient, den optischen Eindruck zu intensivieren (3,183–194):

⁴⁰ Vgl. <http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/Acteon/index.htm>; aktuelle Bibliographie zu Charpentier von Catherin Cessac: <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/doc/bibliographie.pdf>.

*qui color infectis adversi solis ab ictu
nubibus esse solet aut purpureae Aurorae,
is fuit in vultu visae sine veste Dianae,
quae quamquam comitum turba stipata suarum
in latius obliquum tamen adstitit oraque retro
flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas,
quas habuit, sic hausit aquas vultumque virilem
perfudit spargensque comas ultricibus undis
addidit haec cladis praenuntia verba futurae:
,nunc tibi me posito visam velamine narres,
si poteris narrare, licet.' nec plura minata
dat sparso capiti vivacis cornua cervi.*

So wie gewöhnlich die Farbe der Wolken ist, wenn sie vom Strahl der Sonne getroffen werden oder von der purpurfarbenen Morgenröte, so war sie im Antlitz der ohne Kleid gesehenen Diana. Obwohl sie von der Schar der Ihren dicht umgeben war, drehte sie sich dennoch zur Seite, beugte ihr Haupt zurück und, als wollte sie ihre bereiten Pfeile haben, schöpfte sie so das Wasser, das sie hatte, und übergieß das Antlitz des Mannes, und indem sie sein Haar mit den rächenden Fluten besprengte, fügte sie folgende, seine künftige Katastrophe ankündigende Worte hinzu: „Jetzt kannst du erzählen, daß du mich unverhüllt gesehen hast, wenn du noch erzählen kannst.“ Mehr droht sie nicht, sondern gibt dem übergossenen Haupt das Geweih eines lebendigen Hirschen.

Nicht nur der Verwandelte bewahrt charakteristische Züge seines Wesens⁴¹, sondern auch die Verwandelnde: Diana ist zwar ohne Waffen, aber ihre Bewegungen sind die gewohnten, wie bei der Jagd, wenn sie die Pfeile aus dem Köcher nimmt, um das Wild zu erlegen. Noch ist Actaeon kein solches Wild, aber er wird es gleich sein – und damit potentielle Beute der Jägerin Diana.

Es gibt abermals ein Bild, das diese Beschreibung der Diana plastisch werden läßt, ein Fresko des Parmigianino, eines Zeitgenossen des Correggio.⁴² Diana ist genau im Augenblick des Gusses festgehalten. Actaeon trägt noch den Bogen des Jägers, aber sein Haupt ist bereits das eines Hirschen, wir befinden uns also mitten im von Ovid geschilderten Verwandlungsvorgang, wir kommen darauf zurück.

Auch zum Ende der Sage hin bleibt die Frage nach Sehen, Irren, Sprechen und Nicht-Sprechen zentral, zunächst nur in der Weise, daß sich das richtig Erkannte nicht mehr ausdrücken läßt.

⁴¹ Zur Funktion der Metamorphose bei Ovid vgl. die Diskussion bei Schmidt (Anm. 20) 37–78.

⁴² Vgl. Parmigianino e il manierismo europeo (Anm. 4) passim; Michael Thimann, Jüngere Literatur zu Parmigianino. Ein Forschungsbericht, in: Journal für Kunstgeschichte 8 (2004) 228–236.

Actaeon ist auf der Flucht in der Zwischenzeit an einem Fluß angekommen (3,200–204):

*ut vero vultus et cornua vidit in unda,
 ,me miserum!‘ dicturus erat: vox nulla secuta est;
 ingemuit: vox illa fuit, lacrimaeque per ora
 non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.⁴³
 quid faciat? repetatne domum et regalia tecta
 an lateat silvis? timor hoc, pudor inpedit illud.*

Als er aber sein Antlitz und das Geweih im Wasser sah, da wollte er „Ach ich Armer!“ sagen, aber es folgte keine Stimme. Er seufzte auf: Das war jene Stimme, und die Tränen rannen über die Wangen, die nicht die seinen waren. Nur der Geist blieb der alte. Was soll er tun? Soll er nach Hause streben und zum Königspalast oder sich in den Wäldern verstecken? Die Furcht hindert an diesem, die Scham an jenem.

Den nun folgenden Hundekatalog übergehe ich, da er als poetisches Virtuosenstück gewiß allgemein bekannt ist und vor allem hier nichts zur Sache tut.⁴⁴ Es geht statt dessen weiter mit der grimmigen Ironie, mit der Ovid die unmöglich gewordene Kommunikation zwischen Actaeon und seinen hinzugekommenen Gefährten beleuchtet, die abermals ihre visuellen Eindrücke nicht richtig zu deuten vermögen (3,242–252):⁴⁵

*at comites rabidum 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.
 undique circumstant mersisque in corpore rostris
 dilacerant falsi dominum sub imagine cervi,
 nec nisi finita per plurima vulnera vita
 ira pharetratae fertur satiata Dianae.*

Aber die Gefährten – unwissend wie sie sind – treiben die reißende Schar mit den üblichen Anfeuerungen an und suchen mit ihren Augen den Actaeon und rufen abwechselnd nach Actaeon, als wäre er nicht da (jener wendet das Haupt als er seinen Namen hört), und sie klagen, daß er nicht da ist und träge das Schauspiel der vorgelegten Beute verpaßt. Freilich würde er nicht

⁴³ Zu diesem Motiv vgl. Jean Marc Frécaut, Un thème particulier dans les „Métamorphoses“ d’Ovide: le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (Mens antiqua manet: II, 485), in: Jean Marc Frécaut, Danielle Porte (Hrsgg.), Journées ovidiennes de Parménie, Bruxelles 1985 (Collection Latomus 189) 115–143.

⁴⁴ Literatur bei Bömer (Anm. 19) z. St. (ergänzend in den Addenda); außerdem: Christiane Reitz, Zur Funktion der Kataloge in Ovids Metamorphosen, in: Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht, Frankfurt, New York 1998, 359–372.

⁴⁵ Vgl. Philip Hardie, Ovid’s Poetics of Illusion, Cambridge 2002, 169f.; 252f.

da sein wollen, aber er ist da, und er würde sehen wollen, nicht sogar spüren, die wilden Taten seiner Hunde. Von allen Seiten umdrängen sie ihn, graben ihre Mäuler tief in den Körper ein und zerfleischen ihren Herrn unter dem falschen Anschein eines Hirschen. Und der Zorn Dianas soll erst gestillt gewesen sein, als er unter unzähligen Wunden sein Leben beendet hatte.

Actaeon ist also doppeltes Opfer mangelnder hermeneutischer Kompetenz, denn sowohl Diana als auch die Jagdgenossen reproduzieren aus dem fehlgedeuteten Augenblickseindruck ihre stereotypen Vorstellungen. Und Actaeon bekommt keine Gelegenheit, dem mit Worten und Argumenten entgegenzutreten. So wird die Actaeon-Sage auch zum exemplarischen intermedialen Diskurs, bei dem Ovid sowohl durch die enargetischen Ekphraseis als auch durch die Thematisierung des Visuellen seine Kompetenz als Maler mit Worten unter Beweis stellt und damit ein in Antike wie Neuzeit bekanntes Prinzip illustriert, das auf ein Dicitum des Simonides zurückgeführt wird: *Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse* (Rhet. Herenn. 4,39). Zugleich aber weist er im Paragone der Künste die Überlegenheit von Sprache und Erzählung nach. Diese dadurch effiziente Nähe macht ihn zugleich so rezeptionsgeschichtlich interessant für die Maler, ja womöglich zum Substitut für die verlorengegangenen, nur bei Autoren wie Plinius erhaltenen Meisterwerke der Antike.

*

Ich komme damit auf den bereits genannten, um 1524 entstandenen Freskenzyklus des Parmigianino in Fontanellato vor den Toren Parmas zurück.⁴⁶

Die Actaeon-Sage ist auf drei der vier Wände des Raumes dargestellt.⁴⁷ Auf der Nordseite sieht man Actaeon, der seine Jagdgefährten und Hunde anführt (Abb. 5). Im Osten kommt es zum fatalen Zusammentreffen mit Diana: Die nackte, leicht gebeugte Göttin ist durch die Mondsichel

⁴⁶ Vgl. dazu prinzipiell und grundlegend Michael Thimann, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002 (Rekonstruktion der Künste 6), worauf ich mich im Kunstgeschichtlichen weitestgehend stütze; außerdem Lucia Fornari Schinchi, *Parmigianino. Gli esordi e le opere fino alla partenza per Roma (1525)*, in: *Parmigianino e il manierismo europeo* (Anm. 4) 15–27; Mary Vaccaro, *Reconsidering Parmigianino's Camerino for Paola Gonzaga at Fontanellato*, in: Giancarla Periti (Hrsg.), *Drawing Relationship in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention. With an introduction by Charles Dempsey*, Aldershot 2004, 177–197.

⁴⁷ Zur möglicherweise auf der vierten Seite dargestellten Auftraggeberin Paola Gonzaga in ihrer Rolle als Betrachterin vgl. Vaccaro, *Reconsidering* (Anm. 46) 184–187.

über ihrem Haupt eindeutig gekennzeichnet, Actaeon trägt bereits das Hirschgeweih und -haupt, aber noch den Bogen des Jägers (Abb. 6). Die Südseite stellt die Folgen der Metamorphose dar: Die Hunde stürzen sich auf den Hirsch, ein Jäger stößt in sein Horn (Abb. 7).

Unter dem Bildzyklus läuft ein Schriftzug mit folgendem Wortlaut um (vgl. Abb. 8):⁴⁸

AD DIANAM DIC DEA SI MISERUM SORS HUC ACTEONA DUXIT
A TE CUR CANIBUS TRADITUR ESCA SUI NON NISI MORTALES
ALIQUO PRO CRIMINE PENAS FERRE LICET: TALIS NEC DECET
IRA DEAS

An Diana: Sag, Göttin, wenn den unglücklichen Actaeon das Schicksal hierher führte, warum wird er dann von dir seinen Hunden als Nahrung vorgeworfen? Nur für irgendein Verbrechen dürfen Sterbliche Strafe erleiden. Ein solcher Zorn steht Göttinnen nicht wohl an.



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

Der Wortlaut dieses Distichons greift auf ovidisches Sprachgut zurück, so ist die einleitende Junktur „dic dea“ (5,277) antik nur ein einziges Mal, und zwar in Ovids *Fasti*, belegt. Die Apostrophierung des Actaeon

⁴⁸ Thimann (Anm. 46) 132f. über die wahrscheinliche Datierung der Inschrift in die Entstehungszeit des Zyklus und damit den inneren Zusammenhang von Text und Bild.

als „miser“ zitiert sogar dessen eigene Worte – oder vielmehr: versuchte Worte –, als er die Hunde auf sich einstürmen sah: „*me miserum!*“ *dic-turus erat* (3,201). Auch sprechen beide davon, daß es sich bei Actaeons Handeln nicht um ein *crimen* handelt, und der Inschriftenverfasser geißelt Dianas Zorn noch wesentlich deutlicher als unangemessen.

In Fontanellato ist – kurz gesagt – aus der mythologischen Erzählung durch den Begleittext ein (neustoischer⁴⁹) moralischer Sinn gewonnen, ja die Actaeon-Sage wird zur Warnung davor, daß sich Götter und andere Mächtige allzu sehr vom Zorn hinreißen lassen (man vergleiche etwa Seneca, *de clementia* 5,6: *non decet regem saeva nec inexorabilis ira*). Damit wird die Deutungsvielfalt, die Ovids Text in der Tradition ebenso wie die Malerei per se in sich tragen, zielgerichtet verengt und zugespitzt. Wenn man davon ausgeht, daß die humanistisch gebildete Besitzerin von Fontanellato, Paola de Gonzaga, letztlich auch für die Raumdekoration verantwortlich war (nach einer Deutung ist sie sogar selbst auf der vierten Bildwand präsent), dann ist das humanistische und philosophische Selbstermahnung.

Denn hatte das gesamte Dekor die Illusion vermittelt, in einem Gartensaal zu sitzen und ringsum die mythische Jagdszene zu beobachten, so durchbricht das die Deckengestaltung: Dort war ein – heute blinder – Spiegel angebracht, in dem der Besucher sich selbst erkennen konnte, ein Effekt, der durch die direkte, den Spiegel rahmende Anrede „*respice finem*“ unterstrichen wird.⁵⁰ Das ist das Gegenstück zur Mahnung an Diana. Auch der in Actaeon repräsentierte Betrachter wird gemahnt, die sich aus seinen Taten ergebende Konsequenz (*finis*), aber auch die letztliche Konsequenz all seinen Handelns im Tod (*finis*) zu bedenken.

Parmigianino und sein Dichter müssen diese Deutung nicht erfunden haben, denn gerade die Actaeon-Sage wird seit dem Mittelalter in vielfacher Weise ausgelegt. Als Beispiel diene der bereits genannte Ovidius moralizatus des Petrus Berchorius. In einer seiner alternativen moralischen Deutungen wird Diana deutlich kritisiert:

... *Ista possunt allegari de multis dominabus quae secreta in fonte deliciarum cum suis domicellis faventibus et ministrantibus se nudare consueverunt: nullo tamen modo volunt quod sua nuditas id est viciorum suorum veritas videatur. Et ideo quando casu aliquo inveniuntur: valde verecundantur. Et tunc ab ipsis*

⁴⁹ Zu einem parallelen Phänomen, wo ebenfalls aus einer Erzählung Ovids eine solche neustoische Deutung in der Malerei gewonnen ist, vgl. Reinhard Brandt, *Pictor philosophus: Nicolas Poussin, „Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe“*, *Städtelehrbuch NF* 12 (1990) 243–258.

⁵⁰ Auch das *respice finem* als Motto an der Decke kann gut von Ovid inspiriert sein, vgl. Fornari Schianchi (Anm. 46) 25 mit Hinweis auf met. 3,136–137 (über Cadmus); vgl. aber Bömer (Anm. 19) zu 3,135/136 über diese in der Antike weit verbreitete „popularphilosophische Weisheit“.

nymphis. id est domesticis suis cooperiuntur et excusantur: quamvis factum turpe et aliis denudatum: saepe tamen fit quod tales suos inventores cervos. id est cornutos: et divites faciunt: et sic loquendi de ipsis potentiam eis tollunt.

Das kann man auf viele edle Frauen anwenden, die heimlich an der Quelle der Vergnügungen mit dem Wohlwollen und der Unterstützung ihrer Hausgenossinnen sich zu entblößen pflegen. Dennoch wollen sie, daß ihre Nacktheit, d. h. die Wahrheit ihrer Laster, auf keine Weise gesehen wird. Und deshalb werden sie manchmal durch irgendeinen Zufall entdeckt: Sie werden vollkommen der Wahrheit überführt. Und dann werden sie von den Nymphen, d. h. von ihren Hausgenossinnen, verdeckt und entschuldigt, mag diese schändliche Tat auch den anderen enthüllt sein. Dennoch geschieht es häufig, daß sie ihre Entdecker zu Hirschen, d. h. zu Gehörnten, und zu Reichen machen. Und so nehmen sie ihnen die Möglichkeit, über sie selbst zu reden.

Es sei nicht verschwiegen, daß sich daran in der Folge auch eine antijüdische Auslegung anschließt, nämlich Actaeon als Christus, der von den Hunden, den Juden, zerrissen wird. Aber für unsere Zwecke wichtiger ist die dianakritische Akzentuierung bei Berchorius.

Es bedarf nun noch erheblicher Arbeit, um herauszufinden, in welcher Form Parmigianino Ovid, Actaeon und Diana und deren Deutung kennengelernt hat.⁵¹ Klar scheint, daß die Fähigkeit des Malers zur Originallektüre eher gering war.⁵² Er hat Ovid wohl in italienischer Übersetzung rezipiert (Michael Thimann hat in seiner grundlegenden kunsthistorischen Dissertation vier potentielle Übertragungen namhaft gemacht⁵³) – aber angesichts der damaligen Übersetzungspraxis bedeutet das ganz dezidiert, daß wir es mit transformierter Antike zu tun haben, einer Antike, die in Auswahl, Akzentuierung und Kommentierung auch die Auslegungsgeschichte in sich trägt.⁵⁴ Wie gesagt, hier sind noch genauere Studien nötig. Dennoch ist jetzt schon klar, daß bei Parmigianino eher noch die mittelalterliche bzw. frühhumanistische Auffassung zu spüren ist: denn die neue Nüchternheit des 16. Jahrhunderts, wie sie im weit verbrei-

⁵¹ Daniel Arasse, Parmigianino au miroir d'Actéon, in: Françoise Siguret, Alain Laframboise (Hrsgg.), *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté. Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par l'université de Montréal et le Service culturel du musée du Louvre*, Paris 1996, 256–279 verweist auf den Canzoniere des Petrarca (die Metamorphosencanzone), wo Diana und Actaeon als Metapher für den „coup de foudre“ erscheinen – das wäre ein anderer, aber ebenfalls via Transformation vermittelter Weg.

⁵² Siehe Thimann (Anm. 46) 119; ein wenig züversichtlicher ist Arasse (Anm. 51), der eine Selbstspiegelung Parmigianinos in dem Zyklus annimmt.

⁵³ Thimann (Anm. 46) 120–125; David Alan Brown, A print source for Parmigianino at Fontanellato, in: Per A. E. Popham, Parma 1981, 43–53 (hier: 44) macht auf den möglichen Einfluß von Illustrationen in diesen Übersetzungen und auf Parmigianinos Komposition aufmerksam.

⁵⁴ Vgl. Guthmüller (Anm. 4) passim.

teten Kommentar des Raphael Regius (man spricht von einer Gesamtauflage von 50 000 [sic!] Exemplaren) paradigmatisch zu Tage tritt:⁵⁵

*Hoc vero id circo fictum est, quia Actaeon venationi admodum fuit deditus, totumque patrimonium canes alendo consumpsit.*⁵⁶

Dieses aber ist ist deshalb erdichtet, weil Actaeon der Jagd so anhing und sein ganzes Erbe aufbrauchte, indem er die Hunde ernährte.

*

Wenn wir also verstehen wollen, wie Ovids Metamorphosen ihren Weg in die nachantike Welt gefunden haben, wie sie bis heute unverzichtbar sind für das Verständnis unserer Kultur und unseres Denkens, das seinerseits wieder tiefer in der Vergangenheit ruht, als wir es gerne wahrhaben möchten – wenn wir also verstehen wollen, wie Ovids Metamorphosen die Welt der Moderne prägen, dürfen wir nicht nur Ovid lesen, sondern müssen den Weg mitgehen, den sein Text seit seiner Entstehung genommen hat. Wie viele andere Dichter hätte Ovid gerne die eigene Rezeption kontrolliert. Daß dies unmöglich war, mußte er schon bald einsehen, und so behauptete er in *trist.* 1,7, sein Werk sei ihm unvollendet aus den Händen gerissen worden. Aber just in dieser Gestalt trat es seinen Siegeszug durch die abendländischen Kulturen an und ist unverzichtbarer Teil unseres kulturellen genetischen Codes geworden. Und es hat immer wieder kulturgeschichtliche Neuerungen inspiriert, ob nun die erste Oper der Musikgeschichte 1598 in Florenz mit dem Titel „La Dafne“ oder eben die Emanzipation der mythologischen neben der religiösen Freskenkunst.

Denn die Raumausstattung von Fontanellato ist eine beinahe revolutionäre Innovation, handelt es sich doch um den ersten mythologischen Bilderzyklus der modernen Kunstgeschichte, der einerseits damit auf den Originaltext zurückgreift, andererseits aber auf der mittelalterlich-frühneuzeitlichen Deutungstradition beruht.

Um die Weite des Untersuchungsfeldes anzudeuten, die sich aus dem transformationsgeschichtlichen Ansatz ergibt, seien nur noch einige wenige Spuren gelegt. Heinrich von Kleist beispielsweise bezog sein Wissen über die Antike ebenfalls meist aus zweiter Hand (Ernst Osterkamp hat – einstweilen in einem Vortrag – schlagend gezeigt, wie gefiltert etwa in

⁵⁵ Vgl. Thimann (Anm. 46) 35–37.

⁵⁶ Zitiert nach: P. Ouidii Nasonis Metamorphoseos Libri Quindecim. Cum Commentariis Raphaelis Regii. Adiectis etiam Annotationibus Iacobi Micylli nunc primum in lucem editis. Cum Locupletissimo praeterea in haec omnia Indice. Basileae per Ioan. Heruagium anno M.D.XLIII, p. 66.

der „Hermannschlacht“ Ovid eingeführt ist). Dennoch gibt es in der Penthesilea eine für uns bemerkenswerte Passage, wenn eine der Amazonen berichtet, wie Penthesilea den Griechen beinahe zu Tode gehetzt hätte, wobei man noch bemerken muß, daß die Empfängerin dieser Botschaft im Stück die Oberpriesterin der Diana ist:⁵⁷

Die Doggen hinter ihr, Gebirg' und Wald
Hochher, gleich einem Jäger, überschauend;
Und da er eben, die Gezweige öffnend,
Zu ihren Füßen niedersinken will:
Ha! sein Geweih verräth' den Hirsch, ruft sie,
Und spannt mit Kraft der Rasenden, sogleich
Den Bogen an, daß sich die Enden küssen,
Und hebt den Bogen auf und zielt und schießt,
Und jagt den Pfeil ihm durch den Hals; er stürzt:
Ein Siegesgeschrei schallt roh im Volk empor.
Jetzt gleichwohl lebt der Aermste noch der Menschen,
Den Pfeil, den weit vorragenden, im Nacken,
Hebt er sich röchelnd auf, und überschlägt sich,
Und hebt sich wiederum und will entfliehn;
Doch, hetz! schon ruft sie: Tigris! hetz, Leäne!
Hetz, Sphynx! Melampus! Dirke! Hetz, Hyrkaon!
Und stürzt – stürzt mit der ganzen Meut', o Diana!
Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch,
Gleich einer Hündinn, Hunden beigesellt,
Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken,
Daß von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder!

Hier sind es zwar die Hunde der rächenden Jungfrau, nicht des Opfers, aber die Referenz auf Ovid ist dennoch kaum zu übersehen – bis hin zu den Hundennamen und dem Hirschgleichnis. Kleist hat aus Ovids eigenständiger Erzählung ein mythologisches Paradigma zur Intensivierung der eigenen Schilderung gewonnen. Woher er das genau bezogen hat, das ist ebenfalls noch eine lohnende Frage.

Die „Tales from Ovid“ des Ted Hughes⁵⁸ unter diesem Blickwinkel zu behandeln, wäre zwar reizvoll, würde aber hoffnungslos den gegebenen Rahmen sprengen.

⁵⁷ Vgl. Carmela Lorella Ausilia Bosco, „Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen“. Deutsche Antikebilder (1755–1875), Diss. FU Berlin 2001 (<http://www.diss.fu-berlin.de/2001/244/>) 149; vgl. Martin Mueller, Children of Oedipus, <http://www.stoa.org/hopper/text.jsp?doc=Stoa:text:2003.01.0001:chapter=5> (= Toronto 1979).

⁵⁸ Ted Hughes, Tales from Ovid, London 1997; vgl. Sarah Annes Brown, The Metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hughes, London 1999, bes. 217–227; Theodore Ziolkowski, Ovid and the Moderns, Ithaca, London 2005, 200–203.

Aber genannt seien wenigstens noch die fünf Variationen, die der früh verstorbene deutsche Lyriker Thomas Kling⁵⁹ im Jahr 1999 dem Actaeon-Thema widmete (Fernhandel, Köln 2005), davon nur ein Beispiel, das vom Wortspiel Actaeon – Akte ausgeht und auch die Frage des Blickes, des nicht statthaften und bestraften Blickes, ins Zentrum stellt. Auch hier haben wir es wieder mit transformierter Antike zu tun, denn Klings Actaeon ist vor allem inspiriert von Ezra Pounds *Actaeon* von 1917.⁶⁰ Und Kling macht Actaeon wieder zu dem, was er zwar nicht in den Augen Ovids, aber Dianas war – er ist nichts als ein Voyeur:⁶¹

Actaeon 2

so wird die akte Actaeons geschlossen. an einem fluß.
ein schlechtgetarnter und ertappter voyeur, der haar
und haut der badenden genau betrachtet hat. ihr pff!

schon springen Actaeon die eigenen hunde an, die haben
ihn sofort an hals und gurgel. es geht dann alles superschnell:
die linse eingespritzt, nicht nur mit speichel. hundegeifer

hat im nu dem seinen körper überzogen. gebisse, risse
gehen durch den Actaeon; die beinah stumme männer-
gurgel. so ohne körper, ohne strom; dabei beguckt: der

löst, als hirschschrei, sich auf: die blicktransfusionen,
die nichts nützen können; kann, mit neuen, lauten augen,
Actaeon sehen die augen der frau? schweigsame augen.

ohne lust. es mag die meute ihren Actaeon! wie sie sein
hirnfleisch lieben, seine augenkamera! und hören nicht
auf ihre namen so wird die akte Actaeon geschlossen.

Bevor wir die Akte Actaeon als einem exemplarischen Fall jetzt schließen, soll Ovid das letzte Wort haben. Er berichtet darüber, wie die anderen Götter zu Dianas Verhalten standen:

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

Es gibt ein Gerede ohne eindeutige Tendenz. Den einen erscheint die Göttin gewalttätiger als es recht ist, andere loben sie und rühmen sie würdig einer strengen Jungfräulichkeit, und beide Teile finden dafür Gründe.

⁵⁹ Vgl. <http://www.dumontliteratur.de/index.php?page=getauthor.php&id=26>; Thomas Kling, München 2000 (Text und Kritik 147).

⁶⁰ Vgl. Ziolkowski (Anm. 58) 37–41.

⁶¹ Eine vom Autor selbst gesprochene Aufnahme findet sich unter <http://www.lyrikline.org/index.php?id=162&author=tk00&show=Poems&poemId=111&cHash=1f7097570f>.

Mit dieser Schlußwendung transponiert Ovid seine am Anfang geführte Erörterung über den *error* des Actaeon auf die göttliche Ebene und kommt so zum Ausgangspunkt zurück. Zwei subjektive Positionen sind unvereinbar aufeinander getroffen: der Irrtum Actaeons, der bei seinem Streifzug nicht die göttliche Sphäre in Rechnung stellte und sie deshalb verletzte, und der Irrtum Dianas über die Absichten Actaeons. Und nicht einmal die Götter können das entwirren. Der Blick bleibt getrübt, fast so wie heutzutage der Spiegel von Fontanellato. Die Warnung für den Leser aber bleibt, was der anonyme Verfasser dort als Motto formuliert hat: RESPICE FINEM!

Abbildungsnachweis

Abb. 1: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Correggio.jpg>

Abb. 2: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Krater_Aktaion_Louvre_CA3482_n2.jpg

Abb. 3: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/DSC00403_-_Tempio_E_di_Selinunte_-_Artemide_e_Atteone_-_Ca._450_a.C._-_Foto_G._Dall%27Orto.jpg

Abb. 4: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Tizian_001.jpg

Abb. 5–8: <http://www.comune.fontanellato.pr.it/turismo/ita/download.htm>