

Latein *Forum*

Heft 93
2017

Das Wort als Waffe
Lateinische Weihnachtslieder
Die klassischen Sprachen und Europa
Stichwort: „Kartell“
Schularbeitengenerator
Seneca - philosophische Schriften
Ovid - Dichter des Exils



Inhaltsverzeichnis

Das Wort als Waffe	
Von Marcus Tullius Cicero zu Donald J. Trump	1
<i>(Friedrich Maier, Puchheim bei München)</i>	
Cuncti simus concanentes	
Zwei lateinische Weihnachtslieder aus alter Zeit	16
<i>(Anna Christoph, Bozen)</i>	
Cives mundi omnes sumus - die klassischen Sprachen und Europa	
Ein ganz besonderes Erasmusplusprojekt	25
<i>(Martina Adami, Bozen)</i>	
Stichwort: „Kartell“	38
<i>(Klaus Bartels, Kilchberg bei Zürich)</i>	
Schularbeitengenerator	
Ein Programm zur effizienten Erstellung von Lektüreschularbeiten	40
<i>(Peter Glatz & Andreas Thiel, Linz)</i>	
Kaleidoskope:	
Seneca - Philosophische Schriften (Rez.)	53
<i>(Martina Adami, Bozen)</i>	
Katharina Volk: Ovid. Dichter des Exils	
Eine Kurzfassung ad usum delphini	57
<i>(reinhard senfter, Innsbruck)</i>	

Coverbild: Büste des M. Tullius Cicero nach einem römischen Original von Bertel Thorvaldsen, um 1800 (Thorvaldsens Museum, Kopenhagen) - Foto: Gunnar Bach Pedersen / Wikimedia (Ausschnitte)

Impressum:

Latein Forum (gegründet 1987), Verein zur Förderung der Unterrichtsdiskussion,
c/o Institut für Klassische Philologie der Universität Innsbruck, Langer Weg 11, A-6020 Innsbruck

Die Zeitschrift Latein Forum wird in Innsbruck seit 1987 von einem LehrerInnen-Team herausgegeben. Sie stellt praxisorientierte Unterrichtsideen und -materialien zur Diskussion und versammelt wissenschaftliche Beiträge auf dem Gebiet der Didaktik der Alten Sprachen.

Kontaktadresse: latein-forum@tsn.at, www.latein-forum.tsn.at

Redaktionsteam: Christine Leichter, Harald Pittl, Reinhard Senfter, Michael Sporer, Otto Tost

Bankverbindung: Hypo Tirol Bank (BLZ 57000), Kto. Nr. 210 080 477, IBAN AT22 5700 0002 1008 0477, BIC HYPTAT22

Das Wort als Waffe

Von Marcus Tullius Cicero zu Donald J. Trump

Friedrich Maier

Die Sprache ist ein Wunderwerk der Natur – kernhaft zu dem gehörig, was den Menschen zum Menschen macht. „Allgewaltig“ ist sie wie alle Fähigkeiten des Menschen; so steht es im wohl schönsten Hymnus auf die Geisteskraft des Menschen, den der griechische Dichter Sophokles in seiner „Antigone“ verfasst hat. Wobei hier das dafür gesetzte Wort schillernd ist. Sprache kann wie alle menschliche Begabung auch schrecklich sein. Sie ist auch gewalttätig, dient als Waffe.

Natürlich präsentiert sich die ganze Kulturgeschichte der Menschheit hindurch die Sprache als „Wunder“, in der Literatur, im Gedicht, im Roman, im Essay. Wo sie „ein unschätzbare Gefäß der Erinnerung, der Erkenntnisgewinnung, der Phantasie, der Sinnerfahrung“ darstellt, sich niederschlägt in der Vielfalt treffender Worte, wohlgeformter Sätze, durchdachter Texte. Wo sie als Schönheit über das Rationale hineinwirkt in die Seele des Menschen.

Dort aber, wo Sprache gewissermaßen „politisch“ wird, sich einer Funktion andient, tritt die Ambivalenz ihres Wesens offen zutage. Da geht sie, wie Sophokles meint, „bald den guten, bald den schlechten Weg“. Das Urteil darüber hängt ab vom „für oder wider die Gemeinschaft“, in dem sich der Sprachbegabte betätigt, zur Tat schreitet, fungiert bei Einflussnahme, Sympathiegewinn, Propaganda. Hier entwickelt die Sprache ihre stärkste Dynamik, die durchaus Begeisterung, Euphorie, Fanatismus weckt, Einzelne wie Massen in Bewegung bringt, „motiviert“, auch manipuliert.

Das ist eine uralte Erkenntnis. Der größte Redelehrer und Redner der Antike, Cicero, drückt dies so aus, geradezu in feierlicher Tonlage:

„Nichts ist – nach meinem Eindruck – großartiger als das Vermögen, durch die Rede den Geist der Menschen zu fesseln, den Willen der Hörer an sich zu binden, ihn dorthin zu treiben, wohin man will, und von dort abzubringen, von wo man will.“

Dass es dazu auch der Mimik und Gestik bedarf, betont der Römer in seiner Theorie der Redekunst mit Nachdruck. In römischer Vorstellung hat der Redegestus schon früh die klassische Ausprägung erhalten. Die antike Theorie bietet die Grundlage aller Redekunst, aller Sprachanwendung. Dort sind ihr Stil, ihre Taktik, ihre Intention, ihre Macht fixiert. Cicero selbst hat diese Potenz zur Höchstform gebracht. Um sie zu begreifen, bedarf es der Analyse einiger Redeanlässe, zumindest in kürzester Form. Nur so nämlich lassen sich die Mechanismen greifen, die ihr zugrunde liegende Strategie und Methode der „Seelenführung“ offen legen, die über alle Zeiten gültig geblieben sind und gerade heute im wahrsten Sinne des Wortes weltbewegende Folgen zeitigen. In diesem Befund hinwiederum wird man eben „das Wunder der Sprache“ erkennen, die dem Menschen von der Natur als ambivalente Gabe verliehen ist.



Abb. 1: Bronzestatue des sog. „Arringatore“, des „Redners“, 1. Jh.n.Chr., Florenz/ Arch. Mus. (Foto: Sailko/Wikimedia)

1 Das Wort als Waffe bei Cicero und seinen Vorgängern

1.1 Im „Kampf“ gegen Einzelpersonen

Ciceros erste Rede, die ihn sofort auf der „Weltbühne Rom“ zum Starredner gemacht hat, ist gegen einen raffgierigen Provinzverwalter gerichtet. Vor den Senatoren, dem höchsten Gremium der Republik, muss er ihn auf Drängen der Bewohner von Sizilien anklagen, d.h. seine Verurteilung kraft Rede durchsetzen. Wie schafft er es, seine Hörer, die senatorischen Richter, dorthin zu treiben, zu bewegen, wohin er will. Der Mann heißt **Verres**. Er hat die ihm anvertraute Provinz systematisch aller Kulturgüter beraubt.

Cicero überfällt in seiner Rede den Angeklagten mit einem furiosen Schwall von Anwürfen. Sein Vorgehen in Sizilien sei eine „Sucht“, eine „Krankheit“, ein „Wahnsinn“, eine „Räuberei“. Mit allem Raffinement im Einsatz rhetorischer Mittel stellt der Redner den Senatoren vor Augen, wie auf der einst kulturell blühenden Insel nun Öde und Leere herrschen. Siziliens Kultur in allen Ausprägungen sei verloren. Von Anfang an wird die Stimmungslage so aufgeheizt, dass die Zuhörer auf Distanz zu Verres gehen, der freilich hier nicht mit Namen angeredet wird, sondern auf den der Redner nur mit dem Verachtung evozierenden Pronomen *iste*, etwa „dieser Halunke da“, in schroffer Geste hindeutet. Der Angeklagte gerät bereits in eine isolierte Position.

Noch mehr, als ihm anschließend in einer bewusst angelegten Steigerung seine Schandtaten vorgehalten werden: Raub an Privatpersonen, Gewalttaten gegen Gemeinden, Diebstahl bei einem hohen Staatsbesuch, Frevel am Zentralheiligtum der Insel, schließlich Ausplünderung der Hauptstadt Syrakus. Solches, besonders den Religionsfrevel, hätten vor ihm andere, denen alle möglichen Verbrechen zuzutrauen sind, nicht getan, nicht Sklaven, Flüchtige, Barbaren, Staatsfeinde. Alle diese Negativfiguren, die das Bild menschlicher Abartigkeit in jener Zeit lieferten, seien nichts gegen Verres. Er sei schlimmer als all diese üblen Typen. Durch solche Kontrastierung wird der Mann im höchsten Maße disqualifiziert, so dass der Eindruck entsteht, er habe sich durch seine Verbrechen dem Menschengeschlecht entfremdet, er sei eine Ausgeburt von barbarischer Brutalität. Ja noch mehr: Indem er sich an der religiösen Patronin der Insel, an Ceres, der Göttin der Fruchtbarkeit, vergriffen habe, hätten die von Schmerz erfüllten Bewohner den Eindruck, als sei Verres ein „zweiter Orkus“, er sei wie Pluto, wie Hades, der Herrscher der Unterwelt. Dieser hatte dem Mythos nach einst die Tochter der Ceres, Proserpina, geraubt. Den Unterweltherrscher nennt man später bekanntlich „Teufel“. Der Angeklagte wird also von den Zuhörern wie „der Teufel“ in Person wahrgenommen, er wird „verteufelt“. Was Cicero hier gegen Verres betreibt, ist in der Tat „Verteufelung“, in der Sprache der modernen Rhetorik „Dämonisierung“. Nirgends wird wohl dieses seither gängige Mittel und Ziel des Redners unmittelbarer und nachhaltiger fassbar, gleichsam sinnlich greifbarer als in diesem hier vorliegenden Kontext. Mag sein, dass hier die Metapher für diese Höchstform verbaler Aggression ihre sprachgeschichtliche Wurzel hat.

Ciceros Deklassierung seines Gegners vor der Öffentlichkeit ist noch nicht zu Ende. Sie strebt einem letzten Höhepunkt zu. Verres wird vor die Folie seines Vorgängers gestellt. Marcellus, der Eroberer der Insel und erster Verwalter, habe deren Hauptstadt Syrakus eher geschont, er habe Menschlichkeit gezeigt, indem er nur das aus Sizilien nach Rom transportieren ließ, was einem Sieger zusteht. Er habe sich kaum an den Kulturwerten, keineswegs an den Heiligtümern vergriffen, so dass den Bewohnern Halt und Grundlage ihrer religiösen Existenz

erhalten blieb. Emotional erregend ist das Bild, das Cicero von diesem großartigen Beamten Marcellus vor den Richtern entwirft. Dann ruft er lautstark über das Forum:

„Vergleicht damit Verres! Nicht um einen Menschen mit einem Menschen zu vergleichen, damit einem solchen Mann [wie Marcellus] nicht nach seinem Tod noch ein Unrecht widerfährt!“ (Verres II 4,20)

Diese Kontrastierung mit Marcellus lässt den Angeklagten als Unmenschen erscheinen, er ist ein räuberischer Barbar. Ja noch mehr: Verres wird hier von der zivilisierten Menschheit ausgegrenzt, er ist überhaupt kein Mensch. Was hier geschieht, ist die „Entmenschung“ einer Person. Darauf hat es Cicero angelegt. Darin kulminiert seither rhetorische Taktik. Welcher psychische Steuerungsmechanismus liegt dieser Taktik zugrunde? Die Rede zielt von Anfang an auf die Isolierung des Inkriminierten. Dieser wird so charakterisiert, so mit Argumenten und Vorwürfen angegriffen, dass sich zwischen ihm und dem Rest der Beteiligten automatisch Stück für Stück eine Kluft auftut. Mit allen Mitteln wird die Solidarität der Gruppe gegen den einen, den Schurken, den Barbaren, den Verbrecher, den Gottlosen, den Feind geradezu erzwungen.

Dieser Zwang stellt sich unausweichlich in der Psyche der Hörer ein, da der Angegriffene vom ersten Satz an mit forcierter Steigerung und mit zunehmender Emotionalisierung als Negativgestalt den anderen vor Augen geführt wird. Durch Beweise, durch Charakterangaben, durch entlarvende Vergleiche werden diese auf Distanz zu ihm gedrängt, gegen ihn aufgebracht, aufgehetzt. Diskreditierung, Dämonisierung erzeugen in der Psyche der Beteiligten eine zwangsläufige Reaktion: Um nicht mit dem Verbrecher gleichgestellt, ja nicht einmal als dessen Sympathisant angesehen zu werden, schließt man sich zu einer Gesinnungsgemeinschaft um den Redner zusammen, so dass jener allein dasteht und letztlich völlig isoliert ist. Die moderne Rhetorik nennt diese Taktik den Aufbau einer Bipolarität, d.h. der Redner stellt bewusst und zielstrebig – als durchgängiges Prinzip – ein Spannungsverhältnis zwischen zwei Positionen her. Im Falle des Verres sieht diese Bipolarität so aus:

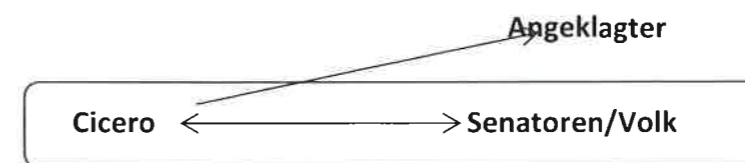
Hier:

Wir, die Zivilisierten

Dort:

Verres, dieser Barbar und Unmensch da

Dieses Beziehungsgefüge lässt sich auch in einem Wirkungsdreieck darstellen:



Der Redner manövriert die Zuhörer – vor allem die Senatoren – in eine Rolle, von der sie nicht mehr ohne Imageverlust oder Existenzschaden loskommen. Wer will schon als Unmensch, unzivilisierter Barbar gelten! Alle stehen deshalb fest auf der Seite des Anklägers. Die einmal erreichte Einstellung ist irreversibel. Man nennt die dafür angewandte Taktik heute „psychologische Rollenfixierung“. Die Kunst, die sich hier manifestiert, hieß in der Antike „Psychagogie“. Erstmals tritt da der psychische Steuerungsmechanismus aller Rhetorik offen zutage. Das zugrunde liegende Psychoschema ist: „**Wir und der da!**“

Cicero hat die gleiche Taktik auch in seinen Angriffsreden gegen **L. Sergius Catilina** und gegen **Marcus Antonius** eingesetzt. Den einen hat er als höchst grausamen Staatsfeind dämonisiert, den anderen als unmenschliche, ekelhafte Bestie. Der Schauplatz war bei Catilina Rom, innerhalb und außerhalb der Kurie, bei Antonius das Forum Romanum. In beiden Fällen herrschte kriegsähnlicher Zustand. Catilina war drauf und dran, mit seiner Verschwörer-Bande den Konsul zu ermorden. Antonius drang mit seinen Truppen gegen Rom vor, um der Republik ein Ende zu machen. Cicero setzte dagegen seine Reden, jeweils mit dem Ziel, die Gegner Catilina und Antonius – wie ehemals Verres – von der Gruppe der angesprochenen Hörer – Senat und Volk – zu isolieren, diese Gruppe durch Solidarität auf ihre Rolle irreversibel zu fixieren, und zwar so, dass sie im Angegriffenen den Feind ihrer eigenen Interessen sah.

Oft zitiert ist Ciceros Attacke auf **Catilina** im Senat (verkürzt und vereinfacht):

„Wie lange eigentlich willst du, Catilina, unsere Geduld missbrauchen? Wie lange soll uns dein Wahnsinn noch zum Gespött machen? Wie lange will sich deine entfesselte Frechheit noch so herausfordernd aufspielen? ... Merkst du nicht, dass dein Komplott allen hier bekannt ist, dass die Verschwörung bereits in den Köpfen aller Senatoren festsetzt. ... Was sind das für Zeiten, was für Sitten! Der Senat weiß alles, der Konsul sieht alles. Trotzdem lebt dieser Mensch noch. Er lebt? Ja, er kommt sogar in den Senat, schaut sich jeden an, den er ermorden will. ...

Verschwinde endlich aus der Stadt! Die Tore stehen offen. Hau ab! Nimm all deine Gesinnungsgenossen mit dir! Reinige die Stadt von solchem Schmutz! Du bist ein Staatsfeind. Du kannst dich nicht länger hier bei uns aufhalten. Ich will es nicht ertragen, ich will es nicht dulden, ich will es nicht zulassen!“

Die gruppenspezifisch erzeugte Isolierung des „Feindes“ ist deutlicher nicht zu visualisieren als in einer der berühmtesten bildnerischen Darstellungen zur Antike, die, von Cesare Maccari 1888 zu eben diesem Text geschaffen, in Rom im Palazzo Madama hängt. „Wir und der da!“



Abb. 2: Cesare Maccari: „Ciceros Rede gegen Catilina“, Fresko, 1888, Rom/ Palazzo Madama (Foto: Wikimedia)

Noch härter schlug Cicero gegen den mächtigen **Marcus Antonius** zu. Auf der Rednerbühne des Forums stehend brüllte er hinab in die Masse der Versammelten:

„Ihr führt hier keinen Kampf mit einem Feind, mit dem es irgendeine Möglichkeit zu einem Frieden gäbe. Jener will ja nicht mehr wie früher nur eure Knechtung, nein, in seinem wütenden Zorn will er nun euer Blut. Kein Spiel ist ihm, so scheint es, angenehmer als Blutvergießen, Morden, Abschlachten der Bürger vor aller Augen. Ihr habt es nicht mit einem verbrecherischen und gottlosen Menschen zu tun, sondern mit einer unmenschlichen und ekelhaften Bestie. [...] Wie sollte es noch irgendeine Form friedlicher Vereinbarung geben mit einem Manne, in dem so unglaubliche Grausamkeit steckt, kein Funken aber mehr von Vertrauenswürdigkeit.“

Der Redner hat sich in beiden Angegriffenen Feindbilder geschaffen, die zwangsläufig gruppenspezifisch zur Solidarisierung mit ihm führten und keinen Raum für Rücksicht auf die Betroffenen mehr zuließen. Diese waren dämonisiert, verteufelt.

Cicero erkennt in solch rhetorischer Taktik die Meisterleistung eines Redners. Im Gebrauch der rhetorischen Mittel war er nicht zimperlich. Er schlug unerbittlich mit der Waffe seiner Sprachgewalt zu. Schon die Antike kannte diesen martialischen Vergleich:

„Nicht nur jene leisten für unser Imperium Kriegsdienste, die sich auf Schwerter, Schilde und Brustpanzer verlassen, sondern auch die Anwälte“ (also die Redner, Anm. d. Verf.) (Cod. Iust. De advoc. div. iud.2,7).

Schon damals verstand man das Wort als Waffe. Ciceros Rede war auf Angriff angelegt, sie ist ein Akt aggressiver Sprachanwendung. In der geschichtlichen Überlieferung ist Cicero vor allem als scharf zuschlagender Kämpfer auf der Rednerbühne lebendig geblieben. Als Statue präsentiert er sich in der Urgeste des Redners. So etwa vor dem Palast der Justiz in Rom oder in seiner Heimatstadt Arpinum (Arpino), wo er als Denkmal geradezu in der Pose eines grimmigen Schwertkämpfers auf dem Marktplatz steht.



Abb. 3: Standbild des Cicero vor dem Palast der Justiz in Rom (Foto: Jebulon/Wikimedia)



Abb. 4: Standbild des Cicero in Arpinum (heute Arpino) (Foto: U. Schmitzer)

Hatte die militante Taktik der Seelenführung, die Cicero einsetzte, Erfolg? Verres hat, dämonisiert, wie er war, ohne alle Aussicht auf eine erfolgreiche Verteidigung schon vor Ende des Prozesses Rom verlassen und ist dann in der Verbannung politisch bedeutungslos geworden. Seine Karriere war zerstört. Sein Leben verschwand im Dunkel der Geschichte. Catilina, noch mehr verteufelt als Verres, verließ fluchtartig Rom und stürzte sich als Anführer seiner Truppen in den Verzweiflungskampf mit dem republikanischen Heer. Er fiel

im Kampf nahe der Hauptstadt. Antonius, gegen den Cicero alle nur möglichen Register der Verteufelung zog, war in einer ganz anderen politischen Position. Die Senatoren, die ihn als Richter hätten verurteilen können, gab es nicht mehr. Antonius und Octavianus, der spätere Kaiser Augustus, hatten, auf eine Monarchie zusteuern, alle Republikaner aus Rom verjagt oder brutal ermorden lassen. In der Masse der Hörer zu Fuß der Rednerbühne gab es fast niemanden mehr, der sich mit Cicero hätte solidarisiert. So verpuffte sein Angriff auf den Verteufelten. Cicero vermochte Antonius nicht mehr gruppenspezifisch zu isolieren. Der psychische Steuerungsmechanismus funktionierte nicht. Der Betroffene schlug zurück. Cicero wurde gefangen, sofort durch Enthauptung hingerichtet. Antonius stellte seinen Kopf und seine Hände auf der Rednerbühne des Forums zur Schau. Der Verteufelte wurde tatsächlich zum Teufel.

1.2 Im Kampf gegen die Gruppe (Parteien, Städte und Völker)

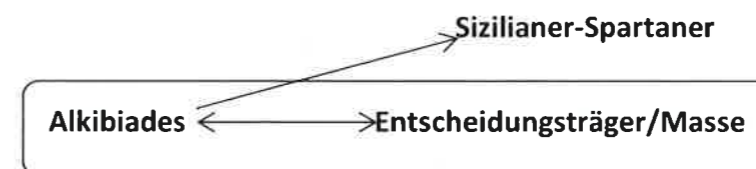
Cicero ist mit der Sprache, in der ihn die Natur zu einem Hochbegabten gemacht hat, den guten Weg gegangen – gewiss unter Einsatz äußerst harter und oft grenzwertiger Mittel. Er setzte seine Redekunst als Taktik der verbalen Aggression für die gute „Sache der Öffentlichkeit“, für die *res publica*, also für die – bis zu einem gewissen Grad demokratisch angelegte – Republik ein.



Abb. 5: „Jeunesse d'Alcibiade“, Karikatur von Honoré Daumier
(Foto: Achim Kukulies/ Honoré-Daumier-Gesellschaft)

Natürlich ging die Sprache damals auch „den bösen Weg“. Die Sprachanwendung diente der Meinungs- und Willenssteuerung des Volkes gegen unliebsame Politiker, gegen Parteien, Gemeinden, Völker. Was nicht selten zu Aufstand und Krieg führte. Schauplatz für eine derartige Verführung des Volkes, für eine solche „Demagogie“, war Rom und viel früher schon sein griechisches Pendant Athen. Nehmen wir als Paradebeispiel eines Demagogen den Griechen Alcibiades. Der Hocharistokrat tobte sich dort aus, wo sich die Demokratie erstmals – Ende des 5. Jhs. v. Chr. – als politisches Ordnungsmodell zu verwirklichen anschickte. Auf der Bühne dieser Weltstadt stolzierte er wie ein Pfau herum, sich in der ihn bewundernden Masse badend, von sich, seinem Können und Machttrieb, seinem Größenwahn berauscht. Wahnwitzig in seiner Arroganz zog er das Volk durch die Kunst seiner Rede in seinen Bann. Zum Starredner avanciert „verführte“ Alcibiades die Masse zu einem Unternehmen, das

Athen in eine fürchterliche Katastrophe führte. Da er den Athenern suggerierte, dass Syrakus auf Sizilien und dessen Bewohner die denkbar gefährlichste Nachschub-Basis für die mit Athen befeindeten Spartaner sei, zog man gegen sie in den Krieg und verlor. Er hat durch Wort und Rede in Syrakus ein Feindbild geschaffen, so massiv, dass sich die Mehrzahl mit ihm bedenkenlos solidarisierte – ohne Rücksicht auf Verluste. Das rhetorische Wirkungsdreieck schlug hier voll durch.



Indem der Redner das Volk der Sizilianer mit den feindlichen Spartanern in engste Verbindung brachte, war kaum einer der Entscheidungsträger, schon gar keiner aus der Masse bereit, aus der Solidargemeinschaft der dem Redner Hörigen auszuscheren, also sich dem geschaffenen Feindbild zu widersetzen. Alcibiades setzte sich kraft Sprache durch. Er hatte vornehmlich die Masse auf seine Seite gebracht.

Sprache wird hier von einem Überlegenen, Mächtigen, Herrschenden eingesetzt, um über eine Masse von Menschen hin erdachte, meist falsche, oft gehässige, aufhetzende Argumente zu „verbreiten“ (*propagare*), um diese in die von gewünschte Richtung anzutreiben, manipulativ zu bewegen. Diese Form der aggressiven Sprachanwendung versteht sich als „Propaganda“. Der Propagandist macht seinem Ego, seinem Selbstgefühl, seiner Machtgier, seinem Wahnsinn den Willen der Hörer, der Masse gefügig, unterwürfig – auch und gerade eben durch das Erwecken von Emotionen, positive wie negative, also in dem einen Falle etwa Vaterlandsliebe, Erhalt von Besitz, Religion und Tradition, von politischer Unabhängigkeit, im anderen zumeist Hohn, Spott, Neid, Hass, Existenzangst, Verlust an Freiheit und rassischer Reinheit.

2 Das Wort als Waffe im Großen Krieg Europas

Das römische Modell hat gezeigt, wie sich die Aggression durch Sprache gegen Einzelpersonen richtet und diese nicht selten vernichtet, am griechischen Modell wird deutlich, wie durch sie eine Stadt und ihre Bürger, ja eine Insel und ihr Volk betroffen, ja schwer getroffen werden kann. Dieser in der Antike fassbare psychische Steuerungsmechanismus der Rhetorik war für die moderne Redekunst geradezu die normative Vorgabe. Man orientierte sich an Cicero und dessen griechischen Vorbildern. Machen wir gleich den Sprung über zwei Jahrtausende in die Zeit des Großen Krieges in Europa. Hier war die Propaganda mit aller ihr möglichen Energie am Werk. Die Auseinandersetzung Deutschlands mit seinen Feinden war von deren Führern auch ein Kampf der Rhetorik, mit den Waffen des Wortes.

2.1 Churchills Sprachgewalt im Einsatz für die Nation

England z.B., das sich durch die bereits zu Europas „Herren“ avancierten Nationalsozialisten aufs Äußerste bedroht sah, hatte in Premierminister **Winston Churchill** ihren wortmächtigsten Redner. In seiner berühmten „Blut-Schweiß-und-Tränen-Rede“ von 1940

„steuerte“ er seine Landsleute in einen alle Opfer fordernden Verteidigungskrieg für Britanniens *res publica*, für die Freiheit ihres Landes.

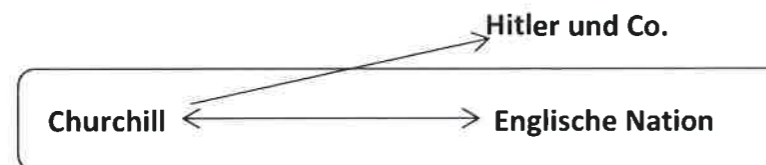


Abb. 6: Churchill in Whitehall/London am 8. Mai 1945
(Foto: Imperial War Museums Collections/Wikimedia)

Mit dem militanten Gestus der erhobenen Hand spricht er auf die Masse ein, zieht sie in seinen Bann, reißt sie mit durch das Victory-Zeichen. Massensuggestion ist das Ferment propagandistischer Rhetorik. Gegen Hitlers Diktatur wurde er zum Propagandisten der freien Welt, Europas zumal. Churchills erste Rede im Parlament, am 13. Mai 1940, die er in allen wesentlichen Punkten im Radio wiederholte, war kurz, knapp, ehrlich und schonungslos:

„Ich habe nichts zu bieten außer Blut, Plackerei, Tränen und Schweiß.“

Er fordert auf zum Kampf für die Heimat, doch noch viel mehr zu einem Feldzug zur Befreiung der Menschheit, zum bedingungslosen Einsatz „gegen eine ungeheuere Tyrannei, die niemals im dunklen, jämmerlichen Katalog des menschlichen Verbrechens übertroffen worden ist.“ Churchill packte das Volk an der Seele und führte es zu einer Solidargemeinschaft mit sich, emotional die Masse so steuernd, dass die Menschen zu allem bereit waren, zum Kampf bis in den Tod, nach seinen Worten zwingt der übermächtige Feind alle zum opferbereiten Totalengagement. Niemand will als Sympathisant der Deutschen, schon gar nicht von Hitler erscheinen. Er würde als Verräter der Nation gelten. Der Engländer richtet seine Waffe des Wortes gegen Adolf Hitler, den er bei jeder Gelegenheit als Teufel der Menschheit stigmatisiert. Das rhetorische Wirkungsdreieck, das seit der Antike bekannt ist, tritt hier ganz dramatisch zutage. Hitler und Co. sind dämonisiert, isoliert.



2.2 Sprache bei Hitler und Goebbels in den Diensten des Teufels

Jenseits des Kanals wütete „des Teufels General“, wie ihn Karl Zuckmayer im Titel seines Hitler-Dramas nennt, gegen jeden und alles, das ihm im Weg stand. Nach der Blitzeroberung des europäischen Festlandes giert er nach den Inseln des Vereinigten Königreiches, noch mehr nach Erweiterung des Großdeutschen Reiches über alle Grenzen hinaus. **Adolf Hitler** spielt kraft seiner Rede auf der Klaviatur der Masse vor ihm oder per Radio auf der der

Soldaten an den Fronten. Hitler war kein guter Redner, seine gepresst-gekünstelte, herbe Sprache, die Bedeutsamkeit mimt, hat keinen rhetorischen Fluss, kaum eine logisch nachvollziehbare Gedankenfolge, keine Bildhaftigkeit; ihr fehlt letztendlich die Bildungsgrundlage. Doch Hitlers Sprache erzielt Wirkung in dem, was er sagt: Deutschland wieder hochzubringen – wider alle Verträge, ein Fehlverhalten, dass er durch Vorurteil, Neid, Angst, Hohn, Hass, Rachsucht verdeckt. Die Faszination, die er so auf die Masse ausübt, ist nicht überbietbar. Er bindet sie bedenken- und bedingungslos an sich – gegen ein von ihm hochaufgetürmtes Feindbild. Insofern war Hitler ein demagogisches Genie, der sich Mimik und Gestik, wie sie seit der Antike gelten, hart antrainiert hat.

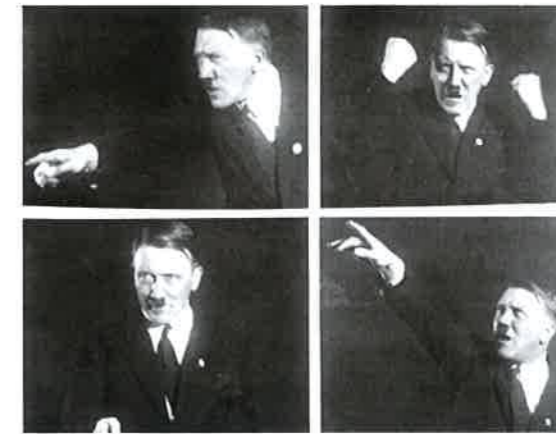


Abb. 7: Hitler in verschiedenen Rednerposen
(Foto: Heinrich Hoffmann/Bundesarchiv/Wikimedia)

„Meine Soldaten! Ihr werdet es daher verstehen, dass mein Herz ganz euch gehört, dass mein Wille und meine Arbeit unbeirrbar der Größe meines und eures Volkes dienen, dass mein Verstand und meine Entschlusskraft aber nur die Vernichtung des Gegners kennen, d.h. die siegreiche Beendigung dieses Krieges. Was ich für euch tun kann, meine Soldaten des Heeres und der Waffen-SS, in der Fürsorge und in der Führung, wird geschehen. Was ihr für mich tun könnt und tun werdet, das weiß ich: mir in Treue und Gehorsam folgen bis zur endgültigen Rettung des Reiches und damit unseres deutschen Volkes. Der Herrgott aber wird den Sieg seinen tapfersten Soldaten nicht verweigern!“

(Adolf Hitler im Führerhauptquartier, 19.12.1941)

Hitler greift nur in den Bauch der Hörer. Er setzt nur auf Gefühle, auf den Zusammenklang der Stimmen und Stimmungen. Er argumentiert nicht, er appelliert nur – sogar mit Berufung auf Gottesbestand. Und damit glaubt er, alles und alle zu erreichen. *„Wir erreichen mit unseren Mikrophonen die entferntesten Grenzen des Kontinents.“*

Und trotzdem bedarf er für seine Ziele, für seine unangefochtene Autorität noch der Wortgewalt eines eigenen Propagandaministers. **Joseph Goebbels**, ein gebildeter Emporkömmling, in Germanistik promoviert, war des Wortes mächtig und offensichtlich in antiker Rhetorik geschult. Die geforderte Mimik und Gestik beherrschte er wie kein Zweiter.



Abb. 8: Goebbels bei einer Rede 1942
(Foto: Wagner/Bundesarchiv/Wikimedia)



Abb. 9: Goebbels bei einer Rede
in Berlin am 25.8.1934
(Foto: Georg Pahl/Bundesarchiv/Wikimedia)

Goebbels ist schlechthin das Muster eines Propagandisten, der durch die Wahl und Wucht seiner Worte die Menschen unwiderstehlich mit sich riss – hin zur nationalsozialistischen Ideologie. Als er am 18. Februar 1943, also kurz nach der Katastrophe von Stalingrad, im Berliner Sportpalast in seiner berühmt-berüchtigten Rede die Frage in den Saal schleuderte: „Wollt ihr den totalen Krieg?“, kam aus Tausenden von Kehlen das zustimmende Ja-Geheul. Goebbels hatte die Hörer, alles Parteigenossen, auf seiner Seite. Schon der Resignation nahe, als im Osten die Front zusammenbrach, holte er die letzten Reserven seiner rhetorischen Virtuosität aus sicher heraus. Am 7.12.1943 schmetterte er im Berliner Sportpalast die verbitterten Worte in den Saal:

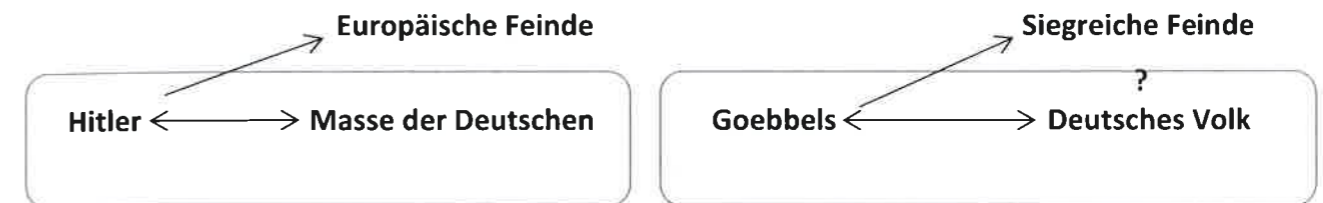
„Dieses Deutschland ist überhaupt nicht niederzubrechen oder niederzuwerfen! Nicht nur seine Männer, auch seine Frauen, ja seine Kinder sind Helden! Man hat in ihnen den furor teutonicus erweckt; wir sind heute zu allem bereit und zu allem entschlossen. [...] Wer wollte jemals die ungeheure Kraft einer solchen Nation überwinden? Schaut in die Welt und seht, wie unsere Heldensöhne auf allen Kriegsschauplätzen verbissen kämpfend den eroberten Raum verteidigen – manchmal so, als ob sie sich mit den Nägeln in den Boden festkrallten, den anstürmenden Feind mit der blanken Waffe zurückschlagend!“



Abb. 10: Rede von Goebbels bei der Großkundgebung im Berliner Sportpalast am 18.2.1943 (Foto: Schwahn/Bundesarchiv/Wikimedia)

Goebbels klammert sich an eine Illusion. Der Redner nimmt das ganze Volk – Männer, Frauen, Kinder – als eine Einheit, stilisiert sie zu einer „Heldennation“, wobei alle, jeder für sich wie die Heldensöhne auf den Kriegsschauplätzen sich mit den Nägeln im Boden

festkrallend, gegen das unaufhaltsame Ende stemmen würden. Er beruft sich dabei auf das seit der Antike gängige Bild des „Germanenschreckens“, mit dem er einen letztmöglichen Impuls geben will. Rhetorisch ohne Zweifel gekonnt, vielleicht sogar faszinierend, doch vorbei an der Realität, und kaum von Wirkung. Redekunst erweist sich hier wahrlich als des Teufels klügstes Handwerk. Welche rhetorische Taktik, welche „Psychagogie“ ist bei Hitler und Goebbels am Werke?



Hitler gelingt die psychologische Rollenfixierung. Der psychische Steuerungsmechanismus funktioniert. Der Redner legt die Hörer auf seine Überzeugung fest, indem er durch das Feindbild die Menschen, hier die Soldaten an sich bindet. Sie wollen keine Vaterlandsverräter sein. Goebbels fesselt – trotz Katastrophe – die Leute an die Idee des „totalen Krieges“, allerdings nur die an sich schon Hörigen im Saal. Bei seinem Appell an die Nation geht sein Appell ins Leere. Das „Feindbild“ schreckt nicht mehr, da der Feind bereits Realität geworden ist. Die Hörer, die Deutschen, lassen sich kaum mehr zum „blanken Kampf mit der Waffe“ motivieren oder gar manipulieren.

Diese Erfahrung gilt für beide Protagonisten der Welteroberung. Hitler und Goebbels. Sie gewinnen keine Solidargemeinschaft mehr, sie stehen letztlich allein, sind isoliert, wie einst Cicero gegen Antonius. Und sie gehen wie der Römer auf grässliche Weise zugrunde. Bei beiden, bei Hitler und Goebbels, war die Sprache wahrlich in den Diensten des Teufels. Redekunst erwies sich da als des Teufels klügstes Handwerk. Mit ihr haben diese Machtfiguren ihr Volk nahezu vernichtet, ja Europa und die Welt an den Abgrund gebracht.

3 Das Wort als Waffe in den Händen von Autokraten heute

Hat Redekunst heute noch Macht? Ist sie noch eine geschliffene Waffe, die tödlich zusticht? Geht von der Rednerbühne noch wie einst Massensuggestion, Steuerung von Stimmungen und Stimmen des Volkes, mitreißende Suada aus.

Allenfalls in Ausnahmefällen wie bei Barack Obama oder Richard von Weizsäcker. Die Redner heute kleben am Manuskript, das ihnen ihre Ghostwriter ausgeklügelt und formuliert haben. Sie stehen nicht mit ihrer Person hinter dem Geschriebenen. So fehlt ihnen das Feuer, die Selbstüberwindung hin zu Gefühlen, auch die Mimik und Gestik. Die Rednerbühne ist weit hinter die öffentlichen Medien, wie Radio, Fernsehen, Zeitung, zurückversetzt. Über sie und durch sie wird Politik gemacht, wird das Volk in Bann geschlagen, letztlich beherrscht. Die Funktion der antiken Rhetorik hat heute, das ist gültige Meinung, die moderne Journalistik übernommen. In der Tat: Die Berichterstatter, Kommentatoren, die Interview-Schreiber, die Bildredakteure bilden die Meinung, steuern den Willen, dorthin, wohin man will, von dort weg, von wo man will. Das Wort als Waffe steigert sich – im Guten wie im Bösen – in ihrer Wirkung, je umfassender die medialen Instrumente werden. Die Zeitung karikiert ihre Funktion selbst so:

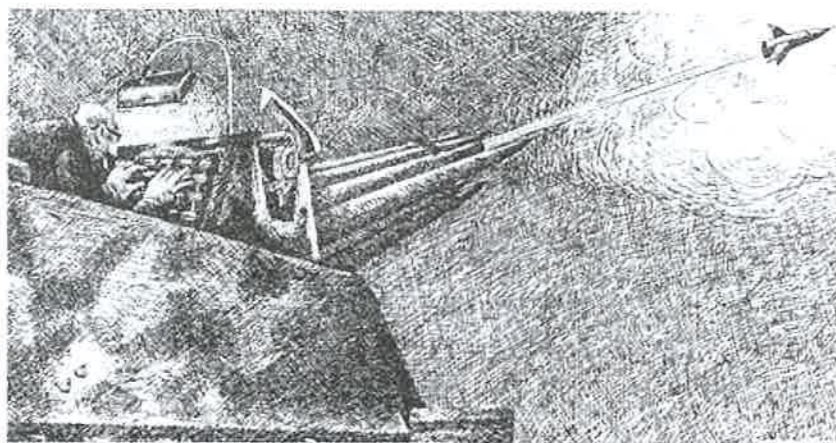


Abb. 11: Illustration von Gertraud Funke zum Artikel „Dumdumgeschosse aus der Schreibmaschine“ von Herbert Riehl-Heise in der Süddeutschen Zeitung vom 6.6.1992 (Foto: Gertraud Funke)

Das veröffentlichte Medium „Sprache in Bild und Ton“ ist zur „vierten Gewalt im Staate“ geworden. Ihr kommt eine Kontrollfunktion zu, die Aufgabe, auf Ordnung, Rechtlichkeit, sittliche Normen zu achten. Was in demokratisch regierten Staaten durchaus gelingt.

Der Natur der Sprache entsprechend ist jedoch Missbrauch auch und gerade hier nicht ausgeschlossen. Von der medialen „Rednerbühne“ aus schlägt man mit der Waffe des Wortes erbarmungslos zu, gegen Privatpersonen, Politiker, Gruppen, Verbände, Parteien. Man stellt bloß, beleidigt, verleumdet, verhetzt, diskriminiert, dämonisiert. Meist mit bitteren, nicht selten tödlichen Folgen (man denke an Mobbing!). Im Wirkungsfeld der Politik zeigt die Sprache als mediale Gewalt die ihr von Natur eigene Ambivalenz in einer grotesk-gefährlichen Weise. Der ambitionierte Autokrat zerstört mit ihr allen Widerstand, führt letztlich das Ordnungssystem, aus dem er hervorgegangen, ad absurdum. Der Machtbesessene setzt „die vierte Gewalt im Staate“ schachmatt – durch Verbot, Exil und Gefängnis. Und indem er – mantrahaft seine Drohformeln gegen allen Widerstand ausstoßend – ihre Institutionen und Werte deklassiert, zerstört er die Demokratie. Wenn überhaupt, so existiert sie nur noch als Schein-Demokratie weiter. Die Türkei ist dafür ein aktuelles Beispiel.

Was aber geschieht auf der größten Bühne der Weltpolitik? Von wo aus ein Mann – in Gestik und Mimik einem antiken Rhetor gleich – über alle Kanäle auf „sein Volk“ einredet. Donald J. Trump ist kein guter Redner, selbst da, wo er so tut, als löse er sich von dem für ihn vorbereiteten Manuskript, ist seine Sprache ohne Fluss und Schwung, sie kommt gestoßen daher, oft in Satzketten, ohne geschliffene Wortfolgen, ohne logische Schwingungen, sie setzt auf Kraftsprüche, Appelle und Drohungen, auf Vorwürfe und Beleidigungen. Auf sein Ego konzentriert er durch Grimasse und Fingergebärde die Hörer und Zuschauer und lässt seine rhetorischen Geschosse auf sie los. Das Wort als Waffe hat man bei Trump vielfach per Karikatur ins Bild gebracht.



Abb. 12: Karikatur von Annika Laas (Foto: Annika Laas/Wikimedia)



Abb. 13: Karikatur von Donkey Hotey (Foto: Donkey Hotey/Flickr)



Abb. 14: Karikatur von Wolfgang Horsch in der Süddeutschen Zeitung vom 11.8.2016 (Foto: Wolfgang Horsch)

Seine Rhetorik ist eine der raffiniertesten Formen der aggressiven Sprachanwendung. Die Hightech der digitalen Kommunikation nutzt er in extremster Form. Nicht öffentlich, sondern im Raum der virtual reality, in der Schatten- oder Unterwelt von *Facebook*, *Twitter* u.ä. Da setzt er seine kurzatmigen, mit Angst, Hass und Hetze getränkten *Sprint-Tweets* ab, um seine Anhänger, seine „Nation“ direkt zu erreichen, um seine Sicht der Dinge als die wahre zu propagieren, alle anderen Nachrichten, auch bewiesene Fakten als *Fake News* abzuurteilen. Wodurch es ihm gelingt, die öffentlichen Medien zu unterlaufen, die vierte Gewalt im Staat in ihrer Wirkung, ihrem Einfluss auf die Masse, letztlich in ihrer Kontrollfunktion zu schwächen oder gar auszuschalten. Wie funktioniert die Taktik von Trumps „giftiger Rhetorik“ (so die Kommission der Menschenrechte)? Genau nach dem Modell des in der Antike „entdeckten“ Steuerungsmechanismus der Rhetorik. Trump schließt sich auf direktem, noch mehr auf indirektem, nämlich virtuellem Wege mit der Masse seiner Anhängerschaft zu einer Solidargemeinschaft zusammen, unter der Parole „Wir gegen die!“. „Wir und die Anderen!“ Der Präsident setzt sich mit „seinem“ Volk und dessen Willen gleich. Dies lässt sich wieder im Bild verdeutlichen. Das längst erkannte Wirkungsdreieck der psychologischen Rollenfixierung tritt hier so deutlich wie fast nirgends zutage.



Trump ist ein quasi digitalisierter Propagandist und Populist. Darin liegt die unberechenbare, unbeherrschbare, gefährliche Macht seiner „Rede“. Äußerlich kommt er in seiner militanten Aggressivität dem antiken Vorbild nahe. Wie man rückblickend im Denkmal Ciceros Angriffsattitude einem Schwertkämpfer gleich setzte, so zeigen nicht wenige der per Television propagierten Bilder Trump in der Pose des grimmigen Kämpfers mit dem zustechenden Finger.



Abb. 15: Standbild des Cicero in Arpinum (heute Arpino) (Foto: Friedrich Maier)

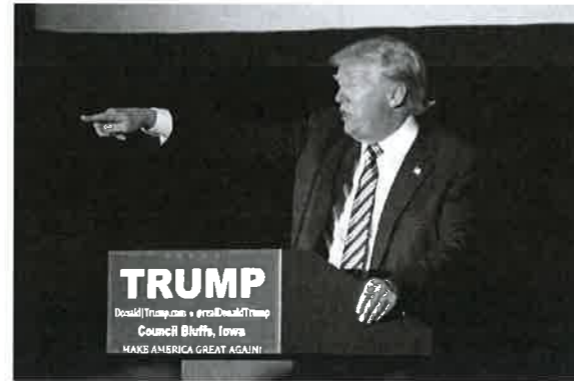


Abb. 16: Donald Trump bei einer Wahlkampfveranstaltung in Council Bluffs/Iowa (Foto: Matt Johnson/Flickr)

Trotzdem ist Trump kein zweiter Cicero. Seine Sprache ist ohne Glanz, ohne Schwung und gedankliche Durchdringung. Gestik und Mimik sind auf Show getrimmt. Und seine Ideale und Werte? Sind sie Recht und Freiheit? Die Unabhängigkeit der „demokratischen“ Institutionen, der totale Einsatz gegen Autokratie, gegen Diktatur? Cicero war bei all seinem – vielleicht auch narzistischem – Ehrgeiz kein Egomane, der etwa mit einem Mantra wie „Roman first“ letztlich nur sich und seine Interessen priorisiert. Cicero war auch kein Populist. Nicht das Volk war der primäre Adressat seiner Reden, es waren die zur Entscheidung bevollmächtigten Senatoren. Trump ist ein Demagoge. Und darin hat er auf der attischen Bühne seine Vorbilder. Wie Alkibiades, der sich selbst inszenierende, selbstgefällige Star der Athener, ist der Führer des mächtigsten Staates der Welt „ein Verführer seines Volkes“. Wie der Grieche badet er sich in der Bewunderung seiner Anhänger, als ausgewiesener Meister der Selbstbeweihräucherung: „I make America great again!“ – „Wir und die ‚Anderen‘“.

Die gruppenspezifische Einheit gegen das Feindbild:



Abb. 17: Donald Trump mit Fans bei einer Wahlkampfveranstaltung in Reno/Nevada (Foto: Darron Birgenheier/Flickr)

In der Karikatur fügen sich die beiden, Alkibiades und Trump, in der Pose narzistischer Selbstbespiegelung bestens zueinander:



Abb. 18: „Jeunesse d'Alcibiade“, Karikatur von Honoré Daumier (Ausschnitt) (Foto: Achim Kukulies/ Honoré-Daumier-Gesellschaft)

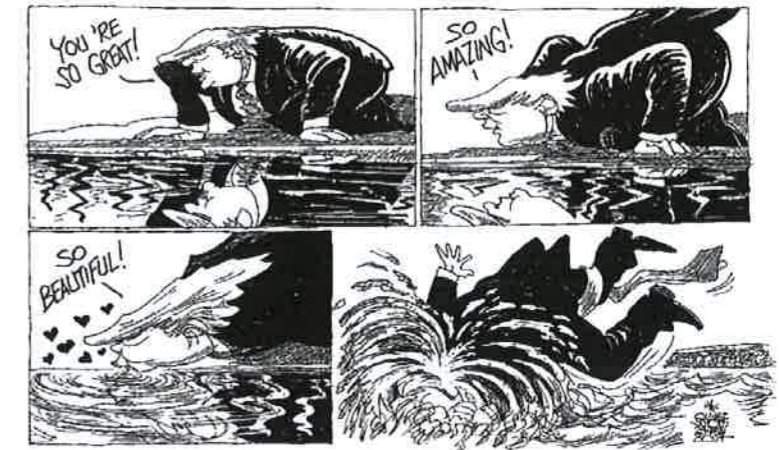


Abb. 19: Karikatur von Oliver Schopf in der Süddeutschen Zeitung sowie in Der Standard, jeweils vom 29.5.2017 (Foto: Oliver Schopf)

Cicero starb wegen seiner rhetorischen Angriffslust und mit ihm die Republik der Römer, Alkibiades führte Athen in die Katastrophe, das Schicksal ließ ihn am Ende in Asien zugrunde gehen. Und Trump, der mit vielen Mächtigen in seinem Land und mit noch mehr auf dem ganzen Globus die rhetorische Klinge kreuzt? Wo endet er? „Die Feuer-Wut-Macht-Rhetorik“, die der Präsidentschaft unlängst mit verzerrter Mimik der Welt „präsentiert“ hat, lässt wenig Gutes ahnen.

Der Mensch geht eben mit seinen Künsten, wie bereits Sophokles geschrieben, „bald den guten, bald den bösen Weg“. Die Sprachkunst, das Wort, bedenkenlos als Waffe eingesetzt, ohne Rücksicht auf den Menschen, die Menschheit, führt, wie die Geschichte lehrt, in die Katastrophe. Macht und Menschlichkeit passen nicht zueinander. Diese Einsicht tritt kaum anderswo eindringlicher und plastischer zutage als in der aggressiven Sprachanwendung auf dem Felde der Politik. Die hier vorgenommene Vergleichsanalyse verbindet Antike und Gegenwart, erfasst also einen Zeitraum von etwa zweieinhalb Jahrtausenden. Gerade in dieser langen Dauer erweist sich die Konstanz des Phänomens, die Gültigkeit der Erkenntnis. Und diese sollte doch – wer möchte es bestreiten? – den vernunftbegabten Menschen zum Nachdenken bringen.

Cuncti simus concanentes *Zwei lateinische Weihnachtslieder aus alter Zeit*

Anna Christoph

Als ich in den letzten Jahren in der Vorweihnachtszeit auf der Suche nach lateinischen Weihnachtsliedern war (anstelle von „lente defluit nix“ und „o abies, o abies“), stöberte ich Aufnahmen Alter Musik durch im Gedanken daran, dass es doch eigentlich sehr viele lateinische Weihnachtslieder geben müsse, die zu unserem Kulturerbe gehören und die also authentischer sind als ins Lateinische übersetzte deutsche Weihnachtslieder, die zwar reizend und nett sein mögen, aber spätestens nach dem ersten Lateinjahr ausgedient haben. Unter vielem, was ich fand, fesselten mich zwei Lieder aus dem Spätmittelalter bzw. der Renaissance ganz besonders. Das erste ist ein Marienlied aus Katalonien, das zweite ein Weihnachtslied aus Skandinavien. Sie fesselten mich durch ihren einfachen, aber gerade deshalb auch durchaus poetischen Text, sie fesselten mich durch ihre Melodien, die leicht ins Ohr gehen, sodass man bald selbst mitsingen kann, und sie fesselten mich durch ihren Rhythmus, der überhaupt nicht meditativ langsam ist, wie wir es von Weihnachtsliedern gewohnt sind, sondern äußerst lebendig und tänzerisch.

Diese beiden Lieder möchte ich hier vorstellen. Tonaufnahmen und Partituren sind übrigens leichter zugänglich als man meinen möchte; gerade diese beiden Lieder scheinen bei Experten Alter Musik und bei Mittelaltergruppen sehr bekannt und beliebt zu sein. Also ein bisschen auf YouTube stöbern... Am Ende des Beitrages finden sich aber auch Angaben zu CD-Aufnahmen.

1. *Cuncti simus concanentes*

(aus dem *Llibre Vermell de Montserrat*, 14. Jahrhundert)

Einführung

Das erste Lied, das ich vorstellen möchte, ist ein Marienlied, das als Thema die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel hat, ein Fest, das von der Kirche eigentlich am 25. März (9 Monate vor der Geburt Christi!) gefeiert wird, im kollektiven Bewusstsein aber eher mit dem Fest Mariä Empfängnis vom 8. Dezember in Verbindung gebracht wird, zumal dort das Evangelium von der Erscheinung Gabriels vor Maria verkündet wird.



Abb. 1: Kloster Montserrat

Das Lied stammt aus dem **Llibre Vermell de Montserrat**, dem roten Buch aus dem Katalanischen Kloster Montserrat, das im 14. Jahrhundert entstanden ist. Das Kloster Montserrat wurde zwischen 1025 und 1035 gegründet und war lange Zeit einer der wichtigsten Orte der Marienverehrung Kataloniens. Beispielsweise legte der spätere Begründer des Jesuitenordens Ignatius von Loyola dort 1522 seine Offizierswürde ab und weihte sich Gott, indem er alle weltlichen Insignien der Maria von Montserrat schenkte. Nach wie vor ist übrigens das Kloster ein vielbesuchter Wallfahrtsort und zu Ehren der Maria von Montserrat ist Montserrat auch ein in Katalonien recht weit verbreiteter Frauennamen: Die Opernsängerin Montserrat Caballé ist das berühmteste Beispiel dafür.

Unter Napoleon wurde das Kloster in den Jahren 1809 und 1811 zerstört. Bei dieser Zerstörung ging nahezu der ganze Bücherbestand des Klosters in Flammen auf, das *Llibre Vermell de Montserrat* ist das einzige Buch, das gerettet werden konnte, und es ist auch deshalb von unermesslicher kulturgeschichtlicher Bedeutung.

Das *Llibre Vermell de Montserrat*¹

Das *Llibre Vermell* erhielt seine Bezeichnung vom roten Einband, mit dem der Codex im 19. Jahrhundert gebunden wurde. Entstanden ist es gegen Ende des 14. Jahrhunderts mit einem Umfang von 172 beidseitig beschriebenen Blättern, von denen heute 35 verloren sind. Die verwendeten Sprachen sind vor allem Latein und Katalanisch, aber auch Okzitanisch (*lengue d'òc*). Der Inhalt des Codex reicht von der Gründungslegende des Klosters, theologischen Texten, Predigten, Hilfestellungen und Anweisungen für Pilger über Berichte von Wundern und Heilungen bis zu einer Sammlung von religiösen Liedern und Tänzen, mit denen die Pilger „unterhalten“ werden sollten. Die Lieder- und Tanzsammlung ist ein relativ kleiner Teil des Codex (nur 7 von ursprünglich 172 Blättern), der aber für unsere Ohren überraschend und kulturgeschichtlich höchst interessant begründet wird:

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia Beate Marie de Monte Serrato volunt cantare et trepidare, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc uti debent honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus. (folio 22)

Übersetzung:

Weil bisweilen die Pilger, die in der Kirche der heiligen Maria in Montserrat Nachtwache halten, singen und tanzen wollen, und dies auch tagsüber auf dem Kirchplatz, und sie dort nur sittliche und andächtige Lieder singen dürfen, sind einige hier am Beginn und am Ende aufgeschrieben. Dazu ist zu sagen, dass diese rücksichtsvoll und mit Maß gesungen werden, damit sie nicht jene stören, die in Gebete und Meditationen vertieft sind.

¹ Das *Llibre Vermell* ist online als Facsimile abrufbar über die Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_44.html (23.7.2017). Dort findet sich auch eine umfangreiche Einleitung zum Werk (allerdings in katalanischer Sprache).

Es handelt sich bei dem von mir vorgestellten Text also um ein Tanzlied, das sich einer Form bedient, die eigentlich aus der weltlichen Troubadourdichtung stammt. Umso faszinierender und überraschender ist dies für uns, weil wir seit Jahrhunderten nicht mehr an solche lebhaften Formen religiöser Lyrik und Musik in sakralem Kontext gewohnt sind.

Analyse des Textes²

Cuncti simus concanentes: Ave Maria.

Virgo sola existente en affuit angelus.
Gabriel est appellatus atque missus celitus.
Clara facieque dixit: Ave, Maria!
Clara facieque dixit: Ave, Maria!

Cuncti simus concanentes: Ave Maria.

Clara facieque dixit, audite, karissimi,
clara facieque dixit, audite, karissimi.
En concipies, Maria, Ave Maria!
En concipies, Maria, Ave Maria!

Cuncti simus concanentes: Ave Maria.

En concipies, Maria, audite, karissimi,
en concipies, Maria, audite, karissimi,
pariesque filium. Ave Maria!
Pariesque filium. Ave Maria!

Cuncti simus concanentes: Ave Maria.

Pariesque filium, audite, karissimi,
pariesque filium, audite, karissimi
vocabis eum Ihesum. Ave Maria!
Vocabis eum Ihesum. Ave Maria!

Cuncti simus concanentes: Ave Maria!

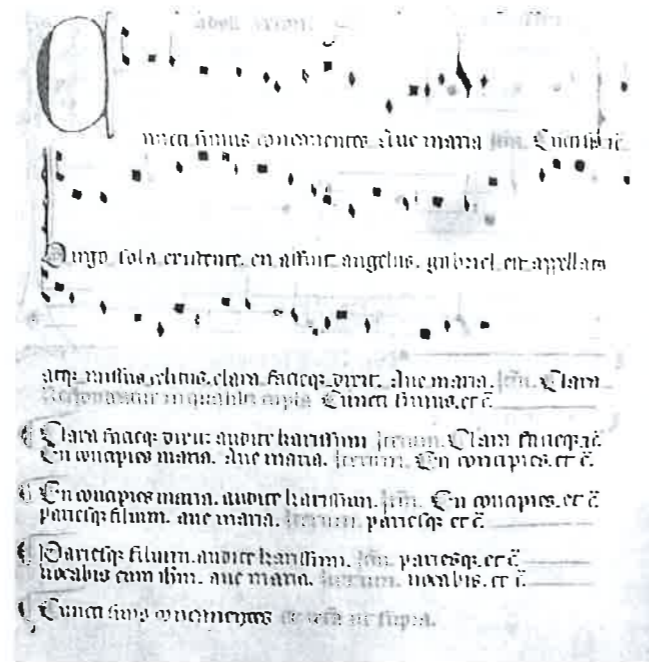


Abb. 2: Llibre Vermell, folio 24r



Abb. 3: Fra Angelico, Verkündigung, San Marco Florenz 1440

² Das Lied findet sich folio 24r des Codex. Die Partitur des Liedes ist abrufbar unter http://www.musica-sacra-antica.org/spartiti/L_vermell06_cuncti-simus-concanentes.pdf (23.7.2017).

Das Tanzlied besteht aus vier Strophen und einem Refrain. Das Reimschema ist ein Paarreim. Diese Form ist ein **Virelai**, eine Tanz- und später auch reine Gedichtform der französischen Troubadours, neben Ballade und Rondo eine der verbreitetsten Formen der altfranzösischen Lyrik gegen Ende des 13. und vor allem im 14. Jahrhundert. Das Virelai arbeitet mit zweiversigen Strophen im Paarreim, die von sich wiederholenden Elementen – hier: a) Anrede an Wir-Gruppe bzw. Publikum und b) Refrain – umrahmt sind.

Der Text entwickelt sich in einer Art Wechselgesang zwischen Erzähler und Publikum auf drei Ebenen: Zunächst singt und tanzt eine Wir-Gruppe der Gegenwart (Publikum, Pilger...) mit dem Hortativus „simus concanentes!“ Dann ruft ein „Erzähler“ (Solostimme im Wechsel mit mehreren Stimmen) das Geschehen Mariae Verkündigung in Erinnerung. Nach jeder dieser erzählenden Passagen drückt die Tanzgruppe ihre Freude im Refrain „cuncti simus concanentes: Ave Maria!“ aus.

Die dritte Kommunikationsebene ist die direkte Anrede an die Tanzgruppe/ das Publikum: Die letzten Worte der vorhergehenden Strophe wiederholend ergreift der Erzähler in jeder Strophe wieder das Wort, spricht mit dem Vokativ „karissimi“ und dem Imperativ „audite“ die Wir-Gruppe an und erweitert seinen Bericht jeweils um ein neues Motiv. Zum Beispiel: Strophe 1, Vers 4: *Clara facieque dixit: Ave, Maria!* > Strophe 2, Vers 1: *clara facieque dixit, audite, karissimi./ En concipies, Maria, Ave Maria!*

Das Tanzlied wird dem Leitmotiv *cuncti simus concanentes* im Jubeltanz abgeschlossen.

Die sprachliche Form ist recht einfach, zeigt aber auch einige Eigenheiten: Am auffallendsten ist die Schreibweise von „karissimi“; zu kommentieren auch der Beginn der ersten Strophe: *virgo sola existente* soll vielleicht ein Ablativus absolutus sein, der hier nicht korrekt formuliert wurde: *Als die Jungfrau alleine war, erschien ihr ein Engel.*

Besonders interessant aber scheint mir die Formulierung der Aufforderung an die eigene Gruppe, die nicht im einfachen Konjunktiv Präsens als Hortativus erfolgt, sondern als Partizip Präsens in Verbindung mit dem Konjunktiv Präsens von *esse* formuliert wird: „*simus concanentes*“. Das Verb *concanere* ist so im klassischen Latein nicht gebräuchlich (allerdings gibt es das Verb *concinere*) und folglich in Wörterbüchern nicht auffindbar, lässt sich aber über eine Reflexion über lateinische Wortbildung (auch von Schülern und Schülerinnen) leicht erkennen als *con-canere*, *zusammen-singen*. Bereits die Bedeutung des einfachen *canere* ist mehr als nur „singen“, Georges gibt als eine der Bedeutungen Folgendes an: „v. Menschen: *singen, besingen, singend verherrlichen, im Liede preisen...*“.

Insofern lässt sich auch der ungewöhnliche Hortativ inhaltlich begründen, wenn man so will, und als Verstärkung einer simplen Aufforderung verstehen. „Seien wir Mitsingende“ ist eine Forderung nach einer stärkeren auch inneren und existenziellen Beteiligung als ein einfaches *concanamus* „lasst uns mitsingen“.

Aufnahmen des Liedes

Es gibt – auf YouTube übrigens leicht zugänglich – überraschend viele Aufnahmen des Liedes, die sich in zwei Kategorien unterteilen lassen: Auf der einen Seite stehen z.B. die Aufnahmen unter der Leitung des katalanischen Musikers Jordi Savall, eines der größten Experten Alter Musik. Diese Aufnahmen begeistern durch ihren authentischen Klang, zumal Jordi Savall immer darum bemüht ist, möglichst originalgetreue Instrumente zu verwenden. Auf der anderen Seite stehen die Aufnahmen von Gruppen wie Elfenthal, deren Ziel es ist, Alte Musik

auch dem zeitgenössischen Publikum nahezubringen und die deshalb den vielleicht fremden Klang etwas unseren Hörgewohnheiten anpassen. Welche Aufnahme man im Unterricht einsetzt, hängt von der Zielsetzung ab.

In jedem Fall aber wird man als Hörer hineingezogen in diesen nahezu rasanten Tanzrhythmus, wie man ihn sich vielleicht von Alter Musik zunächst gar nicht erwartet und mit dem man ganz sicher im Zusammenhang mit einem Marienlied nicht einmal ansatzweise rechnet.

Anregungen für den Unterricht

Wenn man einmal vom Rhythmus dieses wunderbaren Liedes gepackt ist, wird man sich kaum damit begnügen wollen, den Text nur zu lesen und das Lied passiv zu konsumieren, obwohl auch das als Lückenfüller in den letzten Unterrichtsstunden vor Weihnachten durchaus brauchbar ist. Das Lied verdient aber mehr. Die Melodie ist derart eingängig, dass man bald zumindest mitsingen kann. Wer es wagt, kann ohne größeren Aufwand auch einen kleinen Reigentanz mit den Schülerinnen und Schülern entwerfen und einüben und damit das Lied zu seiner ursprünglichen Form erwecken. Sollte man das Glück haben und Unterstützung von einem Musiklehrer bzw. einer Musiklehrerin erhalten, ließe sich noch viel mehr machen! Vielleicht auch ein kleiner Beitrag zu einem Krippenspiel oder einer Weihnachtsfeier...

2. Gaudete; Christus est natus

(aus den Piaie Cantiones, 1582)

Der zweite Text stammt aus einer Sammlung religiöser Lieder, die im schwedisch-finnischen Raum zu verorten ist und in welcher Lieder, die bereits eine längere Tradition hatten, 1582 zu einem Lehrbuch zusammengefasst wurden.³

Die Sammlung trägt den Titel *Piae cantiones Ecclesiasticae et Scholasticae Veterum Episcoporum* und umfasst 74 meist einstimmige Lieder. Antworten auf die Fragen nach der Initiative und dem Herausgeber sind umstritten. Das Vorwort schreibt ein gewisser Theodoricus Petri, Student an der Universität Rostock und späterer Pastor, an anderen Stellen⁴ nimmt man als Herausgeber Jacob Finno, Rektor der Kathedralschule von Åbo/Turku in Finnland und durch weitere Tätigkeit als Dichter und Sammler bekannt, an. Tatsächlich wurde das Werk in Greifswald (Norddeutschland) gedruckt, möglicherweise allerdings nur aus dem Grund, dass es, wie Folke Bohlin vermutet, in Schweden damals technisch noch nicht möglich war, Noten zu drucken.⁵



Abb. 4: Titelblatt der Ausgabe 1582 mit dem Namen des Herausgebers Theodoricus Petri und des Druckortes Greifswald

³ Das Facsimile der Piaie Cantiones von 1582 ist als PDF-Datei über http://www.spielteut.de/facs_piae_cantiones.htm (23.7.2017) abrufbar.

⁴ Tuomas N.S. Lehtonen nimmt Finno als Urheber an.

⁵ Folke Bohlin, S. 110

Interessant und erwähnenswert ist die „Zensur“ durch das Bistum Viborg /Schweden: Zumal es sich um „alte“ Lieder handelte, die also noch aus vor-reformatorischer Zeit stammten und folglich katholisch waren, musste der Druck dieser durch eine lutheranische Institution gutgeheißen und bisweilen mit Anmerkungen versehen werden, was zu einem neuen, revidierten Druck der Sammlung im Jahr 1625 führte.⁶ Diese Ausgabe wurde auch musikalisch überarbeitet sowie erweitert und dem aufkommenden barocken Geschmack angepasst. Sie umfasst 90 Lieder.

Gaudete, gaudete Christus
est natus, ex Maria virgine, gaudete.
Gaudete, gaudete Christus est natus ex Ma-
ria virgine, gaudete.
Gaudete, gaudete Christus est natus ex
Maria

Maria virgine, gaudete.
Gaudete, gaudete Christus est natus ex
Maria virgine, gaudete.
Tempus adest gratiae, hoc quod optabamus,
Carmina laetitia devote reddamus.
Deus homo factus est Natura mirante
Mundus renovatus est a Christo regnante
Ezechielis porta clausa pertransitur
Unde lux est orta, salus invenitur.
Ergo nostra concio psallat iam in lustro,
Benedicat Domino, salus Regi nostro.

⁶ Eine genauere Erörterung des Verhältnisses zwischen lutheranischen und katholischen Texten in dieser Sammlung und anderen Texten der skandinavischen religiösen Musik findet sich bei Tuomas N.S. Lehtonen.

Das Lied ist in den *Piae Cantiones* als Discantus, als mehrstimmiges Lied, überliefert und feiert die Menschwerdung Christi und deren kosmische Bedeutung. Ähnlich wie im katalanischen Tanzlied beginnt auch dieses Lied mit einer Aufforderung, die sich zunächst im Imperativ an ein Publikum richtet und auffordert: *gaudete!* Sofort wird auch der Grund genannt: *Christus est natus*. Mit dieser Verkündigung ist auch der Kommunikationsrahmen des Textes geklärt: Wie die Engel damals den Hirten, so verkündet heute ein Sänger die Geburt des Messias.

Die Aufforderung zur Freude verstärkt eine Wir-Gruppe in der ersten Strophe mit einem Hortativus, quasi als Antwort auf den vorausgehenden Imperativ: *carmina laetitiae devote reddamus!* Dann folgt wieder der Gaudete-Refrain.

Die erste Strophe betont also das Motiv der Freude – *gaudete* ist im Übrigen auch die Bezeichnung für den dritten Adventsonntag.

Die zweite Strophe rückt die kosmische Dimension ins Zentrum, denn die Menschwerdung Gottes versetzt die ganze Natur in Staunen. *Natura* ist groß geschrieben und auch durch die Zuordnung des Verbes *mirante* eindeutig personifiziert; die Formulierung im gleichzeitigen Ablativus Absolutus verstärkt diese universelle Reaktion. Zudem kommt die Menschwerdung Christi der ganzen Welt zugute: *Mundus renovatus est*, wobei mit *a Christo regnante* das Motiv des Christus triumphans, das aus der Malerei bekannt ist, aufgenommen wird.

Und schließlich wird der Fokus auf das Heilsgeschehen gelegt, nach dem Staunen der Natur und der Erneuerung der Welt. Das Motiv der *porta Ezechielis* bezieht sich auf die Vision des Propheten Ezechiel vom neuen Jerusalem, in der dieser von einem Mann in einen Tempel geführt wird; durch das Osttor zieht die Herrlichkeit Gottes ein (Ez 43,1–12). In der Vision wird dann das äußere Osttor geschlossen, was bedeutet, dass Gott den Tempel nie mehr verlassen wird (Ez 44,1–2). Schließlich wird damit ein weiteres, auch aus der christlichen Hymnendichtung⁷ bekanntes Motiv verknüpft: die Formulierung *lux est orta* erinnert an die bereits in der Antike gebräuchliche Wendung *lux ex oriente* und bedeutet Heil für den ganzen Kosmos.

In der letzten Strophe wird der Rahmen geschlossen, indem die Wir-Gruppe spricht und die Aufforderung zum Lobgesang wieder aufgegriffen wird. Diese Strophe ist auch sprachlich recht interessant:

nostra concio – die klassische Schreibweise wäre *contio* – kann man mit „versammelte Gemeinde“ übersetzen, im Georges findet man folgenden Hinweis auf die ursprüngliche römische, nahezu rein militärische Bedeutung: „Zusammenkunft = die Versammlung der Gemeinde, [...] der durch Heroldsruf von einem Magistrate berufenen Stadtgemeinde, um einen Vortrag anzuhören.“

psallat – Das Verb mag „lobsingen, lobpreisen“ bedeuten. Im Georges wird als ursprüngliche Bedeutung folgendes angeführt: *psallo*, *psallō*, *ere* (ψάλλω), I) *auf einem Saiteninstrumente-, insbes. auf der Zither spielen, mit und ohne Gesangsbegleitung, die Zither spielen, zur Zither singen*. Deutlich ist auch die Assonanz zum Begriff Psalm.

in lustris: Das *lustrum* war in Rom ein Sühne- und Reinigungsfest, das von den Zensoren alle fünf Jahre veranstaltet wurde. In diesem Kontext könnte man es einfach mit „Fest“ übersetzen.

Salus Regi nostro: „Heil unserem König“ ist eine Formel, die uns sehr gut bekannt ist und den SchülerInnen sicherlich keine Verständnisschwierigkeiten bereitet; inhaltlich wird das Christ-Königsmotiv aufgegriffen.

⁷ Z.B. bei Prudentius und Origines.

Tonaufnahmen und Rezeption des Liedes

Vor allem im nordeuropäischen und besonders im angelsächsischen Raum ist das Lied offensichtlich auch heute noch sehr bekannt und beliebt und gehört zum Repertoire auch zu kommerziellen Zwecken aufgenommener Weihnachts-CDs. Es finden sich zahlreiche Interpretationen unterschiedlichster Art, die von a-cappella-Aufnahmen bis zu weihnachtlich inszenierten Kinderchören (z.B. Libera, 2008) reichen, das Lied hat den Weg sogar in die Popmusik gefunden und wurde von der Gruppe Erasure (allerdings recht surreal und gewöhnungsbedürftig) umgesetzt.

Gelungen, auch in einem einigermaßen akzentfreien Latein, ist die flotte a cappella-Version der King's Singers sowie die Interpretation des Coro dulcis memoria unter der Leitung von Federico Raffaelli, welche auch das renaissancehafte Klangbild beibehält.

Alle diese Aufführungen und viele andere sind online leicht zugänglich, und es ist nur eine Frage des Geschmacks, welche einem am ehesten zusagt.

Fazit

Die Recherche zu den historischen Hintergründen zeigte manchen überraschenden Entstehungskontext. Mit der Strenge und Reinigung, die der Konflikt zwischen Reformation und Gegenreformation gebracht hat, sind solche tänzerischen sakralen Formen aus unserer Kirchenkultur weitgehend verschwunden. Ein Blick in die Zeit vor der Glaubensspaltung und in die Volkskultur zur Zeit der Renaissance lässt eine ganz andere Dimension geistlicher Musik erahnen.

Wie auch immer man diese Lieder im Unterricht nützen mag, es ist auf jeden Fall lohnenswert. Und hat man sie einmal gehört, wird man diese Ohrwürmer nicht mehr so leicht los.

Quellenangaben

Llibre Vermell de Montserrat:

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat-0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_44.html (29.6.2017)

Zur Form des Virelai: www.musicologie.org/sites/v/virelai.html (29.6.2017)

„Maria de Montserrat“, https://de.wikipedia.org/wiki/Kloster_Montserrat (29.6.2017)

CD- Aufnahmen:

Llibre Vermell de Montserrat, La capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI/ Jordi Savall, 2016

Partitur:

http://www.musica-sacra-antica.org/spartiti/L_vermell06_cuncti-simus-concanentes.pdf (29.6.2017)

Piae cantiones:

Bohlin, Folke: Die Sammlung Piae cantiones und Norddeutschland, in: Weltliches und geistliches Lied des Barock, Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien, Daphnis Band 8, Heft 1 1979

Lehtonen, Tuomas N.S.: Pious Hymns and Devil's Music, in: Re-forming texts, music, and church art in the Early Modern North, hrsg. v. Lehtonen, Tuomas N.S. u.a., S. 179–216 Amsterdam 2016

http://www.spiellet.de/facs_piae_cantiones.htm (6.7.2017)

Partitur zu *Gaudete*: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=89430> (6.7.2017)

Verzeichnis der Bildquellen:

Abb.1: https://de.wikipedia.org/wiki/Kloster_Montserrat (29.6.2017)

Abb.2: <http://www.avemariasongs.org/aves/0-anon/images/Vermel3.jpg> (29.6.17)

Abb.3: <http://www.kunst-meditation.it/a-bis-h/angelico> (29.6.2017)

Abb.4: http://finnland-institut.de/musikbeziehungen/piae_cantiones_detail_1.html (6.7.2017)

Abb.5.: http://www.spiellet.de/facs_piae_cantiones.htm (6.7.2017)

***Cives mundi omnes sumus –
die klassischen Sprachen und Europa
Ein ganz besonderes Erasmusplusprojekt***

Martina Adami

Drei Jahre haben wir uns darum bemüht. Und es war kein leichtes Unterfangen: die Beamten der Europäischen Union davon zu überzeugen, dass auch die Klassischen Gymnasien europäischer Unterstützung für ihre Projekte bedürfen. Immer wieder war aus den Rückmeldungen nicht ganz so deutlich, aber doch in wiederholten Andeutungen herauszulesen, dass die Klassischen Gymnasien Europas sowieso nur von Kindern aus einer bestimmten sozialen Schicht besucht werden und die Förderungen für Bedürftigere gedacht sind. Das war das Eine, was mich am Anfang des Projekts etwas stutzig gemacht hat. Und das Zweite war der Kampf mit einer Beamtensprache, die der Arbeit in der Schule diametral entgegengesetzt ist. Wir haben bewusst ein Projekt mit hoher Schülerbeteiligung gewählt, bei dem auch das Endprodukt sich im Lauf des Projekts entwickeln sollte. Für den Antrag musste dieses Endprodukt bereits fest umrissen sein. Irgendwann nach vielen, vielen Bemühungen haben wir es dann doch geschafft, das Projekt überzeugend zu formulieren, ein Projekt, welches die Arbeit in den Klassischen Gymnasien zusätzlich unterstützen sollte, zum Zweiten aber auch einer breiteren Öffentlichkeit sichtbar machen sollte, womit wir uns in den Klassischen Gymnasien dauernd beschäftigen, dass die Auseinandersetzung mit der Antike keine Arbeit im Elfenbeinturm ist, sondern eine vertiefte Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart mit sich bringt. Sehr oft ziehen sich SchülerInnen wie Lehrpersonen der Klassischen Gymnasien zurück, angesichts einer Gegenwart, vor der man oft nur mehr den Kopf schütteln kann. Wir wollten mit diesem Projekt zeigen, dass gerade die so genannten humanistischen Gymnasien (in Südtirol werden sie Klassische Gymnasien genannt) viel mitzureden hätten.

Mit einem Partner, dem Wittelsbacher Gymnasium in München, ist die Erstplanung erfolgt. Weitere Partner haben sich dann über verschiedene persönliche und schulische Kontakte dazugesellt: ein Amsterdamer Gymnasium, ein Gymnasium auf Kreta und das Gymnasium in Rein (Steiermark).

Was waren unsere Ausgangspunkte?

Unsere Grundidee war, die Arbeit in den Klassischen Gymnasien/ humanistischen Fächern noch stärker an das Heute anzupassen und es vor allem auch sichtbar zu machen. Die erste Kontaktaufnahme geschah durch das Gymnasium in München, das sich mit meiner Schule in Verbindung setzte. Bereits als Lehrperson, aber noch mehr als Schulführungskraft sehe ich eine Riesenchance in solchen Projekten, weil sie in unkomplizierter Form SchülerInnen über Situationen und Denkweisen in anderen europäischen Ländern informieren, weil sie auch Lehrpersonen in Kontakt bringen, weil sie SchülerInnen das, was sie im Klassenzimmer lernen, in neuen Kontexten und auf einem neuen Parkett erproben lassen, weil über das Projekt auch ganz viel positive Öffentlichkeitsarbeit gemacht werden kann. Die Medien, zumindest die Südtiroler Medien, setzen sich sehr intensiv mit Schule auseinander, nicht immer nur mit

positiven Schlagzeilen. Solche Projekte vermitteln dagegen auch viele Erkenntnisse über schulische Arbeit.

Aus diesen Vorüberlegungen heraus konkretisierten v.a. München und Bozen allmählich das Projekt. So formulierten wir unsere Überlegungen:

- Die **Migrations- und Flüchtlingsproblematik** in unserer Zeit stellt für Europa eine der größten Herausforderungen dar: Gerade die am Projekt beteiligten Länder Deutschland, Italien, Österreich und Griechenland beschäftigt die Thematik besonders, auch die Niederlande sind betroffen. Die Strategien des Umgangs vor Ort sind oft verschiedene und keine ist als „fertig“ zu betrachten.
- Die fundierte Kenntnis von und das **Reagieren auf aktuelle gesellschaftliche und politische Probleme** erwartet die Gesellschaft von den Lehrkräften.
- Auch die Schüler werden sich – als die Erwachsenen von morgen – früher oder später mit der Frage nach angemessenen und praktikablen Formen des Umgangs und der Problembewältigung auseinandersetzen müssen und Möglichkeiten finden, sich selbst dabei aktiv einzubringen. Daher ist es von großer Wichtigkeit, bereits an den Schulen das Bewusstsein der Lehrpersonen und Jugendlichen für ihre eigene Verpflichtung zu wecken und **Möglichkeiten des sozialen Engagements anzudenken und zu erproben**.
- Dies kann aber nicht ohne **Reflexion über die Standpunkte und Werte** geschehen, die als Grundlagen der europäischen Gesellschaft gelten und die gerade einen humanen Umgang mit Flüchtlingen und Migranten in unserem Umfeld ermöglichen. Die Gesellschaft sieht genau diese Werte in der gegenwärtigen Situation aber gelegentlich als bedroht an. Hierbei kann es helfen, sich bewusst zu machen, dass Migration und Flucht – aus welchen Gründen auch immer – keine neuartigen Phänomene sind. In antiken Texten, die die Schüler im Unterricht der klassischen Sprachen lesen, begegnet ihnen vielmehr schon eine Reihe von – mythologischen wie geschichtlich wirklich existenten – „Flüchtlings“ und so können sie verschiedene Überlegungen und Texte zur Frage des adäquaten Umgangs mit dem/den Fremden aus einer zunächst „anderen“, durchaus hilfreichen Sicht kennenlernen.
- Die Schüler sollen aus einem bestimmten Fundus an Texten diejenigen **auswählen**, die ihnen für eine Umsetzung am geeignetsten erscheinen.
- Mit Hilfe ihrer LehrerInnen und unter **Einbezug externer Partner** (Unterstützungsgruppen für Migranten/Flüchtlinge, Journalisten, Politiker, Theater, ALP Dillingen, MPZ München, BIB Bozen) sollen sie gemeinsam Vorschläge für eine gedankliche und kreative Auseinandersetzung mit dem Thema (Dialoge, Theaterstück, weitere Arten der künstlerischen Umsetzung) entwickeln, wofür sie jeweils das Knowhow der Partnerschulen und deren Kontakte nutzen. Die Ergebnisse werden von den international zusammengesetzten Gruppen in Form von Aufführungen und Ausstellungen an den Schulen präsentiert und darüber Spendengelder gewonnen. Diese wiederum sollen für konkrete Projekte zur Unterstützung von jugendlichen Flüchtlingen an den jeweiligen Schulstandorten genutzt werden.
- Die Jugendlichen machen ihre Arbeitsaktivitäten via **eTwinning** und einer gemeinsamen Homepage (www.klassischegymnasien.eu) allen Interessierten zugänglich und entwickeln Materialien, die auch in breiterem Rahmen einsetzbar sind.
- Die **gemeinsame europäische Arbeit** scheint uns hier eminent dafür wichtig zu sein, um unterschiedliche Haltungen und Entscheidungen in den einzelnen europäischen Staaten genauer kennenzulernen und vielleicht auch aufgrund der Auseinandersetzung mit „antiken“ Überlegungen in Kombination mit einem Sozialprojekt neue Ansätze anzudenken.

- Da die beteiligten Schulen ihre Stärken in unterschiedlichen Bereichen haben, ist von einer **Zusammenarbeit** eine sehr inspirierende Wirkung zu erhoffen.

Im Einzelnen lassen sich die Zielsetzungen des Projekts wie folgt auffächern:

- Auseinandersetzung mit dem **hochaktuellen sozialen Thema** "Flüchtlingskrise", Erkundung der Problemlage vor Ort und
- Diskussion der Frage: **"Wie kann Europa damit umgehen?"**
- **Entwicklung interkultureller, sozialer und zivilgesellschaftlicher Kompetenzen** durch aktive tatsächliche und virtuelle Zusammenarbeit
- **gemeinsames Lernen (auch der Lehrkräfte von den Schülern)** – und Entwicklung interkultureller Kompetenzen
- **Lehren und Lernen auch im Gymnasium innovativer zu gestalten** (Auseinandersetzung mit hochaktuellen Themen, Entwicklung neuer Materialien, Zusammenarbeit mit externen Partnern vor Ort, Verbindung von Theorie und Praxis in Form kreativer Umsetzung)
- Zusammenarbeit mit bestimmten Organisationen und Berufsbereichen (Sozialwesen, Journalisten, Theater, Schriftsteller, Museumspädagogik) und damit guter **Einblick in verschiedene Arbeitswelten**
- In dieses interdisziplinäre Projekt (auch das ist ein ganz wichtiger Ansatz) sind die **Fächer Deutsch, Fremdsprachen, Latein, Altgriechisch, Geschichte, Kunst, Philosophie und Religionslehre** direkt miteinbezogen. Das Projekt wird teils während des Klassenunterrichts, teils außerhalb des Unterrichts in AGs entwickelt.



Abb.1: Projektarbeit im Wittelsbacher Gymnasium in München (Foto: M. Adami)

Das Projekt teilt sich auf fünf größere Projektschritte auf, die aus jeweils einem Treffen in einem der Partnerländer und Zwischenarbeitsphasen bestehen:

- Treffen 1 in München: **Antike Texte und Realien zum Thema** "Migration/ Flucht/ Vertreibung" = SCHRITT 1
- Zwischenphase = **Recherche**: weitere Auseinandersetzung mit verschiedenen antiken Texten zum Thema, Diskussionen mit Experten und betroffenen Jugendlichen vor Ort; Austausch über eTwinning, Veröffentlichung von Ergebnissen (der Auseinandersetzung mit antiken Texten und Aufarbeitung der Podiumsdiskussionen durch beteiligte SchülerInnen über verschiedene journalistische Textsorten) auf der Homepage www.klassischegymnasien.eu; Beschreibung des Projekts und Diskussion relevanter Fragen und Sichtweisen in Zusammenarbeit mit Printmedien und Radioanstalten vor Ort
- Treffen 2 in Bozen: **persönliche Themenaneignung mittels dramaturgischer Schreibwerkstatt** zum Thema Migration: Lehrpersonen und Schüler = SCHRITT 2
- Zwischenphase: **Planung und Umsetzung der Ergebnisse der Schreibwerkstatt** entweder über eine Theateraufführung oder über eine Ausstellung (ergänzt durch weitere Materialien)
- Treffen 3 in Amsterdam: **gemeinsame Theateraufführung** aller fünf Partnerschulen = SCHRITT 3
- Zwischenphase: **Einzelaufführungen bzw. Präsentationen (Eigenprodukte der jeweiligen Partner) jeweils vor Ort und Austausch** über die unterschiedlichen Produkte; Suche nach Sponsoren und Sammeln von Spendengeldern für Schritt 4
- Treffen 4 Gazi: **Planung der konkreten "sozialen" Umsetzung** = SCHRITT 4: gemeinsames größeres Projekt in Gazi
- Zwischenphase: **Einzelprojekte** mit Migranten und Flüchtlingen vor Ort (von Schülern gemeinsam mit Migranten und Flüchtlingen geplant und durchgeführt) **und Austausch** – Planung eines kleineren, aber nachhaltigen Projekts zur Integration von Flüchtlingen und Migranten.

Es geht um eine Umsetzung des sozialen Anliegens in gemeinsamem Austausch auch mit Betroffenen: Welches kleinere, aber nachhaltige Projekt könnte Integration und Verständnis für Flüchtlinge und Migranten fördern? Welche Form der Unterstützung brauchen Flüchtlinge und Migranten; Verbreitung und Diskussion der Ergebnisse über eTwinning, die Homepage www.klassischegymnasien.eu sowie in Zusammenarbeit mit den bereits genannten lokalen Medien. Wir möchten die Expertenunterstützung durch das TIS Bozen nutzen, ein Forum, das vor allem Jungunternehmer begleitet (Unternehmerperspektive: Umsetzung der Projektideen) und das Expertenwissen der Partnerschule Rein hereinholen: Rein unterhält bereits bestehende Projekte mit Osteuropa zum Thema.

- Treffen 5 Rein: **Schlussevaluation** und Andenken konkreter Maßnahmen zur Weiterführung der sozialen Projekte (Austausch mit Experten vor Ort); mögliche weiterführende Partnerschaften.

Und noch einmal etwas genauer das Warum und Wie des Ganzen:

Der Lehrerberuf ist in nahezu allen europäischen Ländern ein von der Gesellschaft stark hinterfragter Beruf. Auf die Schulen kommen immer neue Anforderungen vor allem auch im Sozialen und im Methodischen zu, was für die Lehrpersonen stete Neu- und Umorientierung bedeutet. Auch die Voraussetzungen und Erwartungen der SchülerInnen an Ausbildung und Schule wandeln sich. Das Reagieren auf aktuelle gesellschaftliche und politische Probleme wird von den Lehrkräften erwartet.

Wir wollen mit unserem Projekt verschiedene Ziele erreichen:

- a) in Bezug auf das Profil der Lehrerberufe: Reflexion des Profils und der Curricula im Gymnasium; Reflexion der eigenen eher theorielastigen Arbeit; Möglichkeiten diese Arbeit auch ganz konkret mit heutigen gesellschaftspolitischen Fragestellungen in Beziehung zu setzen und zu "handeln"
- b) in Bezug auf die Ausbildung der SchülerInnen: Die Migrations- und Flüchtlingsproblematik in unserer Zeit stellt für Europa eine der größten Herausforderungen dar. Und das ist ein spannendes Moment an diesem Projekt: dass die beteiligten SchülerInnen durch unterschiedliche Arbeitsformen, durch verschiedenste Diskussionsgrundlagen, vor allem aber auch durch den Vergleich unterschiedlicher Situationen in den beteiligten EU-Ländern die Frage als eine annehmen, die sie direkt betrifft und an der sie sich beteiligen wollen.

Dies geschieht durch folgende grundlegende Projektkonzeption:

- a) Auseinandersetzung mit dem Thema "Flucht, Migration, das Fremde und Reaktionen darauf" vor dem Hintergrund themenrelevanter antiker Texte: z.B. "Medea", z.B. die Gestalt des Aeneas (auch bei den römischen Historikern), z.B. antike Kolonien, z.B. Cicero und die Archiasrede, z.B. Caesar und die Exkurse zu Galliern und Germanen. Uns ist eine erste Hinführung, die thematische Erschließung über die distanzierte Auseinandersetzung wichtig, weil sie helfen soll, die wahrscheinlich eher wenig reflektierten, spontanen Ideen der SchülerInnen zum Thema zu "ordnen", zu vertiefen und Erfahrungen von Flucht und Vertreibung an "fremden" Modellen nachzuvollziehen. Gemeinsame Treffen und die Auseinandersetzung mit Texten und Inhalten auch vor der Folie verschiedener gymnasialer Entwicklungsmomente ermöglichen den Austausch unterschiedlicher Zugänge zum Thema. Gleichzeitig findet so, in der Auseinandersetzung, wie die Thematik in den einzelnen beteiligten europäischen Ländern erlebt und erfahren wird, Schüler- und Lehrerweiterbildung statt.

Im Anschluss an dieses erste Treffen erfolgen die Konkretisierung sowie die Aktualisierung des Themas jeweils vor Ort durch gemeinsame Treffen mit jugendlichen Migranten, Flüchtlingen sowie mit Sozialarbeitern und durch Podiumsdiskussionen mit Journalisten und/oder Politikern.

- b) Persönliche Aneignung des Themas in einer länderübergreifend gemeinsam durchgeführten Schreibwerkstatt: Schreiben an Dialogen zum Thema mit Unterstützung eines Jungdramatikers. Dies scheint wichtig, weil die Lehrerperspektive in dieser Phase ganz bewusst durchbrochen werden sollte. Auch die gemeinsame Arbeit ist uns wichtig, weil die unterschiedlichen Erfahrungen der Jugendlichen in ihren Ländern für die Auseinandersetzung fruchtbar gemacht werden sollen. Am Ende der Schreibwerkstatt

stehen die theatrale Umsetzung oder Ausstellungen der entstandenen Dialoge und weiterer Präsentationsmomente jeweils vor Ort; über diese "Kulturarbeit" soll Geld für den nächsten Teilschritt des Projekts gesammelt und die Öffentlichkeit sensibilisiert werden.

c) Konkrete Umsetzung:

Der direkte Austausch mit jugendlichen Migranten und Flüchtlingen, wie das gesammelte Geld für ein (nachhaltiges) "Hilfsprojekt" genutzt werden könnte, stellt eine der Säulen des Projekts dar. Die (durchaus unterschiedlichen) Projekte sollen konkret jeweils vor Ort umgesetzt und direkt in den Schulalltag eingebunden werden; gegenseitige Hilfen und Austausch der Ergebnisse der einzelnen Arbeitsphasen über eTwinning.

In dieses Projekt sind die Fächer Deutsch, Fremdsprachen, Latein, Altgriechisch, Geschichte, Kunst(geschichte), Religion, Philosophie direkt miteinbezogen. Das Projekt wird teils während des Klassenunterrichts, teils außerhalb des Unterrichts in AGs entwickelt.

Angesprochene Zielgruppen:

direkt beteiligte SchülerInnen, alle Eltern und SchülerInnen der beteiligten Schulen, zusätzlich die Öffentlichkeit durch regelmäßige Vermittlung und Beschreibung der Projektphasen in den Medien vor Ort

Dass das Projekt länderübergreifend durchgeführt werden soll, hat mehrere Gründe:

- Austausch über gymnasiale Arbeit unter den Lehrpersonen durch gemeinsame Arbeit an einem Projekt; Lernen an Modellen der Anderen
- intensivere Auseinandersetzung mit dem Thema durch regelmäßigen Austausch und Vergleich, wie einzelne europäische Länder mit der Thematik umgehen
- stärkere Sensibilisierung dadurch, dass Lehrpersonen und Jugendliche durch gemeinsame Arbeit vielleicht auch gemeinsame Lösungsstrategien für ein Thema finden, das Europa sehr, sehr stark beschäftigt.

Das Projekt verstärkt Anliegen, welche engagierten Lehrpersonen schon länger wichtig sind: das (Klassische) Gymnasium/ den altsprachlichen Unterricht aus seinem Elfenbeinturm zu holen: durch die Beschäftigung mit einem zentralen Thema unserer Zeit, durch die konkrete europäische, also überstaatliche Zusammenarbeit, durch multimediale Aufbereitung und weitere besondere Projekte.

Angestrebt wird eine noch größere Verstärkung der fächerübergreifenden Zusammenarbeit im Klassischen/Altsprachlichen Gymnasium und damit eine bessere Vernetzung auch des Lernens und des Formulierens möglicher Antworten und Positionen zu aktuellen Zeitfragen. Durch die Zusammenarbeit sollen weitere Ideen für die lebendige Arbeit im Klassischen/Altsprachlichen Gymnasium entwickelt werden sowie das Lernen durch konkrete Anwendung intensiviert werden. Über das gegenseitige Kennenlernen sollen auch ein Schüleraustausch bzw. Möglichkeiten weiterer Zusammenarbeit ausgelotet werden. Ziel des Projekts ist es, eine lebendige Plattform (www.klassischegymnasien.eu) mit regelmäßigem Austausch aufzubauen, die weit über das Erasmusplusprojekt hinausgeht und auf jeden Fall als Diskussionsforum eingerichtet bleibt.

Als innovativ empfinden wir:

- a) die Lehrerweiterbildung durch gemeinsame, länderübergreifende Arbeit an einem ganz konkreten Thema; dadurch auch verstärkte Reflexion des eigenen Tuns

- b) die Öffnung der Schule durch Einbezug von Sozialarbeitern, Journalisten, Politikern, Dramatikern und Museumsverantwortlichen: Einbindung der schulischen Arbeit in ein Projekt, welches ein breites Umfeld von Bildungsarbeit wechselseitig nutzbar macht
- c) das Nachdenken über eine drängende EU-Frage, welches ganz spezifische schulische Möglichkeiten nutzt, darüber hinaus aber nicht nur die europäische "Hilfsperspektive" einbezieht, sondern durch die Zusammenarbeit (im kleinen Rahmen) Migranten und Flüchtlinge direkt in die Aktion miteinbindet und sie "mitreden" lässt

Welche Wirkung erhoffen wir uns?

- Lehrerweiterbildung: Wir erwarten uns eine Öffnung des Klassischen Gymnasiums auch aus der Perspektive der Lehrpersonen, den Abbau des Elitedenkens in der direkten Auseinandersetzung mit Fragen der heutigen Gesellschaft, in der Art und Weise, wie mit dem Thema umgegangen wird, und ein Nachdenken und Umdenken in Bezug auf curriculare Erfordernisse im Klassischen Gymnasium.
- Nachdenken über curriculare Erfordernisse: Lehrkräfte, aber auch Eltern und SchülerInnen tauschen sich über die Homepage für Klassische Gymnasien und eTwinning zu einem hochaktuellen Thema aus. Die Lehrkräfte erhalten über sie Anregungen für Veranstaltungen und interessante Unterrichtsideen. Die SchülerInnen gehen mit erhöhter Motivation an die Lerninhalte der alten Sprachen, da sie über das Erasmusprojekt ihre eigenen Ideen einbringen konnten und altsprachlichen Unterricht von einer wesentlich schülerzentrierteren und alltagstauglicheren Seite her erlebt haben. Andere Lehrkräfte und Schüler(gruppen) können motivierende, altersstufengemäße Materialien einsetzen und ggf. selbst an ihre Bedürfnisse anpassen.
- Auseinandersetzung mit einer der großen Fragen im heutigen Europa: Durch die konkreten Aufgaben sollen die beteiligten Jugendlichen auch angeregt werden, sich intensiver mit Fragen der EU-Politik auseinanderzusetzen, Fragen auch als Fragen zu verstehen, die jeden von uns ganz persönlich angehen. Die Jugendlichen sollen erleben, dass jeder einzelne EU-Bürger in seinem sozialen Engagement – zwar nur im Kleinen, aber doch – gefordert ist. Das Thema ist ein Thema, das jeden von uns unmittelbar betrifft. Auch wenn einzelne Bürger noch immer glauben, Grenzzäune seien eine Lösung, wollen wir uns diesem Thema in inklusiver Form und mit inklusiven Vorstellungen annähern.
- Annäherung an das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven: Durch die mehrperspektivische Annäherung – theoretische Auseinandersetzung über die Beschäftigung mit antiken Texten/ Podiumsdiskussion mit Experten und direkt Betroffenen; individuell persönliche Aneignung über Schreibwerkstatt (Dialoge) und Theateraufführungen bzw. Ausstellungen; konkrete Lösungsansätze mit direkter Einbindung der Betroffenen – sollen die Themenvertiefung und die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung ermöglicht werden. Das Modell könnte ein Folgemodell auch für andere ähnliche Projekte – in Schulen oder bei der Jugendarbeit – werden.
- Lösungsorientierter Ansatz: Die vertiefte Auseinandersetzung mit einer hochaktuellen Problematik unter Einbezug themenrelevanter externer Partner bereichert beide Seiten und soll unbedingt lösungsorientiert angesetzt werden. Das konkrete Ergebnis, das gemeinsam mit den Betroffenen angestrebt wird, ist absolut notwendig für unser Projekt.
- Gemeinsames Lernen: Über die Partnerschaft zwischen den europäischen Ländern werden unterschiedliche Realitäten, auch der unterschiedliche Umgang mit dem Thema bewusst gemacht. Wir wollen über den gemeinsamen Austausch über verschiedene europäische Realitäten in dieser Frage, aber auch über das gemeinsame Nachdenken zu einer

europaorientierten Position führen, die sich nicht hinter einem „Wir nicht. Die anderen Länder sollen das lösen.“ versteckt.

Das Projekt ist in erster Linie ein Projekt, das die Arbeit der Lehrpersonen vor der Folie aktueller gesellschaftspolitischer Fragen unbedingt ergänzen und grundsätzliche curriculare Überlegungen anberaumen sollte. Die entwickelten Materialien sollten dabei hilfreich sein. Für die Jugendlichen ist das Projekt ein Impuls, sich auch ganz bewusst mit „Anderen“ auseinanderzusetzen, nicht von vornherein auszugrenzen, sondern durch regelmäßige Gespräche mehr zu erfahren und dadurch auch zu ganz anderen Überlegungen befähigt zu werden. Das Projekt sollte durch Ausstellungen und gerade auch durch die Theateraufführungen auch nicht unmittelbar Beteiligte interessieren und sensibilisieren.

Wie kann eine gewisse Nachhaltigkeit des Projekts garantiert werden?

Persönliche und fachliche Kontakte und die gemeinsame Arbeit werden durch die weitere Entwicklung und Nutzung der Homepage (Interaktivität) fortgeführt. Im Idealfall entwickeln sich zwischen einzelnen Schulen auch langdauernde Partnerschaften, die unbedingt für weitere Projekte genutzt werden sollen. Das Klassische Gymnasium muss einer breiteren Öffentlichkeit anschauliche Vorstellungen von seinem Tun ermöglichen, wenn es auch weiterhin in seiner Arbeit verstanden werden will. Dieser Ansatz muss ein Grundanliegen aller Lehrpersonen werden und wird ebenfalls durch die Führungskräfte der beteiligten Schulen garantiert.

Die entstandenen kleinen Projekte für jugendliche Flüchtlinge und Migranten enden hoffentlich nicht mit dem Erasmusprogramm, sondern werden längerfristig weitergeführt, bzw. stoßen weitere Projekte an. Die Führungskräfte der beteiligten Schulen verpflichten sich, besonders auch auf diese Weiterführung zu achten. Inklusion ist ein Grundanliegen unserer Gesellschaft und muss ein Grundanliegen auch einer jeden Schule werden. Die einzelnen Phasen der Projektumsetzung sollen diese Inklusion ermöglichen, vor allem aber auch reflektieren, wie Inklusion möglich gemacht werden kann.

Die im Projekt entwickelten Materialien bzw. umgesetzten Ergebnisse werden von den beteiligten Schulen (für andere Klassen, für Schüleraustauschgruppen, an Kulturtagen, ...) und den Museen (bei den Besuchen anderer Klassen und Gruppen) und Theatern (Vereinigte Bühnen Bozen) weiter benutzt, ggf. auch weiterentwickelt. So entsteht echte Nachhaltigkeit. Die Zusammenarbeit mit schulexternen Partnern vor Ort (vielleicht auch übergreifend) wird durch das Projekt intensiviert und kann möglicherweise auch für weitere Projekte fruchtbar gemacht werden.

Die Zusammenarbeit mit Medienvertretern garantiert die Einbindung der Schulen in ihr Umfeld bzw. über Ländergrenzen hinweg (das ist das Spannende gerade auch an diesem Projekt) und kann wahrscheinlich auch für weitere Themen genutzt werden.



Abb. 2, 3, 4: Projektarbeit in der Münchener Glyptothek (Fotos: M. Adami)

Wir stehen nun in etwa in der Mitte unseres auf zwei Jahre angelegten Projekts.

Was lässt sich an positiven Aspekten, an Schwierigkeiten festhalten, welche Empfehlungen lassen sich für ein zukünftiges Projekt geben?

Als ganz besonders anregend sehe ich die bisher absolvierten Treffen in München und Bozen:

In München wurde der Startschuss gegeben mit der gemeinsamen Auseinandersetzung mit und der Arbeit an antiken Texten. Als Ausgangspunkt diente dabei auch ein Interview, das Friedrich Maier einer Mitarbeiterin der Süddeutschen Zeitung zum Thema **Flüchtlingskrise** ("Menschlichkeit kennt keine Grenzen", 22.12.2015) gegeben hat. Friedrich Maier diskutiert hier im Besonderen die vielbeschworene europäische Wertegemeinschaft, die es letztendlich nicht gibt – oder doch? Er macht deutlich, dass die Angst vor dem Verlust der abendländischen Kultur durch den Einbruch des Fremden sehr differenziert gesehen werden muss und mehr Bauernfängerei denn tatsächliche Realität ist. Außerdem warnt Maier vor einer Festung Europa. „Was mich völlig aufregt, ist, dass gerade die sogenannten konservativen Kräfte, also diejenigen, die die Werte bewahren wollen, so fast gar nichts von diesen Werten, die sie verteidigen wollen, reaktivieren. Das ist eine Paradoxie, die einem schmerzlich bewusst wird.“

Die Schülerinnen und Schüler des Wittelsbacher Gymnasiums haben eine Reihe von antiken Figuren und Texten zum Thema „Flucht und Migration“ bearbeitet und präsentiert. Sie stellten diese in einer Reihe von Referaten vor und luden zu weiterem Austausch ein. Besonders hervorzuheben ist, dass die Schülerinnen und Schüler anhand dieser antiken Texte reflektieren konnten, dass es sich bei dem Thema Flucht und Migration nicht um ein aktuelles, sondern schon in der Antike geradezu alltägliches Phänomen handelt. Die Schülerinnen und Schüler erarbeiteten in ihren Referaten Aspekte wie Asyl, Vertreibung und Flucht anhand von Figuren aus der griechisch-römischen Mythologie und Geschichte. Sie machten deutlich, dass im Zeitalter der Großen Kolonisation verschiedene Motivationen, etwa ökonomischer oder sozialer Art, zu entsprechender Mobilität führten. Diese Mobilität bedeutete für die Flüchtenden selbst und die sozialen Konstellationen, auf die die Flüchtenden stießen, erhebliche Herausforderungen, bedingten aber auch kulturellen Austausch. Das Asyl war eine bereits in der Antike weit verbreitete Einrichtung. Sie war umso wichtiger, als jede Person außerhalb des eigenen Personenverbandes erst einmal rechtlos war und sich mitunter nur durch die Flucht, z.B. in ein Tempelasyl retten konnte. Innere wie äußere Kriege waren ein weiterer häufiger Grund für die Flucht von Personen und Personengruppen. Zentrale Figuren waren in den Referaten Medea, Dido, Aeneas und als historische Figur der Schriftsteller Ovid, daneben aber auch Figuren aus der (ebenfalls ins Lateinische übersetzten) Bibel.

Die Vertreter des Barlaeus-Gymnasiums in Amsterdam referierten zur Figur der Medea. Dieser Mythos ist außerordentlich spannend, eignet sich nach Ansicht des verantwortlichen Lehrers aufgrund der Gebrochenheit und Differenziertheit des Charakters der Medea (Zauberin, unglückliche Frau, Ausgestoßene, Mörderin) jedoch nicht dazu, dieses Beispiel als typisches „Flüchtlingschicksal der Antike“ auf die Bühne zu bringen, das mit heutigen Flüchtlingschicksalen vergleichbar wäre.

Außerdem zeigte eine Sozialpädagogin vom Amt für Wohnen und Migration der Landeshauptstadt München Zahlen, Daten und Fakten zur aktuellen Flüchtlingsproblematik in München sowie das Warum der aktuellen Flüchtlingsströme auf (nach einer Zusammenfassung des Treffens durch Maria Krichbaumer).

In Bozen sprach der Fotograf Ludwig Thalheimer über seine Ausstellung „Here I am“, die in den Räumen der Schule anlässlich des zweiten Erasmusplustreffens gezeigt wurde. „Here I am“ liegt eine ganz besondere Idee zugrunde, nämlich: gemeinsam mit Flüchtlingen auf die Suche nach ihren Fotomotiven in der „fremden“ neuen Stadt zu gehen, in der sie nun leben. Und es ist hochinteressant, zu sehen, welchen Aspekten und Themen die Flüchtlinge nachgegangen sind: Sie haben Radwege fotografiert, weil in der eigenen Heimat die Straßen nicht so schön wie die Radwege in Bozen und Umgebung seien, sie haben Essen fotografiert, Sportmöglichkeiten, Kinderspielplätze (die es in ihrer Heimat nicht gibt), Schlösser und Burgen und und und. Die SchülerInnen lauschten gebannt den Worten des Fotografen, der anschaulich darüber berichtete, wie er mit den Flüchtlingen gearbeitet hatte, und auch das eine und andere Flüchtlingsschicksal einfließen ließ. Am meisten beschäftigt hat wahrscheinlich das Schicksal eines Flüchtlings, der voller Vorfreude auf ein Aufenthaltsrecht eine Betreuungsstelle für Flüchtlinge aufgesucht hat, weil er den angegebenen Besuchstermin völlig falsch interpretiert hat, und aus seiner Riesenenttäuschung heraus dann randaliert hat. Er wird in kürzester Zeit wieder abgeschoben werden.

Vier Tage lang schrieben alle Beteiligten in gemischten Gruppen (auch das war etwas Besonderes! – Jede Schule war in jeder Gruppe vertreten) mit dem Münchner Jungdramatiker und Regisseur Philipp Jescheck an Szenen zum Thema Flucht und Migration. Sie hatten sich bereits im Vorfeld durch Treffen mit Politikern, Flüchtlingsberatern, Hilfsorganisationen und eine große Podiumsdiskussion in Bozen vorbereitet. Zur Podiumsdiskussion waren LR Philipp Achammer, Abg. Florian Kronbichler, die Journalistin Isabelle Hansen, Johanna Mitterhofer vom Institut für Minderheitenrecht (EURAC), Leonhard Voltmer, Caritas, und Georg Hofer, oew (Hilfsorganisation), gekommen, die sich bereit erklärt hatten, über folgende Themen zu diskutieren:

- Flüchtlinge und Migranten: Schwerpunkte der eigenen Arbeit
- Situation der Flüchtlinge in Südtirol und Vergleich mit Nachbarregionen
- Vereine und private Institutionen, die helfen
- Zusammenarbeit dieser Organisationen
- notwendige Koordinierung durch Landesämter?
- Konflikt zwischen Caritas und Landesregierung
- Medienberichte über Flüchtlinge: wie informativ, wie meinungsbildend sind sie?
- Flüchtlinge und Migranten und Unterstützung durch Südtiroler selbst
- religiöse und kulturelle Unterschiede: Sichtweisen, Lösungen?
- jugendliche Flüchtlinge; die größten aktuellen Probleme
- Zukunftsperspektiven

Außerdem hatten sich die SchülerInnen bereits in Einzeltreffen (außerhalb der Schule) mit Migranten und Flüchtlingen aufgrund eines Fragenkatalogs von P. Jescheck auf das Treffen vorbereitet (Immer die gleichen Fragen stellen: über Fluchtgeschichten? Fluchtgründe? Über eigene Hoffnungen für die Zukunft? Über die eigene Situation? Ihre Ansichten über das

Heimatland? Ihre Ansichten über die fremden Länder? Was ist Glück? Was Gastfreundschaft?

Was ist Fremdsein? Was ist Heimat? Was ist Krieg? Was heißt reich sein? Persönliche Fragen stellen!

Neu war, dass beim Bozner Treffen in die Gruppen auch Flüchtlinge aus Gambia (aufgeteilt auf die einzelnen Arbeitsgruppen) miteingebunden wurden, die vom Gymnasium „Walther von der Vogelweide“ über eine Schülerin eingeladen worden waren und die alle Tage sehr angestrengt und bemüht mitarbeiteten. Diese gemeinsame Arbeit, bei der Jescheck zwischendurch auch provoziert hat – er schickte die einzelnen Gruppen zu Interviews auf die Bozner Straßen und einige leider ziemlich aussagekräftige Aussagen haben die SchülerInnen einigermaßen mitgenommen – wird v.a. auch von den Ergebnissen her noch lange in Erinnerung bleiben.

Als Grundlage, welche die einzelnen Szenen zusammenbinden sollte, hatte Amsterdam, der Partner, bei dem das dritte Erasmusplustreffen stattfinden soll, die „Hiketiden“ von Aischylos vorgeschlagen. Die „Hiketiden“ bilden aufgrund der besonderen Anlage der Dialoge eine wunderbare Grundlage für die Weiterarbeit. Auf der Basis dieses Textes wurden dann einzelne Szenen zu bestimmten inhaltlichen Schwerpunkten entwickelt.

Weitere positive Aspekte neben dem Austausch waren ganz sicher die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Ideen, auch in Bezug auf die Präsentation und das Verständnis Klassischer Gymnasien, die aktive Schülerbeteiligung in einem größeren Projekt. Philipp Jescheck meldete zurück: Liebe Martina, es war eine tolle Zeit bei Euch! Schön, dass wir dieses Projekt gemeinsam machen konnten.

SchülerInnen meinten zum Projekttreffen in Bozen:

- ▶ Ich habe sehr gerne an diesem Projekt teilgenommen, weil wir so die Möglichkeit hatten, junge Leute aus verschiedenen Teilen Europas und Migranten aus Gambia kennenzulernen. Ich fand es sehr interessant, mit ihnen zusammenzuarbeiten und unsere Meinungen und Ideen auszutauschen, wobei wir sehr unterschiedlichen Realitäten aus ganz Europa und aus Gambia begegnet sind. Sowohl das Schreiben von Texten und das Improvisieren als auch die Interviews haben mir Spaß gemacht. (Martina)
- ▶ Das Projekt war eine tolle Erfahrung, mir hat vor allem das Interviewen gefallen, weil wir dadurch mit vielen verschiedenen Meinungen und Ansichten konfrontiert worden sind. Ich fand es auch gut, dass wir viele SchülerInnen aus Partnerschulen aus ganz Europa kennengelernt haben und auch die Möglichkeit hatten, selbst mit fünf Migranten zusammenzuarbeiten. (Anna)
- ▶ Das Erasmusplusprojekt hat uns die Möglichkeit gegeben mit jungen Menschen aus verschiedensten Orten in Europa zusammenzuarbeiten und dadurch auch andere Ansichtsweisen und Blickwinkel zur Thematik kennenzulernen, das fand ich sehr gut. (Julia)

- ▶ Trotz anfänglicher Skepsis gegenüber dem Projekt wurden wir am Ende positiv überrascht. Vor allem aufgrund der guten Organisation und der interessanten Themen, die während des Projekts vertieft wurden. (Paul)



Abb. 5: Die Erasmusplusprojekt-TeilnehmerInnen im Hof von Schloss Runkelstein in Bozen
(Foto: M. Adami)

Der Austausch selbst, so anregend er war, war aber stets auch mit Stolpersteinen verbunden: Das Zusammenführen der unterschiedlichen Ideen war kein Zuckerschlecken, die Schülerauswahl selbst musste auch gut überlegt werden (wer interessiert sich tatsächlich für das Projekt, wer will nur mal schnell quer durch Europa reisen?). Weitere Schwierigkeiten ergaben sich durch das unterschiedliche Alter der SchülerInnen. Während Bozen v.a. ältere Schüler (2., 3. und 4. Klasse) einbinden wollte, also Jugendliche zwischen 15 und 17, sahen die anderen europäischen Partner das Projekt v.a. für jüngere SchülerInnen geeignet. Der Unterschied erklärt sich sicher auch dadurch, dass das Gymnasium in anderen europäischen Ländern im jüngeren Schüleralter ansetzt, während Italien das Gymnasium erst nach der Einheitsmittelschule beginnen lässt. Aber mich machte auch folgende Vorstellung betroffen: dass die Kleineren für derartige Projekte noch Zeit haben, während die älteren Schüler davon ausgeschlossen werden müssen, weil das „Lernen“ im Vordergrund steht. Ein solcher Lernbegriff bereitet mir persönlich doch einige Schwierigkeiten.

Und was für die beteiligten Lehrpersonen in jedem Erasmusplusprojekt ein größeres Problem darstellt, ist die Miteinbindung der gesamten Schule: Wie ist es möglich, möglichst viele Klassenräte und KollegInnen in die Arbeit, die Überlegungen und den Austausch miteinzubeziehen, die sich durch und um das Projekt ergeben? Die Projekte sind eine Riesenentwicklungschance nicht nur für einzelne beteiligte SchülerInnen und Lehrpersonen, sondern für die Schule selbst. Auch da müsste grundsätzlich nachgefeilt werden.

Als Empfehlungen für zukünftige Projekte ergeben sich:

- ▶ Unterschiede zwischen den Partnerländern ernst zu nehmen und sich auf sie einzulassen
- ▶ wirklich bereit dazu zu sein, voneinander zu lernen und sich auch mal ganz fremde Vorstellungen durch den Kopf gehen zu lassen.

Sonst bin ich mit dem, was sich jetzt in der Projektmitte ergibt, mehr als zufrieden. Wer sich noch stärker für das Projekt interessiert, ist eingeladen, auf unserer Homepage www.klassischegymnasien.eu zu stöbern. Es ist eine Seite, die zeigen soll, aus welchen Perspektiven wir das Thema angegangen sind, welche Ideen und Überlegungen sich im Lauf der Arbeit entwickelt haben, eine Seite, die v.a. im Moment Einzelergebnisse zu Recherchen rund um das Thema (immer im Spannungsfeld zwischen Antike und Gegenwart) präsentiert und die Ideen und Arbeitsmomente Schritt für Schritt dokumentiert. Am Ende meines Artikels möchte ich Frau **Maria Krichbaumer** (Wittelsbacher Gymnasium München) ganz herzlich für die bisherige gemeinsame Arbeit danken. Viele der Überlegungen, die ich hier angeführt habe, entstammen unserer gemeinsamen Arbeit.

Stichwort: „Kartell“¹

Klaus Bartels

Bei den obligaten Papier- und Kartonsammlungen sind neben der rezyklierten Altware auch zwei rezyklierte Altwörter im Spiel. Mit dem Ende der Antike und damit der Papyruszeit hatten der ägyptische und dann lateinische *papyrus* und mit ihm die *charta*, das „Papyrusblatt“, ihren Gegenstand verloren; im hohen Mittelalter haben sie im chinesischen „Papier“ und allerlei pergamentenen und papierenen „Karten“ neue Verwendung gefunden. Und das zweite der so sinnvoll wiederverwerteten Wörter, die *charta*, hat auf dem Weg über das Italienische und Französische noch seine Vergrößerungsform *cartone*, *carton*, „Karton“ und seine Verkleinerungsform *cartello*, *cartel*, „Kartell“ ins Deutsche mitgebracht.

So weit gefächert die Bedeutungsvielfalt unserer „Karte“ von der Landkarte zur Ansichtskarte, von der Fahrkarte zur Eintrittskarte, von der Spielkarte zur Kreditkarte, von der Visitenkarte zur Identitätskarte, so geradlinig ist ihre Lautgeschichte. Hinter unserer „Karte“ steht zunächst eine mittelhochdeutsche *karte*, dahinter eine altfranzösische *carte*, dahinter wieder eine lateinische *charta*, dahinter schließlich ein griechischer – männlicher – *chártes*, und dahinter verliert sich die Spur des Wortes im undurchdringlichen Papyrusdickicht des unteren Nilts.

Mit dem Import exotischer Waren geht vielfach ein Import fremdsprachiger Wörter einher. Mit unzähligen Schiffsladungen von Papyrusballen hat Ägypten zuerst die griechische und dann die römische Welt mit „Beschreibstoff“ – sagen wir hier ruhig: mit „Papier“ – versorgt. Drei zukunftsträchtige Wörter für den Papyrus sind dabei als Beifracht mitgekommen: zuerst, nach dem Namen des phönizischen Exporthafens Byblos, der griechische *byblos* und dann *biblos* – daher ja die „Bibel“ und die „Bibliothek“ –, etwas später der Name der in Unterägypten üppig wuchernden Papyrusstaude, griechisch *pápyros*, und zugleich mit ihm die wohl auch ägyptische Bezeichnung für ein einzelnes Papyrusblatt, griechisch *chártes*.

Der ältere Plinius beschreibt die Verarbeitung der Papyrusstängel zu gröberen und feineren Papyrussorten: Dünn geschnittene Streifen werden in zwei senkrecht zueinander stehenden Lagen dicht an dicht ausgelegt, aufeinandergepresst und so mit ihrem eigenen Saft verklebt; in einem zweiten Arbeitsgang werden die an der Sonne getrockneten, von Hand geglätteten einzelnen Blätter, jeweils gegen zwanzig, zu längeren Buchrollen aneinandergeliebt.

In der Spätantike endete die Verschiffung des Papyrus in den Westen; an seine Stelle trat zunächst das aus Tierhäuten gefertigte, nach der Bibliotheksstadt Pergamon benannte Pergament. Nach dem Ende auch der Pergamentzeit wurde das gegenstandslos gewordene Wort *papyrus* auf das zuerst von den Chinesen aus Rinden und Lumpen gewonnene, von den Arabern nach Europa vermittelte „Papier“ übertragen. Die lateinische *charta* bezeichnete in der Folge ein Stück Pergament oder dann Papier, eine Urkunde oder auch eine Spielkarte, und heute reicht das Bedeutungsspektrum des Wortes von wer-weiß-welchen Karten und Cards bis zu den Charts der Hitparaden hinüber und zur „Charta der Vereinten Nationen“ hinauf.

¹ Erstpubliziert in der NZZ vom 22.8.2017.

In der früheren Neuzeit galt das *cartello*, *cartel*, „Kartell“, dieses ironisch verkleinerte „Kärtchen“, noch einer Abmachung über die Regeln eines Turnierwettkampfs oder eines kriegerischen Treffens, auch einer Herausforderung zu einem Duell; seit dem frühen 20. Jahrhundert gilt es einer Abmachung unter wirtschaftlichen Konkurrenten. Die Sprache kann vergrößern und verkleinern, sie kann Kleines großreden und Großes kleinreden. Die Plastik-Karten im Mini-Format kommen als normal große Identitäts- und Kredit-„Karten“ daher, und da heißt ein Kartell im Maxi-Format krass untertreibend ein „Kärtchen“? So geht Sprache, sagt man heute – oder, um im Bild zu bleiben: Es geht auf keine Kuhhaut, was da auf ein Kärtchen geht.

Anmerkung der LF-Redaktion

Wir möchten Sie auf die folgenden Sammlungen von Wortgeschichten aus der *Stuttgarter Zeitung* bzw. aus der *Neuen Zürcher Zeitung* hinweisen:



Die Sau im Porzellanladen, Mainz 2008

Trüffelschweine im Kartoffelacker, Mainz 2003

Wie die Marmeltiere murmeln lernten, Mainz 2001

Wie der Steuermann im Cyberspace landete, Darmstadt 1998

Wie Berenike auf die Vernissage kam (1996), 3. Auflage, Mainz 2004



Vor kurzem erschienen:

Klaus Bartels / Niklaus Peter:

Nikolaus-Predigten im Fraumünster. Antike und biblische Texte im Dialog,
Zürich: TVZ 2017

(143 S., ISBN: 9783290179137; € 17.90 [D] / € 18.50 [A])

Verlagsinformationen:

„Immer kurz vor oder nach dem Nikolaustag halten der Altphilologe Klaus Bartels und Pfarrer Niklaus Peter im Zürcher Fraumünster eine Doppelpredigt. Sie predigen jeweils über einen Text aus der griechisch-römischen Geisteswelt und einen aus den biblischen Traditionen. Die hier gesammelt vorgelegten Doppelpredigten handeln von der Menschenliebe, der Friedensidee, der Selbstfindung, dem Verständnis von ‚Logos‘, ‚Person‘ und ‚Gottesfreundschaft‘. Vorangestellt ist ein Vortrag von Klaus Bartels, der den historischen Nikolaus von Myra von Klischees befreit und ihn als einen mutigen Mann des Glaubens darstellt.“

(Theologischer Verlag Zürich)

Schularbeitengenerator

Ein Programm zur effizienten Erstellung von Lektüreschularbeiten

Peter Glatz & Andreas Thiel

Der folgende Beitrag gliedert sich in 5 Abschnitte:

1. Genese des Projektes
2. Das Programm Schularbeitengenerator
3. Export der Schularbeiten-Datei
4. Service-Links
5. Resümee

1 Genese des Projektes

Zur Erstellung von Lektüreschularbeiten NEU wurde an der PH der Diözese Linz seit dem Frühjahr 2013 ein leicht zu bedienendes Programm entwickelt, das zahlreiche Arbeitsschritte der Schularbeitenerstellung automatisiert bzw. erleichtert. Die Erstellung von Lektüreschularbeiten NEU ist doch mit wesentlich höheren Anforderungen verbunden: Die Testformate wurden deutlich länger, die formalen Vorgaben wesentlich mehr, das Arbeiten z.B. in Word mit automatischen Nummerierungen, Tabellen, Fußnoten etc. erfordert erhöhte Kompetenz in der Beherrschung der Textverarbeitung, dies umso mehr, als die neuen Testformate im Lektüreunterricht normalerweise zwischen vier und acht Seiten lang sind und einen erhöhten Überblick über das Dokument erfordern, vor allem dann, wenn nachträgliche Änderungen durchgeführt werden müssen.

Die Erfahrungen der Kollegenschaft zeigten, dass die für die Erstellung einer Lektüreschularbeit benötigte Zeit deutlich gestiegen war, oft bis zu fünf Stunden und mehr (!). Dies war Anlass für Überlegungen, wie man diesen Erstellungsprozess vereinfachen könnte, die dann im Jahr 2013 konkret wurden.

Für Idee, Konzeption und Durchführung des Projekts zeichnen die Autoren verantwortlich, die Programmierung hat eine höchst engagierte Studentin an der PH Linz, Sophie Andexlinger, im Rahmen ihrer Bachelorarbeit übernommen.

Das Programm ist eine Applikation für das Programm Word von Microsoft, die für die Versionen Word 2007, 2010, 2013 und 2016 funktioniert, für Mac und Open-Office-Programme ist das Programm bis dato nicht verwendbar.

Inhaltliche Grundlage des Programms sind folgende Dokumente:

- Lehrplan Oberstufe 2004
- Rechtsgrundlagen und Leitlinien zur kompetenzorientierten Leistungsfeststellung und Leistungsbeurteilung in den klassischen Sprachen Latein und Griechisch – Stand September 2014
- BAUSTEINE Latein für die standardisierte schriftliche Reifeprüfung (ÜT + IT) – Stand September 2014

Am 26.2.2014 wurde im Rahmen eines Seminars an der PH Linz die Beta-Version des Programms getestet. Die Rückmeldungen der Seminarteilnehmer/-innen flossen in die Weiterentwicklung ein, sodass die Version 1.0 am 22.10.2014 präsentiert werden konnte. Seither wurden 2015/16 sechs weitere Seminare zum Programm an den PH Oberösterreich, Niederösterreich, Salzburg, Tirol und Vorarlberg abgehalten, durchwegs mit sehr erfreuten und erfreulichen Rückmeldungen der über 120 Seminarteilnehmer/-innen. Das Programm läuft bei Beachtung einiger Grundsatzregeln sehr gut und hält, was es verspricht: die Erstellungszeit der Schularbeiten wird wesentlich verkürzt. Wichtig ist allerdings eine ordentliche Einführung, daher wurde das Programm bis dato nur im Rahmen von zumindest eintägigen Seminaren abgegeben.

Bei der Tagung der AG zur Leistungsbeurteilung am 3.7.2017 wurden die Rechtsgrundlagen und Leitlinien überarbeitet. Sobald die endgültige Fassung im September 2017 erschienen ist, wird das Programm auf Grundlage dieser veränderten Dokumente adaptiert werden. Im Zuge dieses Updates werden auch die 2016 veränderten Modulbezeichnungen aktualisiert. Alle bisherigen Seminarteilnehmer/-innen erhalten dann per E-Mail eine ZIP-Datei mit dem Programm-Update 2017 (Version 2.0).

2 Das Programm Schularbeitengenerator

2.1 Bei der Programm benützung zu beachtende Regeln

Um das einwandfreie Funktionieren des Programms zu gewährleisten, sind vor und während der Benützung einige Regeln zu beachten, die im Rahmen eines Einführungsseminars genau besprochen und hier der Einfachheit halber gleich vorangestellt werden.

2.1.1 Vor dem Start des Generators

- ... müssen Sie unter den Word-Sicherheitseinstellungen Makros aktivieren.
- ... müssen alle Word-Dokumente geschlossen werden.
- ... muss die Anzeige der ausgeblendeten Formatierungssymbole (¶) deaktiviert sein.
- ... muss der USB-Stick bereits für ein paar Sekunden mit dem PC verbunden sein, bevor Sie den Generator benutzen.

2.1.2 Während der Benützung des Generators


- ... können Sie andere Worddokumente öffnen, diese müssen aber vor Beenden des Generators wieder geschlossen werden.
- ... dürfen Sie den Generator kein zweites Mal öffnen.
- ... dürfen Sie NIEMALS den USB-Stick vom PC trennen.

2.1.3 Wichtiges zu ÜT/IT, den eingefügten Bausteinen und dem Korrekturblatt

- Das Änderungsdatum der Verknüpfung mit einer Schularbeit ist das Erstelldatum dieser Schularbeit (dieses Datum wird beim Bearbeiten der Schularbeit nicht verändert).
- Achten Sie beim Kopieren eines Textes in die Felder ÜT bzw. IT auf die Formatierung (Schriftgröße/-art etc.) da diese im Normalfall von Word nicht übernommen wird.

- Um eine Fußnoten im ÜT/IT zu löschen, markieren Sie bitte die zugehörige Hochzahl und klicken Sie dann den entsprechenden Button im Menüband. Die Fußnoten können anschließend manuell gelöscht werden.
- Ein eingefügter Baustein kann gelöscht werden, indem Sie ihn vollständig (inkl. Überschrift) markieren und dann löschen („Entf“ oder „Backspace“-Taste).
- Die Nummerierung der Bausteine erfolgt automatisch. Bitte keine manuellen Änderungen vornehmen!
- Die 12 Sinneinheiten müssen zeilenweise eingefügt werden, es sei denn, sie werden als 12-zeiliger Text (getrennt durch Absatzmarken) kopiert und eingefügt.
- Die Sinneinheiten können durch Betätigen des entsprechenden Buttons im Menüband sinngemäß eingefärbt werden. Um diesen Vorgang rückgängig zu machen, können Sie die Schriftart des umzufärbenden Textes manuell ändern.

2.1.4 Speichern/Kopieren einer Schularbeit

Wenn Sie eine neue Schularbeit erstellt haben und diese speichern möchten, klicken Sie unter „Datei“ auf „Speichern“ . Es öffnet sich das gewohnte „Speichern unter“-Fenster mit einem vorgegebenen Speicherort. Diesen Speicherort dürfen Sie NICHT ÄNDERN! Geben Sie einfach anstelle des vorgeschlagenen Standardnamens „Klasse“ den gewünschten Namen für die Datei ein und bestätigen Sie mit „Speichern“.

Achten Sie dabei bitte auf das richtige Speicherformat (Word-Dokument.docx).

Beim Speichern wird in dem Ordner „Meine Schularbeiten“ automatisch eine Verknüpfung erstellt, über die Sie auf Ihre Schularbeit zugreifen können. Um Dateien zu kopieren und an einem beliebigen Ort zu speichern, benutzen Sie bitte die Funktion „Dokument kopieren“ im Schularbeitengenerator-Register.

Wenn Sie die Beurteilungshinweise zu den Aufgaben ebenfalls kopieren möchten, aktivieren Sie die Sichtbarkeit dieser Hinweise im Generator und klicken Sie dann auf „Exportieren“. Die Funktion kopiert alle sichtbaren Zeichen.

Die Druckfunktion funktioniert wie gewohnt in Word. Wenn Sie die Beurteilungshinweise ebenfalls drucken möchten, aktivieren Sie vor dem Druckvorgang die Sichtbarkeit dieser Hinweise im Generator.

2.1.5 Wenn Sie den Generator unbeabsichtigt geöffnet haben

Das erste Formular (Grunddaten) kann nur durch Betätigen des „Fertig“-Buttons geschlossen werden. Füllen Sie das Formular beliebig aus (auch ein Modul auswählen!) und klicken Sie auf „Fertig“. Danach kann der Generator geschlossen werden (einfach beim Schließen auf „Nicht Speichern“ klicken).

ACHTUNG: Sollten Sie gleichzeitig noch ein ungespeichertes Word-Dokument geöffnet haben, speichern Sie dieses vorher ab und schließen Sie erst DANACH den Generator. Beim Schließen des Generators werden sämtliche geöffneten Word-Dokumente UNGESPEICHERT (!) geschlossen.

2.1.6 Word fragt nach dem Dateiformat

Es kann vorkommen, dass Sie beim Abspeichern einer Schularbeit von Word eine Aufforderung bezüglich der Dateiformate erhalten. Diese Meldung müssen Sie mit „OK“ quittieren. Es ist eine reine Informations-Mitteilung und hat keinerlei Einfluss auf den Generator.

2.1.7 Verwendung des Schularbeitengenerators auf einem anderen PC

Sie können den Schularbeitengenerator mithilfe eines USB-Sticks auf allen PCs verwenden, auf denen Word installiert ist. Achten Sie nur immer darauf, dass Sie den gesamten Ordner „Schularbeitengenerator LATEIN“ inklusive aller Unterordner mitnehmen. Normalerweise synchronisiert sich der Generator automatisch. Sollte das nicht der Fall sein (bemerktbar durch eine Fehlermeldung, die beim Klicken auf „neue_schularbeit“ bzw. bereits erstellte Schularbeiten erscheint), dann können Sie mithilfe der im Generator integrierten VBS-Datei „Mit PC verbinden“ den Generator manuell aktualisieren (einfach die Datei im jeweiligen Ordner durch Doppelklick aktivieren, alles andere passiert dann im Hintergrund automatisch).

Achten Sie beim Arbeiten auf anderen PCs aber darauf, dass auch hier alle Anforderungen von Punkt 2.1.1 erfüllt sind.

2.1.8 Ein eingefügter Baustein lässt sich nicht löschen

Dieses Problem kann auftreten, wenn Sie beispielsweise einen Baustein doppelt einfügen. In diesem Fall wird der zweite eingefügte Baustein gesperrt, was eine globale Sicherheitsfunktion von Word ist und leider nicht umgangen werden kann. Sie können diese automatische Funktion aber manuell ändern.

Klicken Sie in der Menüleiste auf „Ansicht“. Wechseln Sie dort in die „Gliederungsansicht“. Sie sehen nun Ihr Dokument in der Gliederungsansicht vor sich. Aktivieren Sie im Menüband die Funktion „Dokument anzeigen“. Suchen Sie nun den zu löschenden Baustein. Da der eingefügte Baustein gesperrt wurde, befindet sich neben ihm am linken Bildrand ein kleines Vorhängeschloss, so können Sie den gesperrten Baustein schnell identifizieren. Klicken Sie nun in den Baustein. Im Menüband gibt es die Funktion „Verknüpfung aufheben“. Durch Klicken auf diesen Button wird der Baustein in einen normalen Text umgewandelt und kann beliebig gelöscht und entfernt werden.

2.2 Der Einstieg ins Programm

Im Basisverzeichnis des Schularbeitengenerators finden Sie zwei Ordner: „Read me“ und „Schularbeitengenerator LATEIN“. Der Ordner „Read me“ enthält ein Tutorial zur Aktivierung von Makros und die oben angeführten Regeln 2.1.1 bis 2.1.8 als Handout.

Klicken Sie, nachdem Sie die Anweisungen unter 2.1.1 ausgeführt haben, auf den Ordner „Schularbeitengenerator LATEIN“. Sie sehen nun den Ordner „Meine Schularbeiten“ (enthält in Folge die Verknüpfungen aller von Ihnen mit dem Programm erstellten Schularbeiten), die VBS-Datei „Mit PC verbinden“ (siehe dazu 2.1.7) und die Datei „neue_schularbeit.dotm“, mit der Sie durch Anklicken die Erstellung einer neuen Schularbeit beginnen. Nach dem Klick erhalten Sie das Start-Popup, das pflichtig auszufüllen ist.

Start-Popup: Pflichtige Eingabe der Kerndaten

Schularbeitengenerator LATEIN

Start | Module Kurzform |

Klasse:

Nummer der Schularbeit: von

Form (L4/L6):

Dauer:

Datum:

Vor Betätigen des FERTIG Buttons bitte das Modul

Fertig

Danach ist das entsprechende Lehrplanmodul zu wählen:

Schularbeitengenerator LATEIN

Start | Module Kurzform |

6. Klasse Kurzform

- Gestalten aus Mythologie, Legende und Geschichte
- Der Mensch in seinem Alltag

7. und 8. Klasse Kurzform

- Fachsprachen und Fachtexte
- Formen der Lebensbewältigung
- Heteres und Hintergründiges
- Latein und Europa
- Liebe, Lust und Leidenschaft
- Mythos und Rezeption
- Politik und Rhetorik

Fertig

Erst dann ist der Button „Fertig“ aktiv und die Eingabe kann abgeschlossen werden.

Anschließend öffnet sich das Dokument vollständig. Die eingegebenen Daten werden automatisch in der Kopfzeile dargestellt. Der Platz für die Anzahl der Wörter bleibt naturgemäß noch frei (W.). Die Standardvorlage für ÜT und IT sowie das Kontrollblatt werden angezeigt.

Klasse: 7

1. Schularbeit (von 3) Latein (2 h; W.; L4)

Modul „Latein und Europa“

NAME: _____ **Datum: 20.11.2017**

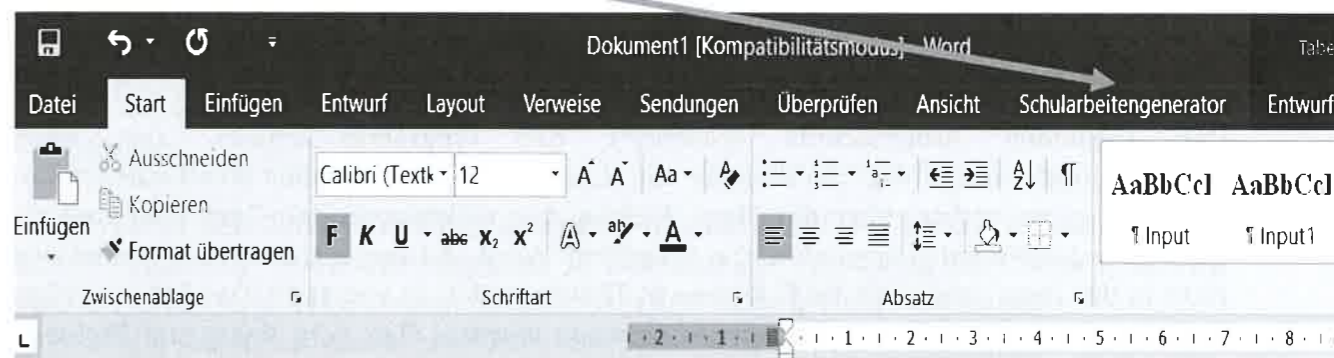
A.) ÜBERSETZUNGSTEXT

Übersetze den folgenden lateinischen Text in die Unterrichtssprache! Achte darauf, dass deine Übersetzung den Inhalt des Originals wiedergibt und sprachlich korrekt formuliert ist! (36 P.)

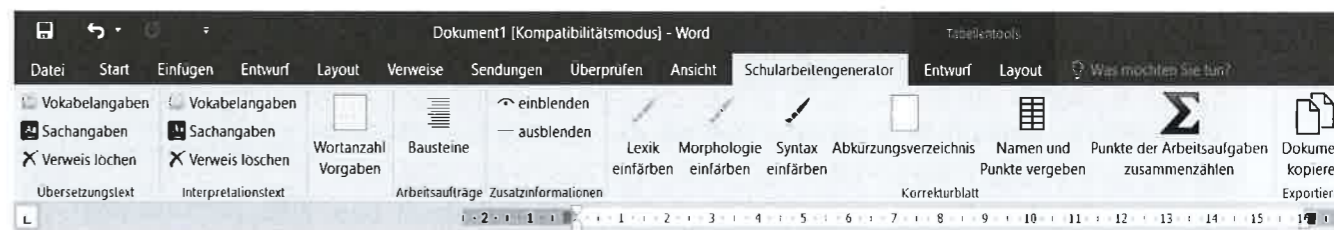
Einleitung:

1		1
---	--	---

Die im Programm Word üblichen Registerkarten erscheinen in der oberen Zeile. Zusätzlich angezeigt wird nun die Registerkarte „Schularbeitengenerator“. Durch Klick auf die Registerkarte „Schularbeitengenerator“



öffnet sich das entsprechende Menü:



Dem Arbeitsblauf entsprechend erscheinen nun von links nach rechts die durchzuführenden Arbeitsschritte. Wenn Sie zur Registerkarte „Start“ wechseln, haben Sie jederzeit die gewohnten Funktionen von Word zur Verfügung.

2.3 Erstellung der Schularbeit

2.3.1 Eingabe des Textes

Die eigentliche Erstellung der Lektüreschularbeit kann nun beginnen, indem Sie den ausgewählten Text in die dafür vorgesehene Tabellenzelle schreiben oder kopieren. Durch Klick auf den Button „Wortanzahl Vorgaben“ erhalten Sie das Popup „Wörter zählen“

A.) ÜBERSETZUNGSTEXT
Übersetze den folgenden lateinischen Text in die Unterrichtssprache! Achte darauf, dass deine Übersetzung den Inhalt des Originals wiedergibt und sprachlich korrekt formuliert ist! (36 P.)

Einleitung: Der spanische christliche Schriftsteller Raimundus Lullus (Ramon Lull; 1232–1316) hat in seinem Werk „Buch vom Heiden und den drei Weisen“ zeitlos Gültiges zum Dialog der Religionen niedergeschrieben. Drei Weise, Angehörige dreier verschiedener Religionen, treffen sich eher zufällig und kommen miteinander ins Gespräch.

Wörter zählen

1	Contigit autem	Verjährlg			
2	cuiusdam civitatis				
3	alter Christianus				
4	salutatione gratulatus				

	ÜT + IT	ÜT	IT	Arbeitsaufgaben
einstündig	max. 100 Wörter	50 - 70 Wörter	30 - 50 Wörter	6
zweistündig	max. 130 Wörter	70 - 90 Wörter	40 - 60 Wörter	6 - 8
dreistündig	max. 170 Wörter	90 - 110 Wörter	60 - 80 Wörter	8 - 10
vierstündig/Reifeprüfung	max. 210 Wörter	110 - 130 Wörter	80 - 100 Wörter	10

Schließen

und können somit die Vorgaben für die Wortobergrenzen prüfen. Je nach Eingabe beim Start-Popup erhalten Sie die Vorgabe für L4 bzw. L6. Eine automatische Überprüfung der Wortanzahl mit anschließendem Hinweis ist möglich und wird für eine spätere Version (in html) angedacht.

2.3.2 Erstellung der Vokabel- und Sachangaben in ÜT und IT

Den folgenden Arbeitsschritt erleichtert das Programm enorm. Das neue Schularbeitenformat schlägt die Vergabe von Vokabel- und Sachangaben standardisiert vor: Vokabelangaben rechts neben dem Text, Sachangaben gleich unter dem Text, Fußnoten am Ende einer Seite werden abgelehnt. Das Programm Word und vergleichbare Programme sind nicht in der Lage, automatische Fußnoten in Tabellenzellen zu vergeben. Das hat zur Folge, dass bis dato alle „Fußnoten“ händisch vergeben wurden. Dies wird dann zum Problem, wenn nachträglich eine Vokabel- oder Sachangabe eingefügt werden muss. Dies bedeutet händische Änderung aller nach der nachträglichen Einfügung vorhandenen Angaben. Dieses Problem wird mit dem neuen Programm „halbautomatisch“ und sehr effizient gelöst.

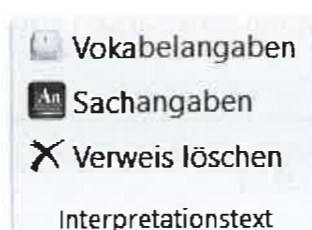
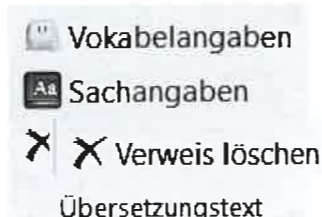
Durch Klicken auf den Button „Vokabelangaben“ in der Symbolgruppe „Übersetzungstext“ wird automatisch eine Fußnoten-Hochzahl (1, 2, 3, ...) bei einem Wort im ÜT vergeben. Der Cursor springt in die Spalte rechts hinter die Zahl 1 für die erste Anmerkung. Dort geben Sie anschließend den Anmerkungstext ein. Wenn Sie nun im ÜT eine zweite (automatisch weiterzählende) Fußnoten-Hochzahl vergeben haben, springt der Cursor wieder rechts hinter die Zahl 1 der ersten Anmerkung. Positionieren Sie den Cursor nun an das Ende der Anmerkung 1 und betätigen Sie die Enter-Taste. Damit haben Sie letztlich die gewohnte Reihungsfunktion in Word verwendet. Gehen Sie bei weiteren Anmerkungen analog vor.

Wenn Sie zwischen Fußnote 1 und Fußnote 2 nachträglich eine Fußnote einfügen, gehen Sie gleich vor, vergeben die Fußnotenhochzahl im ÜT, wechseln dann mit dem Cursor an das Ende der Fußnote 1 in der rechten Spalte und betätigen die Enter-Taste. Entsprechend der Reihungsfunktion in Word wird dann die vorherige Fußnote 2 automatisch zur Fußnote 3. Fazit: nachträgliche Einfügungen bedeuten kein Problem mehr. (Spätestens bei dieser Einsicht entsteht üblicherweise zustimmendes erfreutes Raunen in der Seminargruppe ...)

Dieser Vorgang funktioniert analog für die Sachangaben (a, b, c, ...) im ÜT sowie für Vokabel- und Sachangaben im IT. Wichtig ist, dass für den ÜT nur die Symbolgruppe „Übersetzungstext“, für den IT nur die Symbolgruppe „Interpretationstext“ verwendet wird.

Wenn Sie im IT eine Vokabelangabe einfügen wollen und dafür auf „Vokabelangabe“ in der Gruppe „Übersetzungstext“ klicken, funktioniert das nicht und sie bekommen einen entsprechenden Hinweis.

Für das Löschen von Angaben ist generell der entsprechende Button „Verweis löschen“ zu verwenden, keinesfalls die Funktion „Entfernen“ in Word.

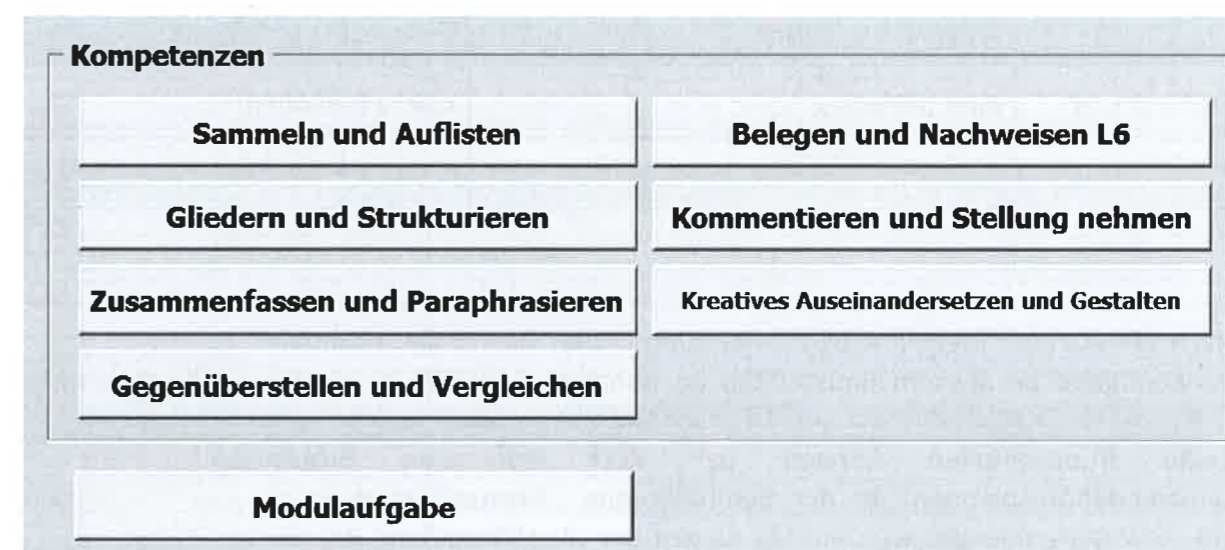


2.3.3 Erstellung der Arbeitsaufgaben zum IT mittels der „Bausteine“

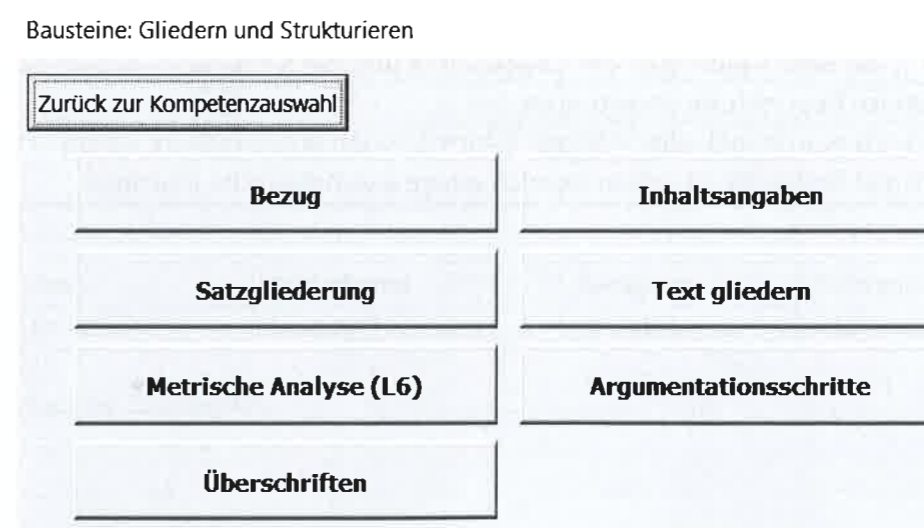
Wenn Sie nun beide Texte kommentiert haben, erfolgt als nächster Schritt die Erstellung der Arbeitsaufgaben zum IT (zwischen sechs und acht Aufgabenstellungen je nach Länge der Schularbeit). Die häufigsten Probleme hierbei sind das Arbeiten mit Tabellen und automatischen Reihungen bzw. Nummerierungen. Sobald „händisch“ manipuliert wird, verliert der Computer sozusagen die automatische Übersicht – und sehr schnell dann auch der Benutzer.

Platzieren Sie den Cursor unbedingt nach dem Textfeld des IT und klicken Sie dann auf den Button „Bausteine“ in der Symbolgruppe „Arbeitsaufträge“. Wenn Sie den Cursor anderswo platziert haben, erhalten Sie einen Hinweis, dass der Vorgang nicht möglich ist.

Es erscheint folgendes Auswahlménü der Interpretationskompetenzen:



Man kann nun je nach gewünschter Kompetenz die jeweils zugeordneten Bausteine per Mausclick auswählen. Diese werden automatisch nummeriert mit dem standardisierten Text in das Dokument eingefügt. Bei Klick auf Gliedern und Strukturieren erhalten Sie z.B. folgendes Auswahlménü:



Bzgl. des Löschens von irrtümlich eingefügten Bausteinen beachten Sie bitte den 4. und 5. Punkt unter 2.1.3. Falls Sie die Anweisung zum Löschvorgang nicht befolgt haben, wird das betroffene Filialdokument gesperrt und der Baustein kann nicht mehr gelöscht werden. Diese Sperre kann aufgehoben werden. Siehe dazu Punkt 2.1.8 oben.

Im Folgenden ein Beispiel für einen an 2. Stelle automatisch eingefügten Baustein:

- Nennen Sie die lateinischen Wörter, aus denen sich die folgenden Begriffe zusammensetzen, und geben Sie die deutsche Bedeutung der einzelnen Wortbestandteile in Klammern an! Verba sind im Infinitiv, Substantiva und Adjektiva im Nominativ Singular anzuführen. (x P.)

Wort	1. Bestandteil (lateinisch) + Bedeutung (deutsch)	2. Bestandteil (lateinisch) + Bedeutung (deutsch)
z.B. <i>agricola</i>	<i>ager</i> (Acker)	<i>colere</i> (bebauen)

Nach der standardisierten Arbeitsanweisung finden Sie rot die maximale Punktvergabe bei diesem Bausteintyp im Rahmen der SKRP. Nach der Tabelle sind die Beurteilungskriterien bei der SKRP eingeblendet.

Beide Informationen können per Klick auf den Button „einblenden/ausblenden“ in der Symbolgruppe „Zusatzinformationen“ ein- bzw. ausgeblendet werden. Sie dienen nur als Hilfestellung bei der Entscheidung der Punktevergabe.

einblenden

ausblenden

Zusatzinformationen

2.3.4 Erstellung des Korrekturblattes

ÜT, IT und die Arbeitsaufgaben sind fertig, somit sind alle Informationen für die Erstellung des Korrekturblattes vorhanden. Das Korrekturblatt findet sich am Ende des Dokuments. Der offizielle Schularbeitenrechner von Glas/Kuchling konnte in dieses Programm noch nicht eingebunden werden. Im Korrekturblatt sind der Text, der Erwartungshorizont („Paraphrase“), die Beschreibungen der Checkpoints und die Namen der Arbeitsaufgaben sowie die gesamte Bepunktung einzutragen.

Das Korrekturblatt wurde inkl. aller nötigen Informationen auf eine Seite optimiert. Im folgenden Beispiel finden Sie in jedem Bereich einige exemplarische Einträge:

Name: _____

A. ÜBERSETZUNGSTEXT - Korrekturblatt				
I. TEXTSINN				12
1	Tu ^a Macedones ^b voluisti			1
2	genua tibi ponere			1
3	venerarique te ut deum;			1
4	tu Philippum patrem aversaris			1
5	et, si quis deorum ante lovem haberetur ,			1
6	fastidires etiam lovem.			1
7	Miraris, si liberi homines			1
8	superbiam tuam ferre non possumus?			1
9	Quid speramus ex te,			1
10	quibus aut insontibus moriendum est aut –			1
11	quod tristius morte est –			1
12	in servitute vivendum?			1
II. LEXIK				6
1	<i>genua</i>		NICHT: Geschlecht	1
2	<i>insontibus</i>		NICHT: klingend	1
3			NICHT:	1
4			NICHT:	1
5			NICHT:	1
6			NICHT:	1
III. MORPHOLOGIE				6
1	<i>fastidires</i>	P. N. T. D. M.		1
2	<i>tristius</i>	Komp. Adj.		1
3				1
4				1
5				1
6				1
IV. SYNTAX				6
1	<i>si</i>	<i>haberetur</i>	GS gz. irr.	1
2	<i>moriendum</i>	<i>est</i>	Gerundiv	1
3				1
4				1
5				1
6				1
V. QUALITÄT IN DER ZIELSPRACHE				6
	Gut verständlicher bzw. mit einiger Anstrengung verständlicher bzw. kaum verständlicher Text			6/3/0
B. ARBEITSAUFGABEN				13
1.	Satzgliederung	2	2. Wortbildung	2 2
3.	Fremdwörter	1	4. Sachfeld	3 2
5.	Kommentierung	3	6.	
7.			8.	
9.			10.	
Gesamtpunktezahl				60

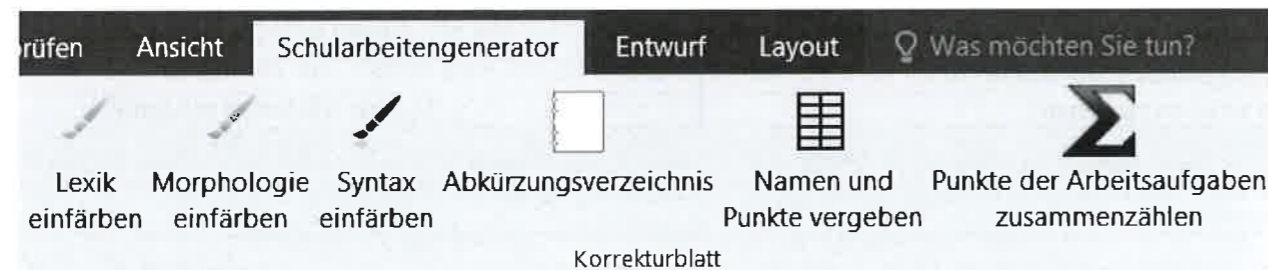
Notenschlüssel

Sehr gut	Gut	Befriedigend	Genügend	Nicht genügend
60 - 53 P.	52 - 45 P.	44 - 37 P.	36 - 30 P.	< 30 P.

Für Lektüreschularbeiten gilt die Vetofunktion.

Zuerst wird der ÜT in 12 Sinneinheiten gegliedert und eingetragen. Wenn Sie den Text – unbedingt per Klick nur auf die Entertaste (¶) – in 12 Teile gliedern, speichern und dann in die 12 markierten Tabellenzeilen einfügen, kann der Text in einem Vorgang zur Gänze in die Tabelle eingefügt werden.

Für die Bearbeitung des Korrekturblattes finden Sie folgende Buttons in der Symbolgruppe „Korrekturblatt“:

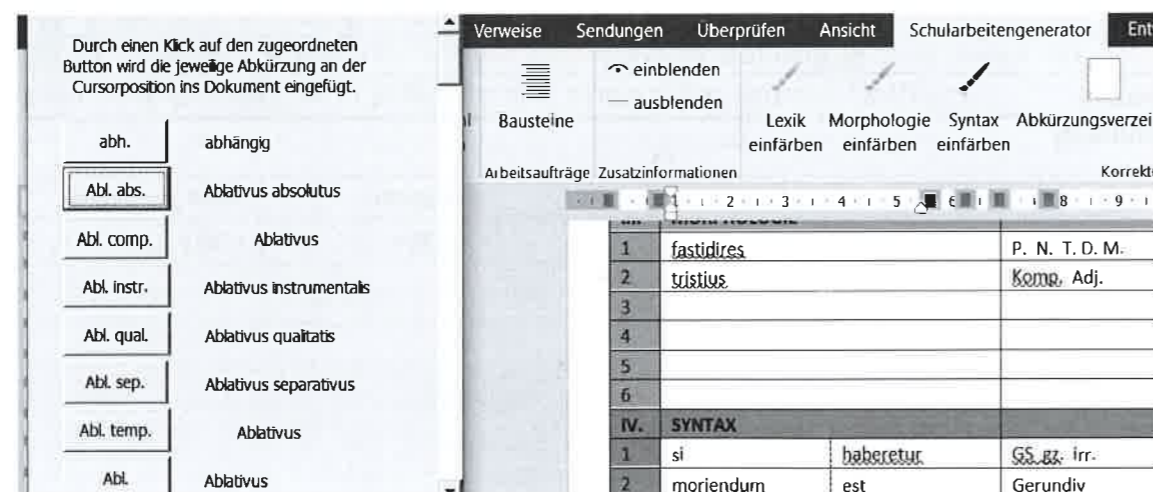


2.3.4.1 Markierung der Checkpoints in den Sinneinheiten

Für die Übersicht beim Erstellen und als Leseservice bei der Korrektur empfiehlt es sich sehr, die Checkpoints in den Sinneinheiten zu markieren. Der Vorgang funktioniert für Lexik, Morphologie und Syntax gleich. „fastidires“ und „tristius“ sind als Formen in der Morphologie eingetragen. Diese werden dann nach Klicken auf „Morphologie einfärben“ oben in den Sinneinheiten automatisch wie gewünscht eingefärbt. Im Korrekturblatt oben sehen Sie, dass das Wort „est“ zweimal lila eingefärbt wurde. Falls ein Wort in der genau gleichen Form mehrmals im Text vorkommt, muss dieses händisch geschwärzt werden. Welche der Formen genau gemeint ist, kann der Computer nicht entscheiden. Auch bei diesem Vorgang ist auf eine saubere Vorgangsweise zu achten. Erweiterte Hinweise dazu werden im Einführungsseminar gegeben.

2.3.4.2 Abkürzungsverzeichnis

Auch bei den Checkpoints Lexik und Morphologie ist der Erwartungshorizont einzutragen. Dafür kann mit Klick auf den Button „Abkürzungsverzeichnis“ ein variabel verschiebbares Popup-Fenster geöffnet werden, das eine Liste der offiziellen Abkürzungen enthält. Formen, die bei der SKRP nicht abgekürzt werden wie z.B. das Gerundiv, finden sich somit logischerweise nicht in dieser Liste. Diese Funktion muss nicht verwendet werden. Natürlich können die Abkürzungen auch händisch eingetragen werden.



2.3.4.3 Vergabe der Namen und der Punkte bei den Arbeitsaufträgen zum IT

Bei Klick auf den Button „Namen und Punkte vergeben“ erscheint das entsprechende Pop-up-Fenster. In dieses werden die Kurzbezeichnungen der Arbeitsaufträge und die Punkte eingetragen. Während man von Arbeitsauftrag zu Arbeitsauftrag scrollt, bleibt das Pop-up-Fenster an der Position fixiert, an die man es rückt. Somit ist ein rasches Eintragen ohne Seitenwechsel gewährleistet.

Im folgenden Screen sieht man das teilweise ausgefüllte Pop-up-Fenster und den entsprechenden Eintrag im Korrekturblatt.



2.3.4.4 Summe der Punkte bei den Arbeitsaufträgen zum IT

Per Klick auf den Button „Punkte der Arbeitsaufgaben zusammenzählen“ wird im Korrekturblatt die Gesamtsumme der Punkte ermittelt. Ist die Summe 24, erscheint die Punktezahl schwarz, ist sie – wie in unserem (nur teilweise ausgefüllten) Beispiel – nicht 24, erscheint die Zahl rot.

In der zweiten Spalte neben den zu erreichenden Punkten trägt die Lehrkraft die tatsächlich bei der Schularbeit erreichten Punkte ein.

3 Export der Schularbeiten-Datei

Jede mit dem Schularbeitengenerator erstellte Schularbeit ist im Programm im Ordner „Meine Schularbeiten“ (als Verknüpfung) gespeichert und kann dort jederzeit zur Weiterbearbeitung mit dem Schülgenerator aufgerufen werden.

Es ist jedoch auch möglich, die Schularbeitendatei an einen anderen Ort zu exportieren. Die so exportierte Schularbeit ist dann wie jede normale *.doc-Datei mit dem Programm Word bearbeitbar, aber nicht mehr mit dem Schularbeitengenerator.

Für den Export der Datei klicken Sie auf den Button „Dokument kopieren“ in der Gruppe „Exportieren“. Es erscheint folgende Information:



Das aktuelle Dokument wurde kopiert.
Sie können es jetzt in ein neues Dokument einfügen.
(Tastenkürzel 'Strg' + 'N' und anschließend 'Strg' + 'V')

OK



Dokument
kopieren
Exportieren

Mit den angegebenen Shortcuts öffnen Sie ein neues Word-Dokument und fügen den Inhalt ein.

4 Service-Links

Per Klick erreichen Sie das österreichische Latein-Portal www.lateinform.at¹ sowie die zwei wichtigsten Dokumente zur Leistungsbeurteilung. Mit dem Update 2017 werden wir auch den Link zum bifie, dessen Agenden jetzt durch das BMB erledigt werden, aktualisieren.



5 Resümee

Das Programm „Schularbeitengenerator“ bietet bei Beachtung einiger weniger Grundregeln somit eine wesentliche Effektivitätssteigerung bei der Erstellung von Lektüreschularbeiten. Für Rückmeldungen an peter.glatz@eduhf.at oder a.thiel@eduhf.at sind wir dankbar, für einführende Seminare, auch auf SCHÜLF-Basis, stehen wir zur Verfügung. Ein Update des Programms wird im Herbst 2017 erfolgen. Eine Weiterentwicklung des Programms auf html-Basis wird derzeit auf Machbarkeit bzw. Finanzierbarkeit geprüft.

¹ Anm. der LF-Redaktion: Bei dieser Internetadresse handelt es sich nicht um die Homepage der Zeitschrift LATEIN FORUM, die folgendermaßen lautet: www.latein-forum.tsn.at.

Kaleidoskope

Seneca – philosophische Schriften, bearb. v. Rudolf Hennebühl (= Latein kreativ, Bd. 4)

Bad Driburg: Ovid-Verlag 2016
(184 S., über 100 farb. Abb., ISBN: 978-3-938952-12-2; € 15.00 [D],
Lehrerprüfstück: € 12.00, StudentInnen und ReferendarInnen: € 10,00)

Lehrerkommentar

Bad Driburg: Ovid-Verlag 2016
(297 S., über 70 farb. Abb., ISBN: 978-3-938952-13-9; € 30.00 [D],
StudentInnen und ReferendarInnen: € 22.00)

Martina Adami

Vor Kurzem ist im 2005 neu gegründeten Ovid-Verlag die Schulausgabe „Seneca – philosophische Schriften“, bearbeitet von Rudolf Hennebühl, erschienen. Der Ovid-Verlag und dessen Leiter (und auch Herausgeber des Senecabandes), Rudolf Hennebühl, haben sich folgende Ziele auf ihre Fahnen geschrieben:

„Dass ich einen eigenen Verlag für Lateinische [sic!] Schulliteratur gegründet habe, entspringt eher einem Ärgernis. Seit Jahren habe ich mir gesagt, dass wir Lateinlehrer bessere Bücher brauchen und dass es nicht reicht, einer Ovid-Ausgabe einige alte Holzschnitte in Schwarz-Weiß beizufügen. Jede andere Sprache kommt mit ansprechenden und modernen Ausgaben daher, und auch wir Lateiner dürfen uns nicht mit dem reinen Text und einigen wenigen oberflächlichen Zusatzfragen zufriedengeben. Wir vertreten schließlich ein Fach, das mit zu den wichtigsten Bildungsfächern gehört und zu Recht als Hauptfach deklariert ist. Hauptfach bedeutet ja nicht nur, dass es ein verkopftes Fach ist, sondern dass es eines der Steuerfächer ist, dessen Erfolg oder Misserfolg entscheidenden Anteil am Gelingen von Bildung hat.“

Mich störte auch, dass man an keiner Ovid-Ausgabe wirklich auf den ersten Blick sehen konnte, was man da liest. Schließlich sind die *Metamorphosen* ein solch bildgewaltiges, phantasiereiches, intelligentes und tiefsinniges Werk, dass auch das äußere Erscheinungsbild einer Ausgabe etwas davon widerspiegeln sollte. Wie gesagt, nur widerspiegeln, denn wie Udo Reinhart richtig bemerkt, erreichen ‚illustrierende Bilder nur selten die Differenziertheit und Komplexität literarischer Gestaltung‘ (Auxilia, Bd. 48, S. 7). Daneben ist es mir wichtig, dass Schüler einen existentiellen Bezug zu den Mythen aufbauen können, indem sie sich selbst in den Figuren entdecken und durch kreative Weiterformung die Mythen für sich lebendig machen.“

Diese Vorgaben galten v.a. für die frühen Ovid-Ausgaben des Verlags, das Konzept wird aber auch bei Senecas philosophischen Schriften weitergeführt und weiterentwickelt:

„Die vorliegende Ausgabe legt wie die gesamte Reihe *Latein kreativ* den Schwerpunkt auf das (selbst entdeckende) Lernen und will nicht einfach nur Wissen oder Informationen vermitteln. Nur das selbst Durchdachte kann zum Eigenen werden und – jenseits aller Meinungen – zu einer Haltung, zu einem verantworteten Selbst- und Weltbild führen.“

Dieser kreative und „existentielle“ Zugang zu lateinischer Sprache und Lektüre wird im Schüler- und auch im Lehrerband konsequent vermittelt. Die Vorüberlegungen im Schüler-

und Lehrerband sind durchaus überzeugend und beweisen, dass hier jemand mit ganz viel Erfahrung im praktischen Schuldienst am Werk ist. Das Farbkonzept (auch für Textarbeit, Fragen zum Text, weiterführende Überlegungen) folgt klaren Leitlinien, die Arbeitsaufträge zeugen davon, dass hier versucht wird, Schülerinnen und Schülern wirklich auch sie Ansprechendes zu bieten.

Der Band gliedert sich in folgende Kapitel:

- Einführung (Leben und Werke Senecas, Wesen und Aufgabe der Philosophie, antike Philosophie – ein Überblick)
- Texte:
 - Das antike Weltbild als Grundlage der Philosophie
 - Wesen und Wert der Philosophie
 - Grundlehren stoischer Philosophie
 - Freiheit und Knechtschaft
 - Die stoische Güterlehre
 - Das Ideal des stoischen Weisen
 - Weitere Auszüge aus den „Epistulae morales“
 - Auszüge aus den Einzelschriften
 - Naturphilosophische Fragen
- Ergänzende Texte
- Anhang (Stilmittel – mit Übungen, Wortschatz, Hinweise zu Senecas Sprache und Stil, Literaturhinweise, Bildnachweis, philosophische Begriffe – Kurzerläuterungen, Namens- und Begriffsverzeichnis).

Bereits in der Einführung ereilt den Leser das erste Überraschungsmoment. Die Titelseite zeigt eine Karte der antiken Welt mit klar markierten Orten, die auf wichtige Stationen antiker Philosophie und in Senecas Leben hinweisen und neugierig machen. Im Gegensatz zu den üblichen Schulausgaben zu Seneca macht sich hier außerdem jemand in der weiteren Einführung die Mühe, Philosophie grundsätzlich zu hinterfragen. Wozu brauchen wir Philosophie? Was leistet Philosophie? Ich halte das für eine ganz wichtige und Schüler ansprechende Zusatzleistung in einem Schülerband zu Seneca.

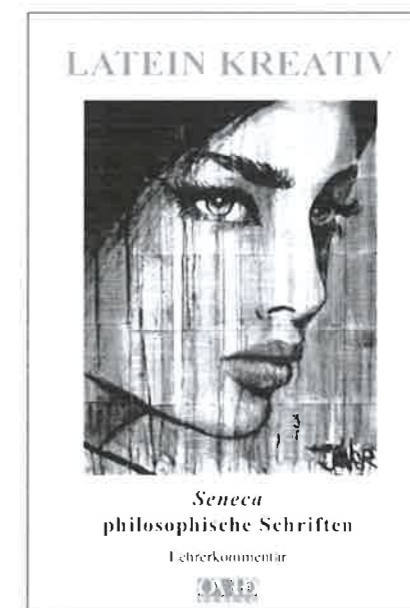
Überhaupt (auch im Lehrerband) punktet die Ausgabe mit einer umfassenden und vertieften Informationsleistung. Hier hat sich Rudolf Henneböhl extrem viel Mühe gemacht, Fragen zusammenzustellen, unterschiedliche Gewichtungen nach Sprache, Sprachreflexion, größeren Themenstellungen, Detailspekten, Zusammenhängen vorzunehmen und sie auch im Lehrerband umfassend darzulegen und zu kommentieren.

Die Vielfalt der Fragenauswahl, auch der Versuch, Schülerinnen und Schüler tatsächlich zu philosophischem Denken hinzuführen, ist großartig. Dabei wird weder Text- noch Spracharbeit vergessen, zusätzlich werden die Texte genutzt, Fragestellungen nachzugehen, die über die Kleintexte hinausreichen und den Verstehenshorizont tatsächlich erweitern. Dabei bleibt R. Henneböhl immer schülernahe, er regt an, er provoziert, er fragt nach – ein wirklich lobenswerter Versuch. Die Fragen z.B. nach der Seele, dem Bewusstsein und die Vergleiche zwischen Seneca und heutigen Wissenschaftserkenntnissen sind überaus spannend und anregend! Es wird nach dem antiken Weltbild als Grundlage der Philosophie geforscht oder dem Thema „Wesen und Wert der Philosophie“ nachgegangen. Das ist z.B. ein Kapitel, dem man auch gut exemplarisch in der Detailanlage folgen kann. Die übergreifenden Kapitelüberschriften sind leider um Einiges nichtssagender als die Titel der

Unterkapitel. Henneböhl entscheidet sich für Textausschnitte aus ep. 65 und 88 als erste Textgrundlagen für den „Fragehorizont des Menschen“ und regt folgende Fragestellungen an:

- a) Senecas Fragen in freier, modernerer Form noch einmal zu formulieren
- b) Detailfragen zu den Texten zu erschließen
- c) über den persönlichen, eigenen Fragehorizont nachzudenken
- d) Senecas Liste um Fragen der modernen Welt zu ergänzen: Hat sich der Fragehorizont grundsätzlich verändert?

Das zweite Unterkapitel beschäftigt sich dann mit der Begrenztheit menschlicher Erkenntnis und mit Fragen zu Begriffen wie „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“. Ergänzt wird dann das Ganze durch einen Exkurs in die *Naturales Quaestiones* „Sinn und Aufgabe menschlicher Existenz“ mit zusätzlichen Bild- und Textimpulsen aus dem 20. Jahrhundert. Für mich sehr überzeugend dann Kap. 2.4 (Warum man philosophieren soll), 2.5 (Philosophie als Lebenshilfe) und 2.6 (Weisheit als Ziel der Philosophie), in denen es gelingt, in der umfassenden Auseinandersetzung mit den Senecatexten, mit zusätzlichen Vertiefungstexten aus der europäischen Philosophiegeschichte und mit Fragestellungen, die die Senecatexte in ein größeres, v.a. aber auch den Einzelnen betreffendes Ganzes einbinden, SchülerInnen gleichzeitig anzusprechen und herauszufordern: „Warum man philosophieren soll“. Auch die immer wieder eingefügte Erschließung einzelner zum Thema passender Senecazitate halte ich für eine sehr gute Idee, weil sie die weitere vertiefende Auseinandersetzung mit Senecas Vorstellungen fordert und fördert.



Extrem gute Bildimpulse (aus verschiedensten kunsthistorischen Epochen, mit vielen Beispielen auch aus dem 20. und 21. Jahrhundert) werden ebenfalls und in allen Kapiteln für dieses Weiterdenken genutzt. Die Vernetzung mit römischem Leben, römischer Geschichte, mit anderen Texten und Autoren ist ebenfalls gelungen.

Auch der Schlussteil mit klar durchdachten Übungen zu Stilmitteln und Kurzerklärungen zu den behandelten philosophischen Begriffen kann nur gelobt werden und stellt sehr gut

nutzbare Wiederholungsmomente. Das gilt auch für die Schularbeitenvorschläge – R. Hennebühl hat hier nachvollziehbare und stichhaltig begründete Überlegungen angestellt und Vorschläge gemacht.

Zusätzlich geben anschauliche Karten und farblich klar hervorgehobene Hauptbegriffe eine gute Führung durch Schüler- wie Lehrerband.

Dass trotzdem noch ein paar Fragezeichen da sind, hat möglicherweise auch mit der Rezensentin selbst zu tun:

Schade, dass im Kapitelverzeichnis ein starker thematischer Anfang irgendwann durch die reine Aufzählung von Titeln zu Senecaschriften abgelöst wird; wirklich schade, denn die thematischen Hinweise und Fragen v.a. in den Unterkapiteln sind mehr als gelungen. Aber warum z.B. nicht das interessante Thema „Welt- und Staatsbürger“ statt einfach nur der Titel der Schrift „De otio“ angekündigt wird, ist für mich schwer nachvollziehbar; es nimmt dem Ganzen leider sehr viel.

Schade, dass ein Großteil der Texte eher lebensablehnend und sehr pessimistisch wirkt; diesen Umstand und die relativ starke Fokussierung auf diesen Aspekt halte ich persönlich für eher problematisch, wenn man Seneca mit Jugendlichen durchnehmen will.

Schade, dass immer wieder inhaltliche Wiederholungen passieren (in der Textauswahl, z.B. beim Thema Zeit die Ergänzung von ep.1 durch Ausschnitte aus „De brevitae vitae“: Der Mehrwert der Textergänzung erschließt sich mir in diesem Fall nicht.); auch im Glossar – in der unterschiedlichen Anordnung der Begriffe – ergeben sich für mich noch einige Fragen. Warum ist z.B. der Begriff „Seele“ nicht unter den philosophischen Begriffen (in einem wirklich sehr interessanten Glossar), sondern unter den Schlussbegriffen aufgelistet?

Trotzdem – was bleibt:

Eine wunderschön gestaltete Seneca-Ausgabe mit ganz viel Textmaterial, das in den meisten Teilen wirklich hervorragend und umfassend, schülernahe sowie auch sehr, sehr anregend und neuartig aufgearbeitet ist. Ob das grundsätzliche Ansinnen, sehr viele Textauschnitte in eher kleinen Zitaten zu erfassen, grundsätzlich für den Lateinunterricht sinnvoll ist, bleibt eine Frage, die nicht nur Hennebühls Ausgabe betrifft. Und den vorher genannten Minuspunkten meinerseits kann man ja ganz leicht ausweichen, indem man seine persönliche Textauswahl in der Ovidausgabe Hennebühls vornimmt, der mit ungeheurer Akribie, aber auch ganz viel Witz extrem viel Material zusammengetragen hat. Was die Ausgabe auszeichnet, ist die Tatsache, dass über die Textabschnitte hinaus eine bravourös gestaltete Vernetzung verschiedener Themen, Fragen, Anregungen möglich wird – mit einem gut überlegten Gesamtüberblick über Senecas Wirken.

Ob das Titelbild des Schülerbandes „Kaleidoskop“ des australischen Künstlers Loui Jover nur zufällig auf den Titel der fast parallel herausgekommenen Seneca-Ausgabe des Verlags C.C. Buchner in der Reihe *ratio express* verweist, das ist eine interessante Nebenfrage. Aber ich denke, sie ist nicht unwichtig, um die neue Reihe des Ovid-Verlags auch in das große Ganze der aktuellen Schulbuchausgaben einzubinden.

Katharina Volk: *Ovid. Dichter des Exils*¹ Eine Kurzfassung ad usum delphini

reinhard senfter

Unsterblicher Ovid

Am Ende seines Hauptwerks *Metamorphosen* erklärt Publius Ovidius Naso (43.v.Chr.-17/18n.), dass ihm damit etwas gelungen sei, »das weder der Zorn Jupiters noch Feuer und Schwert oder der alles verschlingende Lauf der Zeit zerstören können« (15.871-872). Sein Werk werde ihn sehr, sehr lange überleben: »So weit sich die Macht Roms über die eroberten Länder erstreckt, werde ich mit den Lippen der Menschen gelesen werden – und wenn nur ein Körnchen Wahrheit in den Prophezeiungen der Dichter steckt, werde ich kraft meines Ruhms für alle Zeiten leben« (15.877-879). Ovid hat Recht behalten und lebt nicht nur in einer „toten“ Sprache bzw. den Übersetzungen aller Weltsprachen bis heute fort, sondern fasziniert auch ein breiteres Publikum, vielleicht wie nie zuvor. Warum?

- Ovid beeindruckt durch die Perfektion seines Stils, eine Schönheit, die sich aber nur dem erschließen wird, der seine Werke im Original lesen kann, denn: „*Ovid is in the details*“ (Barbara W. Boyd).
- Ovids Hauptinteresse gilt *zeitlosen* Themen wie der „Liebe“ in all ihren Spielformen sowie mythologischen Erzählungen, die von seiner unverwechselbaren Eleganz und seinem Witz durchdrungen sind.
- Seine glänzende&steile Karriere als Autor im Rom des Kaisers Augustus und sein plötzlicher Sturz in die Verbannung ans Ende der (damaligen) Welt, deren wahre Motive wohl für immer ungeklärt bleiben werden, verstärken das Interesse an Ovids Person und Leben.
- Auf Leserinnen und Leser des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts können Ovids Einstellungen und Anliegen geradezu modern oder genauer: **postmodern** wirken, in dem Sinn, dass er, mehr an den sprachlichen Strukturen interessiert als an der Realität, mit seinen Stoffen einen spielerischen und ironischen Umgang pflegt, der regelmäßig auf Texte und Gesten anderer Autoren und Geschichten anspielt. Damit spricht Ovid auch ein breiteres Publikum an, das (um nur ein Beispiel zu nennen) heutzutage etwa erwartet, dass sogar ein Unterhaltungsfilm selbstreflektierende und häufig witzige Anspielungen auf frühere Filme derselben Gattung enthält und damit die Aufmerksamkeit auf seinen Status als Kunstwerk lenkt.



¹ Katharina Volk: *Ovid. Dichter des Exils*, aus dem Englischen übers. von Dieter Prankel, Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011 (173 S.; ISBN: 9783805343688; € 9.95 [D], € 10.30 [A])

Diese erste Probe aus der der *Einleitung* des Buches von Katharina Volk soll Lust auf mehr machen. Die Verfasserin wendet sich an Studierende und Interessierte, die ihre Nähe zu diesem **europäischen Autor par excellence** vertiefen möchten. Daher verwendet Katharina Volk lateinische Originalzitate nur sparsam und will nicht an jeder Stelle dem aktuellen Stand der wissenschaftlichen Diskussion gerecht werden. Die im Kapitel »Literaturhinweise« (157ff.) dokumentierte Sekundärliteratur belegt aber unübersehbar, dass die Autorin ihren LeserInnen einen weiten Horizont eröffnen will: „Die Verf. gibt einen exzellenten Einblick in die verschiedensten Forschungsfragen und erörtert diese auf eine ungemein spannende, geistreiche, originelle und stellenweise sehr amüsante Weise.... Kurzum: Diese Übersetzung von Volks Werk aus dem Englischen ist sicherlich eine der besten Einführungen zu Ovid im deutschen Sprachraum“, versichert Hermann Niedermayr zu Recht in *Didaktische Informationen* 66/2013, S. 47.

Abweichend von dem gewohnten Schema einer Dichter&Werk-Präsentation strukturiert Katharina Volk ihre Abhandlung nach Themen. Durch die Fokussierung auf diese Themen soll die innere Kohärenz von Ovids Œuvre herausgearbeitet werden, ohne dessen Entwicklung über die Jahre hin aus dem Blick zu verlieren: Kapitel 1 (»Ovids Werke«) vermittelt die notwendigen Grundinformationen, Kapitel 2 (»Ovids Leben«), das sich mit Ovids Biographie beschäftigt, sucht nicht nach den harten Fakten zu seinem Lebenslauf, der nur dürftig belegt ist, sondern zeigt, wie Ovid im Lauf seiner Werke seine dichterische Karriere »konstruiert« und damit stilisiert: Wir haben seine Worte, doch seine Person ist schwer zu fassen. Kapitel 3 (»Die Elegie«) behandelt die literarische Form, die Ovids poetisches Schaffen dominiert. Im Brennpunkt stehen dabei Ovids häufiges Reflektieren über seine Gattungsauswahl und die elegante Dekonstruktion des Codes der römischen Liebeselegie in seiner erotischen Dichtung. Kapitel 4 (»Der Mythos«) ist der Rolle des Mythos in Ovids Gesamtwerk gewidmet, der Erzähltechnik der *Metamorphosen* und einer Untersuchung von Ovids Behandlung des Phänomens der Zeit – ein Anliegen, das am ausgeprägtesten in seinem Kalendergedicht, den *Fasti*, greifbar wird. Die nächsten drei Kapitel beleuchten spezielle Aspekte: Kapitel 5 (»Die Kunst«) beschäftigt sich mit dem zentralen Anliegen Ovids: seinem allgegenwärtigen Interesse an dem Wesen der Kunst (*ars*), der Rhetorik, von künstlerischer Raffinesse und Künstlichkeit an sich. Kapitel 6 (»Die Frauen«) ist Ovids Umgang mit dem Thema Frauen gewidmet, seinem Interesse für weibliche Perspektiven einerseits, seiner eklatanten Misogynie andererseits. Kapitel 7 (»Rom«) untersucht Ovids Interesse an der Hauptstadt und ihre Darstellung in seinem Werk. Seine Beziehung zu Rom wirft die Frage nach seiner Einstellung gegenüber Kaiser Augustus auf, der Ovid an einen Ort verbannte, den dieser als das wahrhaftige Gegenbild zu Rom empfand. Kapitel 8 (»Rezeption«) wirft noch einen kurzen Blick auf einige der vielen kreativen Reaktionen auf Ovids Werk in der abendländischen Literatur und Kunst.



Die folgende Kurzfassung, die den Ansprüchen und Lesegewohnheiten des (österreichischen) Lateinunterrichts genügen möchte, referiert und zitiert – ohne dies ausdrücklich zu kennzeichnen – aus allen Kapiteln von *Ovid. Dichter des Exils*, außer dem letzten. Die Berücksichtigung der von Katharina Volk ausgewählten Rezeptionsformen wäre der Geschlossenheit des von mir hier intendierten OVID-Portraits abträglich gewesen. Ich habe

kleinere Umstellungen und Umformulierungen z.B. bei der Übertitelung vorgenommen, der gesamte Inhalt und zum größten Teil auch der Wortlaut gehen auf das Konto der Autorin (auch die zitierten *Übersetzungen* stammen von Katharina Volk bzw. ihrem Übersetzer D. Prankel). Zweck meiner Übung ist es, ein *Breviarium* für den Ovid-Unterricht zur Verfügung zu stellen, das eine Spur vertiefender, aber im Umfang entscheidend handlicher sein soll als die über 160 Seiten des *sehr schönen* Buches von Katharina Volk, dem mit dem Folgenden gehuldigt sei. Meine Version ist in sieben (ca. gleich lange) Kapitel gegliedert, die in einer Klimax von den *Werken Ovids* (1) zu *Ovids Kunst* (7) aufsteigt und dort gleichsam wieder in den Prolog mündet, der Nasos Unsterblichkeit feiert.

1. Ovids Produktion
2. Ovids Leben
3. Ovid: Dichter der Stadt
4. Ovid: „Vollender“ der Elegie
5. Ovid&die Frauen
6. Ovid als „Verwandler“ des Mythos: die *Metamorphosen*
7. Ovid, der Künstler

1. Ovids Produktion

„Ovid zu lesen, ist eine Freude, und ich hoffe, dass dieses Buch ein wenig von meiner Liebe zu diesem Dichter vermitteln kann und Lesern mit unterschiedlichem Hintergrund und Interesse hilft, seine Werke besser zu verstehen und zu schätzen.“ (Katharina Volk, Vorwort)

1.1 Drei Phasen:

- In den ersten 25 Jahren seines Schaffens (von der Mitte der 20er Jahre v. Chr. bis 2 n.Chr.) veröffentlichte Ovid einige Gedichtsammlungen und kürzere Werke im elegischen Versmaß, die ausnahmslos das Thema Liebe behandeln.
- In den darauf folgenden sechs Jahren bis zu seiner Verbannung (2–8 n.Chr.) arbeitete er an seinen zwei längsten Gedichten, den (hexametrischen) *Metamorphosen* und den elegischen *Fasti*.
- Anschließend verfasste Ovid eine Anzahl von Werken im Exil, darunter die Sammlungen der *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* sowie das Schmahgedicht *Ibis*, alle in elegischen Distichen, das heißt Einheiten von zwei zusammengehörigen Zeilen, deren erste Zeile ein daktylischer Hexameter, deren zweite ein daktylischer Pentameter ist. Einige seiner Werke sind verloren gegangen – die Tragödie *Medea* ist das bekannteste Beispiel.

1.2 Liebesdichtung

1.2.1

An den *Amores* (»Liebschaften«) hat der Dichter möglicherweise über fünfundzwanzig Jahre hinweg immer wieder gearbeitet. In ihnen stellt ein männlicher Sprecher in der ersten Person seine erotischen Gefühle und seine Beziehung zu einer Frau dar, die er Corinna nennt. Die

Amores sind die letzte Manifestation der Gattung der römischen Liebeselegie (cf. Kapitel 4.1). Das lyrische Ich der *Amores* ist sowohl ein Liebhaber als auch ein Liebesdichter. Als Liebhaber tritt er in typisch „elegischen“ Situationen auf (beim Bankett, auf der Türschwelle der Geliebten, von Eifersucht auf einen Rivalen geplagt, voll Wut über die Treulosigkeit der Geliebten usw.); als Liebesdichter äußert er sich oft zu seiner dichterischen Tätigkeit. Indem er die Aufmerksamkeit auf die Künstlichkeit des elegischen Szenarios lenkt - ein Mann schmachtet liebeskrank nach einer letztlich als unerreichbar idealisierten Frau und betont dabei aber auch „prosaische“ Aspekte (z. B. wie Impotenz in 3.7 und Abtreibung in 2.13 und 2.14) -, macht Ovid sich über die Elegie lustig und erweitert damit gleichzeitig die Bandbreite dieser Gattung, ein Beispiel für Ovids „postmodernen“ Habitus (cf. 4.1).

1.2.2

Die **Heroides oder Epistulae Heroidum** (»Briefe heldenhafter Frauen«) sind fiktive Briefe im elegischen Versmaß, die vorgeblich von mythologischen Frauengestalten (und einigen wenigen Männern) an ihre Geliebten geschrieben wurden. Einundzwanzig Gedichte sind unter dem Namen Ovids erhalten. Zu den »Verfasserinnen« gehören berühmte literarische Gestalten wie Penelope, Phaedra, Dido, Ariadne und Medea sowie als einzige historische Figur die Dichterin Sappho. Die restlichen sechs, die so genannten Doppelbriefe, bestehen aus drei Briefpaaren, in denen jeweils ein Mann zuerst an seine Geliebte schreibt und dann von ihr eine Antwort erhält: Paris schreibt an Helena, Leander an Hero, Acontius an Cydippe.

1.2.3

Mit den **Medicamina faciei femineae** (»Gesichtskosmetik für die Frau«) beginnt Ovids Streifzug in die **Lehrdichtung, eine Gattung, die in Hexametern verfasst** war und zumindest vorgab, entweder praktische Kenntnisse (wie etwa in Vergils *Georgica* solche der Landwirtschaft) oder theoretisches Wissen (wie die epikureische Physik in *De rerum natura* des Lukrez) zu vermitteln. Im Gegensatz dazu kleidet Ovid seine Anweisungen in elegische Distichen und wählt ein dazu passendes elegisches Sujet: die Kosmetik der Frau. Das Gedicht ist nur fragmentarisch überliefert, ein Großteil des erhaltenen Textes nimmt ein Proömium ein, in dem Ovid sich an sein weibliches Publikum wendet und ein Loblied auf das Konzept des *cultus* (»Kultivierung, Raffinement«) anstimmt, der nicht nur die Basis weiblicher Verschönerung, sondern der Kultur im Allgemeinen bilde. Die verbleibenden Verse vermitteln äußerst technische »Rezepte« für verschiedene Hautpflegemittel und Gesichtscremes.

1.2.4

Den Versuch, das Format des (ernsten) Lehrgedichts mit dem Versmaß und der Thematik der Elegie zu kombinieren, perfektionierte Ovid in der **Ars amatoria** (entstanden nach 2 oder 1 v.Chr.). Diese »Liebeskunst« unternimmt es, die in den *Amores* (2.2.1) dargestellte und zumeist erlittene elegische Liebe zu lehren – und zwar so, dass sie schmerzfrei wird. Im ersten und zweiten Buch der *Ars* wendet sich Ovid an die jungen Männer Roms und demonstriert, dass eine in jeder Hinsicht befriedigende Beziehung in drei Schritten leicht

erreicht werden kann: Zuerst muss der Mann eine Liebespartnerin finden, dann muss er sie verführen und schließlich einiges unternehmen, um ein langfristiges Verhältnis zu sichern. Die Anweisungen des Lehrers sind handfest und allumfassend, Ovid hat gute Tipps für alles: wie man Liebesbriefe formuliert, Geschenke auswählt und überreicht, wie man im Schlafzimmer erfolgreich vorgeht. Am Ende von Buch 2 erklärt Ovid, dass die »zarten Mädchen« (2.745) ebenfalls um seinen Rat nachsuchen, und macht sich sofort an sein drittes Buch, das Instruktionen für Frauen enthält. Buch 3 greift auf die *Medicamina* (1.2.3) zurück, indem es die Leserinnen zum *cultus* anhält und mit vielen Ratschlägen zu Themen wie Kleidung und Frisur aufwarten kann.

1.2.5

Schon im dritten Buch der *Ars amatoria* ist Ovids Gefallen daran zu erkennen, einige seiner Lehren aus den ersten beiden Büchern humorvoll in ihr Gegenteil zu verkehren. In den **Remedia amoris** (»Heilmittel gegen die Liebe«), seinem letzten didaktischen Gedicht zum Thema Liebe, nimmt der Dichter eine weitere Kehrtwendung vor. Nachdem er die Kunst der Liebe gelehrt hat, weist er nun auf »Therapien« hin, die von möglichen unerwünschten Gefühlen und Begierden befreien sollen. Wie der Titel andeutet, schlüpft der Dichter hier in die Rolle des Arztes, der weiß, wie man Patienten von der Liebes-»Krankheit« (einer gängigen Metapher der Liebeselegie) kuriert.

1.3 Großwerke

1.3.1 Metamorphosen

1.3.1.1

Mit den **Metamorphosen** (»Verwandlungen«), einem in Hexametern verfassten **Epos** in 15 Büchern, vollzieht Ovid seine Wendung von den relativ kurzen elegischen Werken zum Epos. Es handelt von »Formen verwandelt in neue Gestalt« (1.1–2), das heißt es geht um Verwandlungsgeschichten, wobei nicht alle Geschichten tatsächlich von Verwandlungen berichten. Am Ende des Proömiums bittet der Dichter die Götter, sein Lied »von den ersten Anfängen der Welt bis in mein eigenes Zeitalter zu geleiten« (1.3–4), das heißt, er »globalisiert« seine Stoffe, die von Umwälzungen bei der Entstehung des Kosmos bis zu Verwandlungen in der Regierungszeit von Iulius Caesar und Augustus reichen. Es gelingt Ovid, die meisten wichtigen griechisch-römischen Mythen (wie den Trojanischen Krieg und die Taten des Herkules) sowie eine Vielzahl weniger bekannter Geschichten in den Verlauf der *Metamorphosen* zu integrieren. Dieses gigantische Kompendium wurde von Literaten, bildenden Künstlern und Musikern aus allen Epochen der europäischen Kulturgeschichte benutzt.

1.3.1.2

Ovid musste sich in seinem Epos mit einer Vielzahl literarischer Vorgänger auseinandersetzen, daher sind die *Metamorphosen* ein in hohem Maße **intertextuelles Gedicht**, das mit zahlreichen Quellen aus vielen Gattungen originell zusammen»spielt«, unter

anderem mit den homerischen Epen, der griechischen Tragödie und dem hellenistischen Kurzepos, dem Epyllion. Das Epos ist in drei Blöcke geteilt: Die Bücher 1–5 behandeln die Taten der Götter, die Bücher 6–10 berichten über die Abenteuer von Halbgöttern/Heroen und 11–15 von Menschenschicksalen. Bei einer so immensen Zahl von **Einzelgeschichten (etwa 250)** war das Problem zu lösen, den Faden nicht zu verlieren. Ovid variierte die Länge und die Gewichtung einzelner Mythen (auf manche wird lediglich mit wenigen Worten angespielt, anderen sind mehrere hundert Zeilen gewidmet), er verschachtelte Geschichten ineinander, indem er Binnenerzähler einführte (etwa ein Drittel des Textes besteht aus eingebetteten Erzählungen) und er erfand raffinierte Übergänge von einer Geschichte zur nächsten. Das volle Ausmaß von Ovids atemberaubender Virtuosität erschließt sich nur denen, die dem Geflecht der *Metamorphosen* von Anfang bis zum Ende auf der Spur bleiben.

1.3.1.3

Die Bedeutung der vielen unheimlichen Verwandlungen (meist von Menschen in Tiere oder Pflanzen) ist unterschiedlich. Verwandlungsmysen erklären (1.) den Jetztzustand der Welt (nach dem Muster von »Wie der Leopard zu seinem Muster kam«), sie zeigen die Tiefenstruktur hinter der Realität (»Ursprungsgeschichten«). Die Metamorphose macht (2.) gerne einen Charakterzug der verwandelten Person sichtbar, wenn zum Beispiel der »wölfische« Lykaon in Buch 1 tatsächlich zu einem Wolf wird. Und (3.) die endlose Abfolge von Verwandlungen in dem Gedicht vermittelt die Vorstellung einer Welt, die sich in ständigem Fluss befindet (cf. **Kapitel 6: Ovid als „Verwandler“ des Mythos**).

2.3.2 Fasti

Das nächste Werk, die *Fasti*, sind – wie die Liebesgedichte – wieder in elegischen Distichen verfasst, was Ovid auch Gelegenheit gibt, sich selbstkritisch zu fragen, ob dieses Metrum den erhabenen patriotischen Themen, die er hier aufgreift, überhaupt angemessen ist. In *Tristia* 2.549–550 wird Ovid schreiben, er habe die *Fasti* (»Der römische Kalender«) in 12 Büchern verfasst. Es sind jedoch nur sechs überliefert, und es gibt keinen Hinweis darauf, dass die zweite Hälfte je existierte. Ovid widmet den Kalendermonaten Januar bis Juni je ein Buch. Jedes Buch bespricht der Reihe nach einzelne, wenn auch nicht alle Tage des jeweiligen Monats nach dem Prinzip der Variation: Manche Daten erhalten mit nur einem oder zwei Versen Erwähnung, andere werden in beträchtlicher Länge abgehandelt.

Der lateinische Begriff *fasti* (von [dies] *fastus*, »Tag, an dem bestimmte politische Geschäfte getätigt werden dürfen«) bezieht sich auf eine Liste von Fest- und Jahrestagen, also das, was man heutzutage als (religiösen) Kalender bezeichnen würde. Solche *fasti* existierten in Rom als in Marmor gemeißelte Inschriften, welche die Tage nach Monaten geordnet mit Angabe ihrer jeweiligen Bedeutung anführten. Römische Antiquare bemühten sich, den Ursprung der alten Riten und die in den *fasti* niedergelegten Bräuche zu erhellen, während Augustus den Kalender als Propagandawerkzeug für seine eigenen Belange einsetzte, indem er zwischen

die althergebrachten Feiertage neue Feste einschob, an denen seine Leistungen und Erfolge wie auch die seiner Familienmitglieder gefeiert wurden.

1.4 Exildichtung

1.4.1

Tristia (»Lieder der Trauer«) und *Epistulae ex Ponto* (»Briefe vom Schwarzen Meer«)

Tristia und die *Epistulae ex Ponto* sind zwar selbstständige Werke, die Ovid in verschiedenen Stadien seines Exils verfasste, in Ton und Thematik aber einander so ähnlich, dass es sinnvoll erscheint, sie gemeinsam abzuhandeln. Sie wurden zwischen 8 und 14 n. Chr. verfasst. Beide Werke sind Sammlungen von Elegien (50 Gedichte in den *Tristia* und 46 in den *Epistulae*), die fast alle an Freunde, Familienmitglieder und andere Personen in Rom adressiert sind. In den *Tristia* benennt Ovid seine Adressaten nicht, angeblich, um sie vor Repressalien zu schützen – ein Vorgehen, auf das er in den *Epistulae ex Ponto* verzichtet, die deutlicher als reale Briefe stilisiert sind.

Von Rom abgeschnitten, entwirft Ovid in seiner Dichtung ein nostalgisches Bild der Stadt; sein wichtigstes Mittel, um die Verbindung mit der Welt aufrechtzuerhalten, aus der er verstoßen ist, sind die Beziehungen zu seinen Freunden und zu seiner Frau – Verbindungen, die er in seinen Gedichten reflektiert und die er durch seine Gedichte pflegt. Er erinnert seine Adressaten an die frühere Freundschaft, lobt sie für ihre Treue oder legt ihnen ans Herz, loyal zu bleiben, und er fleht sie außerdem an, beim Kaiser ein gutes Wort für ihn einzulegen. Besonders starke Emotionen prägen die Hilferufe an seine Frau, die in Rom geblieben ist, um vor Ort Ovids Interessen zu vertreten. Zunehmend steigert sich seine Verzweiflung, da ihre Anstrengungen, seine Verbannung aufheben zu lassen, erfolglos bleiben.

1.4.1.1

Immer wieder stoßen wir auf Anspielungen auf den **Grund und die Umstände seiner Verbannung**: Mit einer ebenso berühmten wie kryptischen Formulierung gibt der Dichter *carmen et error* (»ein Gedicht und einen Fehler«, *Tristia* 2.207) als Grund für die Entscheidung von Octavianus Augustus an. Er benennt die *Ars amatoria* als das fragliche Gedicht, macht aber nur Andeutungen zur Art seines Fehlers – vorgeblich, um die Gefühle des Prinzeips zu schonen. Gegenstände des ersten Buches der *Tristia* sind der Abschied von Rom und die Reise nach Tomis, während das zweite Buch aus einem einzigen, an Augustus adressierten langen Gedicht besteht, in dem Ovid die *Ars* verteidigt. Der Rest seines Exilwerkes ist der Beschreibung und Reflexion seiner Lage als Verbannter gewidmet. Da sein Leben in Tomis eintönig sei, wiederholten seine Gedichte – so Ovid – immer wieder die wenigen immer gleichen Themen. Das Motiv des Niedergangs und der Entfremdung erreicht seinen Höhepunkt in einem der letzten Exilgedichte (*Ex Ponto* 4.13), in dem der Dichter, der inzwischen die Sprache seiner neuen Mitbürger erlernt hat, schreibt, er habe selbstständig ein Gedicht in getischer Sprache verfasst (19–22).

1.4.1.2

Ovid stellt **Tomis** als einen Ort am Ende der bewohnten Welt dar, in jeder Hinsicht so weit von Rom als dem Zentrum seines Universums entfernt, wie man es sich nur vorstellen kann. Das Klima sei rau, das Gebiet ständig von Barbarenangriffen bedroht, und den Einheimischen gehe jegliche Kultur und Bildung ab. In der Forschung hat man darauf hingewiesen, dass dies kein realistisches Bild sein kann: Das heutige Constanza ist ein moderner Badeort am Meer; das alte Tomis war eine Kolonie der griechischen Stadt Milet und auch noch zu Ovids Zeit eine hellenistische Stadt. Ovids Beschreibung seiner Exilstätte als extrem trostlos und gefährlich nimmt Anleihen bei literarischen Beschreibungen von halbmythischen, weit entfernten Volksstämmen wie den Skythen. Die bewusste Dramatisierung seiner Lage verfolgte zweifellos auch den praktischen Zweck, letztlich Augustus dazu zu bewegen, dem Dichter die Rückkehr nach Rom oder zumindest den Wechsel seines Verbannungsortes zu gestatten.

2. Ovids Leben

2.1 Ovids Biographie

- In diesem Zusammenhang ist *Tristia* 4.10 besonders wertvoll, da es sich um die Art von Gedicht handelt, welches sphragis genannt wird, das heißt »Siegel« beziehungsweise »Signatur« am Ende eines Werkes (hier des vierten Buchs der *Tristia*), worin der Dichter sich selbst identifiziert. *Tristia* 4.10 ist eine regelrechte Autobiographie und die wichtigste Quelle für Ovids Leben.
- Publius Ovidius Naso wurde 43 v. Chr. in der italienischen Stadt Sulmo (heute Sulmona) geboren, verbrachte jedoch den Großteil seines Erwachsenenlebens in Rom. 8 n. Chr. wurde er von Kaiser Augustus nach Tomis (heute Constanza) an der Küste des Schwarzen Meeres im heutigen Rumänien verbannt, wo er im Jahre 17 oder 18 verstarb. Wie sein Vater gehörte Ovid dem Ritterstand an, der – nach den Senatoren – zweithöchsten gesellschaftlichen Klasse. Daraus folgt, dass die Familie wohlhabend gewesen sein muss. Zusammen mit seinem älteren Bruder, der im Alter von zwanzig Jahren verstarb, erhielt Ovid in der Hauptstadt seine Bildung; er wurde im Rechtswesen und in der Rhetorik unterwiesen, als Vorbereitung auf eine Karriere in der Politik. In jedem Fall entschied sich Ovid nach einem kurzen Ausflug in die Verwaltung dagegen, die Ämterlaufbahn einzuschlagen, die ihm schließlich einen Sitz im Senat eingebracht hätte. Stattdessen verschrieb er sich der Dichtkunst.
- Wie viele junge Römer der Oberschicht verbrachte auch Ovid als Student einige Zeit in Griechenland (in seinem Fall in Athen) und besuchte Kleinasien und Sizilien (*Tristia* 1.2.77–78; *Ex Ponto* 2.10.21–42). Ansonsten hielt er sich hauptsächlich in Rom auf, wo er Kontakte zu den damals tonangebenden Dichtern unterhielt; er erwähnt

unter anderem Horaz und Properz, und er drückt sein Bedauern aus, dass er zu spät kam, um Vergil und Tibull (die beide 19 v. Chr. starben) richtig kennen zu lernen. Möglicherweise war Ovid ein Protegé des Aristokraten Marcus Valerius Messalla Corvinus (laut Zeugnis der *Epistulae ex Ponto* war er immer noch mit Messallas Söhnen Messalinus und Cotta befreundet), der einen Kreis von Literaten um sich geschart hatte, welchem auch Tibull angehörte. Messalla war ein Mäzen der Dichtkunst, vergleichbar mit Maecenas selbst, dem noch bekannteren Förderer von Properz, Vergil und Horaz.

- Nach zwei gescheiterten Ehen (Scheidungen waren in Rom eine unkomplizierte und alltägliche Angelegenheit) heiratete Ovid die Frau, der er bis zu seinem Tod zugeeignet blieb und die er damit betraute, sich in Rom um seine Belange zu kümmern, als er in die Verbannung ging. Diese Heirat öffnete dem Dichter den Zugang zu den obersten Rängen der römischen Gesellschaft: Seine Frau hatte Verbindungen zur Familie des mit Augustus befreundeten Paullus Fabius Maximus, der einer von Ovids mächtigsten Förderern wurde, und dessen Gattin Marcia, die Kusine des Augustus, nicht nur eine Vertraute von Ovids Frau, sondern auch der Kaiserin Livia war (siehe besonders *Ex Ponto* 1.2.136–140). Dennoch scheiterten alle späteren Versuche Ovids, über die Maximus-Marcia-Verbindung seine Rückkehr aus dem Exil zu erwirken (Maximus verstarb wie Augustus 14 n. Chr.).
- Ovid hatte eine Tochter, wahrscheinlich aus seiner zweiten Ehe, die zweimal verheiratet war – das zweite Mal mit einem Senator (vgl. *Tristia* 1.3.19 und Seneca, *Über die Standhaftigkeit des Weisen* 17.1) – und ihrerseits zwei Kinder hatte. Eine enge Beziehung bestand auch zu seiner Stieftochter, die aus einer früheren Ehe seiner dritten Frau stammte und offensichtlich selbst Dichterin war (in *Tristia* 3.7 spricht Ovid sie mit »Perilla« an – ein Verstoß gegen den Grundsatz, seine Adressaten in den *Tristia* nicht namentlich zu benennen, also vielleicht ein Pseudonym); »Perilla« heiratete später ebenfalls einen Senator (*Ex Ponto* 4.8.11–12). Die vorteilhaften Eheschließungen der beiden Frauen belegen den sozialen Aufstieg der Familie. Ovids eigene Eltern erreichten ein hohes Alter, starben jedoch vor dem Jahr 8 n. Chr., also vor seiner Verbannung (wie Ovid erleichtert feststellt). Als ihn die Katastrophe ereilte, war er nicht nur ein populärer Dichter, sondern er hatte – trotz seines Verzichts auf die Ämterlaufbahn – einen gesellschaftlichen Aufstieg hinter sich und stand mit dem Regierungssystem des Augustus auf gutem Fuße, wie seine Beziehungen mit Familien wie denen von Messalla und Maximus und auch seine Tätigkeiten in Verwaltung und bei Gericht belegen. Wir gewinnen also das Bild eines erfolgreichen Dichters und Bürgers, erfahren aber so gut wie nichts über die Einzelheiten der ersten fünfzig Jahre von Ovids Leben, über seine persönlichen Beziehungen und – besonders wichtig – seinen künstlerischen Werdegang. Die beiden ersten Bereiche werden uns für immer verschlossen bleiben. Für eine – wenn auch stilisierte – Version des dritten Punktes müssen wir uns der

Lebensgeschichte der *persona* des Dichters zuwenden (siehe 2.2).

- Davor noch ein Wort zum großen Wendepunkt von Ovids Dasein: Das Rätsel um **Ovids Verbannung** bewegt seine Leser schon seit der Spätantike und hat eine Vielzahl von – häufig abenteuerlichen – Theorien hervorgebracht. Die plausibleren orientieren sich an zwei Hauptansätzen, die sich mit den Begriffen Sex beziehungsweise Politik etikettieren lassen. Die eine Richtung setzt auf einen Zusammenhang mit der Verbannung von Augustus' Enkelin Julia wegen Ehebruchs, die ebenfalls im Jahr 8 n.Chr. verhängt wurde. Diese Zeitgleichheit könnte natürlich bloßer Zufall sein, doch die Spekulation ist verlockend, dass Ovid vielleicht als unschuldiger Zeuge oder als postillon d'amour in die Angelegenheit verwickelt war und entsprechend bestraft wurde. Damit ließe sich erklären, warum die *Ars amatoria* als Grund für die Verbannung angeführt wurde: Das Gedicht hätte demnach als Beweis gedient, dass Ovid schon seit jeher ein Befürworter des Ehebruchs gewesen sei. Der Schwachpunkt dieser Theorie liegt in der ungewöhnlichen Strenge der Bestrafung für einen bloßen Helfershelfer, vor allem, wenn man bedenkt, dass Julias vermutlicher Liebhaber, Decius Iunius Silanus, viel glimpflicher davonkam. Ohne eine offizielle Verbannung verließ er Rom freiwillig und erhielt nach dem Tod des Augustus die Erlaubnis zur Rückkehr.
- Alternativ war Ovid vielleicht in eine Verschwörung gegen Augustus verwickelt, die möglicherweise die Fraktion der Julier im Kampf um die Nachfolge auf dem Kaiserthron gegenüber den Claudiern stärken sollte. Im Jahr 8 n.Chr. hatte Augustus – der keinen männlichen Erben hatte – schon längst seinen Stiefsohn Tiberius, der dem claudischen Zweig der Familie angehörte, zu seinem Thronfolger bestellt. Tiberius war allerdings unbeliebt, und es gab immer noch Unterstützung für julische Blutsverwandte des Augustus wie seinen Enkel Agrippa Postumus und den Adoptivenkel Germanicus, den Sohn der Nichte des Kaisers. Wäre Ovid in ein derartiges Komplott verwickelt oder auch nur ein zufälliger Mitwisser gewesen, würde dies die Härte der Bestrafung erklären. Allerdings bleibt bei dieser Theorie die Rolle der *Ars amatoria* ungeklärt (es sei denn, dass mit ihrer Nennung der wahre Grund verschleiert werden sollte). Das Verschwörungsszenario verliert auch durch die Beharrlichkeit an Überzeugungskraft, mit der Ovid beteuert, dass er kein Verbrechen begangen, geschweige denn (wie er in *Tristia* 3.5.45–46 *expressis verbis* formuliert) dem Kaiser nach dem Leben getrachtet habe.

2.2 Ovids *persona* und deren künstlerische Entwicklung

2.2.1

Die Person – oder, um den literaturtheoretischen Begriff zu verwenden, die *persona* –, die in den Gedichten in der ersten Person spricht, ist eindeutig nicht der historische Ovid, auch wenn sie oft mit ihm identifiziert wird, sondern ein literarisches Konstrukt, das mit Vorsicht zu genießen ist. Wissenschaftler sind in der Regel bereit, die Aussage Ovids in *Tristia* 4.10.34

als Faktum zu akzeptieren, dass er als junger Mann den Verwaltungsposten eines der *tresviri* («Dreiergremium») innehatte; im Gegensatz dazu schenken nur wenige seiner stolzen Aussage in *Amores* 3.7. 25–26 Glauben, dass er innerhalb einer Nacht seine Freundin Corinna neunmal sexuell beglückte. Bei der Lektüre der Aussagen des Dichters, die ihn selbst betreffen, muss man also eine kritische Auswahl treffen. Wer weiß – vielleicht ist ja auch Ovids Amtszeit bei den *tresviri* eine Erfindung, während die multiplen Orgasmen (zumindest bei der Frau) tatsächlich stattfanden.

Das Spannungsfeld zwischen der Sichtweise der Dichtung als autobiographisch oder rein fiktional wird in *Amores* 3.12 auf amüsante Weise beleuchtet. Dort beklagt sich Ovid, dass Corinna, seine Geliebte, zu berühmt geworden sei und in der Folge nun andere Männer hinter ihr her seien. Wie konnte das nur geschehen? Wissen die Leute nicht, dass man das Wort eines Dichters nicht für bare Münze nehmen soll, dass die Dichtung ein weit von der Realität entferntes Produkt der Phantasie ist? Er habe sich darauf verlassen, dass sein Publikum sich an die geltenden Regeln der Interpretation halten und seine Corinna als erfunden betrachten würde. Nun muss der Dichter seine Leser wegen ihrer Naivität schelten; verbittert stellt er fest: »Eure Leichtgläubigkeit fügt mir Schaden zu« (44). Der Witz dabei ist natürlich, dass es entgegen aller dichterischen Konvention eine echte Corinna gibt – beziehungsweise dass Ovid uns dies weismachen möchte.

2.2.2

In *Tristia* 4.10 leitet Ovid den Entschluss, seine politische Karriere aufzugeben, mit der Beschreibung ein, wie er sich bereits als Knabe zur Dichtkunst hingezogen fühlte (19–20). Als sein Vater diese Neigung bemerkte, redete er ihm dieses »nutzlose Streben« (21) aus, indem er ihm ins Gedächtnis rief, dass »nicht einmal Homer Reichtümer hinterlassen« (22) habe. Unter dem Eindruck dieses Arguments beschloss Ovid, die Dichtkunst aufzugeben und zukünftig nur noch Prosa zu schreiben, doch »meine Gedichte suchten sich immer das passende Metrum, und was ich auch sagen wollte, es wurde immer ein Vers daraus« (25–26). Ganz gleich, ob man diese Geschichte als humorvollen Kommentar zu dem Wunderkind, das nur im Versmaß sprechen konnte, liest oder – ernsthafter – als Erzählung von der göttlichen Inspiration, welche die Äußerungen des Knaben wundersam verwandelte. Sie soll ganz klar demonstrieren, dass Ovid zum Dichter bestimmt war, und somit eine Erklärung dafür liefern, wie sich sein Leben entfaltete. In allen Gedichten Ovids, in denen er selbst als Sprecher auftritt, stellt sich seine *persona* in allererster Linie als Dichter dar, **der ausführlich über seine eigene Dichtung und deren Entwicklung reflektiert.**

2.2.3

Schon am Anfang von Ovids erster Gedichtsammlung, im ersten Gedicht der *Amores*, begegnen wir dem Dichter beim Abfassen eines Gedichts. Er erzählt, dass er »sich rüstete, von Waffen und heftigen Kriegen in gewichtigen Versen zu singen« (*Amores* 1.1.1–2), das heißt ein Epos in Hexametern (dem für die Gattung üblichen Versmaß) zu schreiben. Doch das Vorhaben scheitert, als Amor («Liebe» und Liebesgott) erscheint und ihm einen Versfuß aus der zweiten Zeile stiehlt – womit sich diese in einen Pentameter verwandelt und das

Epos zur Elegie wird. Der Dichter protestiert; er führt an, dass Amor keine Rechtshoheit über sein Versmaß besitze und dass er selbst zudem keinen Stoff für eine Elegie zur Verfügung habe: Das elegische Versmaß wird in der Liebesdichtung eingesetzt, doch Ovid ist gar nicht verliebt. Daraufhin nimmt Amor Pfeil und Bogen, schießt Ovid einen Pfeil mitten ins Herz und verkündet: »Dichter, jetzt hast du etwas zu besingen!« (24) Der Fall ist geklärt: Ovid ist nun verliebt und ein Elegiker. Für den Rest der *Amores* wird er über seine Liebeserfahrungen und die davon inspirierte Poesie sprechen.

2.2.4

Die *Ars* beginnt mit einer hochfliegenden Eigenreklame Ovids: »Falls jemand in diesem Volk die Liebeskunst nicht kennt, lese er dieses Buch und liebe meisterlich« (1.1–2). Ovid kann den Mund deshalb so voll nehmen, weil er zum »Liebeslehrer« (*praeceptor amoris*, 17) ernannt worden ist – und zwar von keiner Geringeren als Venus. Die Zweideutigkeit dieser Formulierung ist bewusst gewählt: Einerseits drückt sie aus, dass Ovid qualifiziert ist, seine Schüler in der Kunst der Liebe zu unterweisen; doch andererseits impliziert sie auch, dass Ovid der Lehrer Amors ist, der personifizierten Liebe, des knabenhaften Gottes, den wir schon aus *Amores* 1.1 kennen. Nun aber behauptet der Dichter, dass er in der Lage sei, Amor zu disziplinieren, so wie ein Lehrer die Oberhand über einen widerspenstigen kleinen Jungen behält. In der Vergangenheit war Ovid der Liebe gefügig, doch jetzt kann er sagen: »Die Liebe wird mir nachgeben« (21).

Das neuerliche Zusammentreffen mit Amor unterstreicht das didaktische Programm der *Ars*: Anstatt an elegischer Liebe zu leiden (wie dies Ovid selbst in den *Amores* widerfahren ist), werden die Schüler des Dichters befähigt, Liebesbeziehungen auf angenehme und vernünftige Art und Weise zu handhaben und im Idealfall die Kontrolle zu behalten. Der Dichter braucht, wie er sagt, keine göttliche Eingebung, um über dieses Thema zu sprechen: Die Erfahrung hat ihn zu einem Liebesexperten gemacht, der deshalb in der Lage ist, die Wahrheit zu enthüllen (25–30). Diese Erfahrung, so gibt er zu verstehen, ist nichts anderes als das Ergebnis seiner erotischen Abenteuer in den *Amores*.

Zu Beginn des dritten Buches der *Ars* muss sich Ovid der Kritik seiner männlichen Leser stellen, dass die »Aufrüstung« der Frauen für den Kampf mit den Männern gewissermaßen Giftschlangen noch tödlicher mache (3.7–38): Die Frauen seien ohnehin schon gefährlich genug. Ovid bekommt bei der Verteidigung seines Unternehmens Unterstützung von höchster Stelle: Venus persönlich erklärt, dass nach zwei Lehrbüchern für die Männer der Dichter schon aus Gründen der Fairness nun auch die Frauen instruieren müsse (43–56). Mit dem Segen der Göttin macht sich Ovid ans Werk und sein Liebeskursus für das weibliche Geschlecht ist ebenso erfolgreich wie der für das männliche. Voll Dankbarkeit können junge Männer wie Frauen sich rühmen, dass im Fach Liebe Ovid ihr Lehrer gewesen sei (*Naso magister erat*, 2.744 und 3.812).

2.2.5

In den *Metamorphosen* besteht eine andere Situation. Ein Charakteristikum der Gattung Epos ist es, dass darin ein Sprecher in der ersten Person auftritt, nämlich der Dichter, der die

Geschichte erzählt, aber dass dieser – mit wenigen Ausnahmen (in erster Linie im Proömium des Werkes) – nicht über sich selbst oder seine eigene Dichtung spricht, sondern sich stattdessen auf die Handlung selbst konzentriert. Dies gilt auch für die *Metamorphosen*: Der Erzähler spielt zwar auch in diesem Gedicht eine wichtige Rolle, doch auf seinen persönlichen Status als Dichter kommt er nur im Proömium und im Epilog zu sprechen. Dort wird die »Geschichte Ovids« fortgeschrieben, wenn auch in bemerkenswert komprimierter Form.

2.2.6

Bis hierher kann man die *persona* »Ovid« problemlos als literarische Figur behandeln und die Texte sowie die darin konstruierten Situationen aus rein literarischer Perspektive interpretieren. Bei der **Exildichtung** fällt dies deutlich schwerer, da ja bekannt ist, dass Ovid wirklich an die Schwarzmeerküste verbannt wurde. Gegen Ende seines Lebens stößt die Methode, die beiden Erzählungen zu trennen, an ihre Grenzen. Denn bei der Lektüre der Exildichtung entsteht ein Dilemma: Natürlich nehmen wir es Ovid nicht einfach ab, dass die Einheimischen von Tomis in den eiskalten Wintern ihren Wein gern als Eis am Stiel zu sich nahmen (*Tristia* 3.10.23–24) oder dass der Dichter selbst ein getisches Gedicht verfasste (*Ex Ponto* 4.13.19–22). Es wäre jedoch irrig abzustreiten, dass der Zorn, die Verzweiflung, die Niedergeschlagenheit, das Heimweh und die Entfremdung, die in den Gedichten zum Ausdruck kommen, die Erfahrungen eines Menschen spiegeln, der plötzlich seine Familie, seine Freunde und die vertraute Umgebung hinter sich lassen und unter schmerzlichsten Umständen in eine fremde und potentiell bedrohliche Umgebung umsiedeln musste. Gleichzeitig ist auch zu bedenken, dass – anders als Ovids frühere, rein literarische Werke – die Exilgedichte zumindest teilweise eine außerliterarische Funktion erfüllen sollten, nämlich Ovid die Rückkehr nach Rom zu ermöglichen (cf. die Charakterisierung des Dichters in *Ex Ponto* 3.9.33–56). Es sind Hilferufe mit ausgeprägter Rhetorik, was wiederum an der Echtheit der beschriebenen Fakten und Gefühle zweifeln lässt. Hatte sich der historische Ovid vielleicht in Wirklichkeit mit den durchaus angenehmen Verhältnissen in Tomis gut arrangiert, stellte sich aber als verlorene Seele in einem barbarischen Land dar, um bei seinen Adressaten Mitleid zu erwecken?

Man könnte sagen, dass Ovid sich in seinen früheren Werken eine **fiktionale Biographie** in Versen schuf, während er in der Exildichtung sein reales Leben in Dichtung verwandelte. Als Ovid in die Verbannung ging, verschmolzen gewissermaßen die reale und die fiktive Biographie des Dichters: Die Geschichte Ovids setzt sich fort, es ist immer noch die Geschichte eines Dichters, doch nun ist dieser Dichter dem realen Autor viel ähnlicher, in der Tat fast (wenn auch nicht völlig) identisch mit ihm. Seine Geschichte lässt sich – wie seine frühere Dichtung – auf einer rein literarischen Ebene lesen, ohne die dahinterliegende Realität zu beachten. Man wird ihr jedoch eher gerecht, wenn man die Wirklichkeit der Situationen und Gefühle, die hinter dieser äußerst stilisierten poetischen Version von Ovids Leben liegen, zumindest zur Kenntnis nimmt.

3. Ovid: Dichter der Stadt

Als Ovid in *Tristia* 5.7 beklagt, dass er die Sprache der Einheimischen benutzen muss, wenn er sich in Tomis verständlich machen will, bezeichnet er sich demonstrativ als »römischen« Dichter (*Romanus vates*, 55). Auch wenn er manchmal mit Stolz von seinen Wurzeln in Paelignum und seiner Heimatstadt Sulmo spricht, identifiziert er sich intensiv mit Rom, das z.B. in der *Ars amatoria* die Bühne ist, auf der das Schauspiel der Geschlechterrollen aufgeführt wird. Die Exilgedichte beschwören dann weiterhin das Bild der Stadt herauf, die Ovid nun so schmerzlich vermisst, und ihres „ersten Mannes“, Augustus, denn Ovid verbrachte fast sein gesamtes Erwachsenenleben unter der monarchischen Herrschaft von Roms erstem Kaiser. Ovid genoss seine Jugend im Schutz des Friedens, den Augustus geschaffen hatte, er gehörte zur ersten Generation, für die Augustus und das von ihm geschaffene Rom Selbstverständlichkeiten waren. Dieses Rom, zu dessen Dichter er sich selbst ernannt, ist also immer auch das Rom des Kaisers Augustus. Seine Gebäude sind die Kulisse für die Schäferstündchen in der *Ars*, seine politische Rolle gehört zu den Vorgaben für Ovids Darstellung der Vergangenheit und Gegenwart Roms, und natürlich ist er auch für die Verbannung des Dichters aus der Stadt verantwortlich.

3.1 Ovids literarischer Umgang mit »seiner« Stadt

Ovids Zugehörigkeitsgefühl zur Stadt Rom und seine Faszination für alle Aspekte des Stadtlebens kommen am stärksten in zwei Gedichtgruppen zum Tragen, die zeitlich voneinander getrennt und, zumindest an der Oberfläche, von deutlich verschiedenen Weltansichten geprägt sind. In der *Ars amatoria* stellt sich die Liebestechnik des Dichters als spezifisch römische Kunst dar, die sich nur in dieser Stadt entfalten kann, physisch wie ideologisch. In den *Tristia* und den *Epistulae ex Ponto* hingegen ist die »abwesende« Stadt das Ziel von Ovids Sehnsucht.

3.1.1

Die *Ars amatoria* spielt sich nicht nur in Rom ab, ihre Anweisungen sind ausdrücklich für zeitgenössische Römerinnen und Römer bestimmt. Passend zu der Vorstellung von Liebe als einer Kulturpraktik behauptet Ovid, dass sein Lehrplan nur auf ein bestimmtes Zeitalter und einen bestimmten Ort, das augusteische Rom, zugeschnitten sei – sich anderswo aber nicht anwenden lasse. Er formuliert dies folgendermaßen:

»Ich unterrichte keine Mädchen aus dem kaukasischen Felsengebirge und solche, die dein Wasser trinken, mysischer Kaikosfluss« (*Ars* 3.195–6).

Würde er unzivilisierte Fremdlinge unterrichten, müsste Ovid einfache Themen wie Deodorants and Depilierung ansprechen, mit denen Römerinnen längst vertraut waren. Würden seine Schülerinnen im dritten Buch einer früheren Phase der römischen Geschichte angehören, wäre es sinnlos, fortgeschrittene Körperpflege eingehend zu behandeln: Diese

Art des Raffinements wurde in der Vergangenheit bedauerlicherweise als überflüssig betrachtet (3.107–108).

Wenn sie Ovids Anweisungen befolgen, bewegen sich die jungen Männer und Frauen durch das tatsächliche augusteische Rom und nutzen dessen Gebäude und Veranstaltungen als Rahmen für ihre erotischen Zusammenkünfte. Für seine Ratschläge an die Männer, an welchen Orten man Frauen treffen könne, stellt Ovid einen veritablen Katalog römischer Monumente zusammen (1.67–88), von denen viele in einem besonderen Bezug zu Augustus und seiner Familie standen. Das gilt auch für die speziellen Anlässe, deren Ambiente ein erfolgversprechendes erotisches Jagdrevier darstellt: Spiele – ob im Theater (1.89–134), auf der Rennbahn (1.135–162) oder in der Arena (1.163–170) – sind ganz allgemein hervorragende Gelegenheiten zum Anbandeln. Dass Rom die Hauptstadt eines Reiches ist und Leute aus der ganzen Welt anzieht, erhöht die Chancen des Liebhabers. Er hat es gar nicht nötig, die Stadt zu verlassen, da ein stetiger Strom von attraktiven Frauen nach Rom fließt:

»Rom bietet dir so viele und so schöne Mädchen, dass du dir sagst: In dieser Stadt gibt es alles, was auf der Welt existiert« (1.55–56).

Damit ruft Ovid die sprichwörtliche Wendung *urbs* (»Stadt«, das heißt Rom) – *orbis* (»Welt«) auf, ein Wortspiel, das er wiederholt, wenn er von der inszenierten Seeschlacht spricht, die so viele fremdländische ZuschauerInnen nach Rom zog, dass »die riesige Welt (*orbis*) in der Stadt (*in urbe*) zu Gast war« (1.174). Der Reichtum, die Macht und der Glanz der augusteischen Metropole ermöglichen den Lebensstil, der sich in Ovids Liebeskunst spiegelt und gleichzeitig ein Wesenszug dieser Liebeskunst ist. Augustus brüstete sich, er habe eine Stadt aus Lehmziegeln vorgefunden und sie in eine Stadt aus Marmor verwandelt (Sueton, *Das Leben des Augustus* 28). Diese Stadt ist es – Herrin eines Reiches, Heimstätte der kulturellen Verfeinerung, idealer Spielplatz der Liebe –, die Ovid in der *Ars* verherrlicht.

3.1.2

Im ersten Gedicht von *Tristia* 1 wendet sich der Dichter an sein Buch, welches sich darauf freuen kann, nach Rom zu reisen, »wohin, weh mir, dein Herr nicht fahren darf« (*Tristia* 1.1.2). Derselbe Gedanke findet sich in *Tristia* 3.1, nur spricht dort das Buch selbst: Es beschreibt unter anderem, wie bei seiner Ankunft in Rom ein Mann, dem es begegnet (einer der wenigen, die bereit sind, sich mit einem Werk Ovids abzugeben), es wie einen Touristen herumführt und auf wichtige Monumente hinweist. Das Gegenstück zu diesen Szenen der Ankunft in der Ewigen Stadt – nicht des Dichters, sondern des Buches, das ihn vertritt – bildet *Tristia* 1.3, die herzerreißende Beschreibung der Nacht, in der Ovid seine »allerletzte Zeit in der Stadt« (1.3.2) verbrachte. Es besagt viel, dass der Hauptverlust in der Trennung von der *urbs* besteht, von der er sich mit einer bewegenden Anrede an die Götter des Kapitols, die Schutzgötter Roms (29–34), verabschiedet. Rom zu verlassen, bedeutet für Ovid, von sich selbst weggerissen zu werden (73–74) oder gar zu sterben (89).

Von dem Augenblick an, als Ovid in Tomis festsitzt, das sich in seinen Augen durch das Fehlen von allem definiert, was Rom ausmacht (des Friedens, der städtischen Kultur und Gesellschaft, der lateinischen Sprache usw.), wird Rom selbst zu einer Stadt der Phantasie. In den *Epistulae ex Ponto* 1.8 berichtet der Dichter seinem Freund Severus:

»Und glaubst du auch nicht, dass Naso sich nach den Freuden des städtischen Lebens sehnt – er tut es doch! Bald denke ich an euch, geliebte Freunde, und bald an meine geliebte Tochter und Frau. Ich gehe aus dem Haus zu den Plätzen der herrlichen Stadt, sehe alles im Geiste mit eigenen Augen. Dann erscheinen mir die Foren, die Tempel und marmorgedeckten Theater, eine Säulenhalle auf geebnetem Grund. Dann das Gras des Marsfeldes, das sich zu herrlichen Gärten weitet, und schließlich die Teiche und Kanäle der Aqua Virgo [einer Wasserleitung]« (29–38).

Die Geschichte Ovids, wie sie in seinem Werk erzählt wird, ist die eines Mannes, der völlig im augusteischen Rom seiner Zeit verwurzelt ist. Er ist nicht nur hier zu Hause, weil er hier wohnt, sondern auch – auf weit bedeutsamere Weise –, weil er die Stadt aus vollem Herzen annimmt und an sie glaubt, so wie er sie sich vorstellt und, was entscheidend ist, in seiner Dichtung darstellt. Deshalb ist die gewaltsame Vertreibung aus seinem Zuhause ein traumatisches Erlebnis. Unablässig unternimmt Ovid verzweifelte Anstrengungen, seine Verbindung, mag sie auch noch so prekär sein, zu dem Ort aufrechtzuerhalten, zu dem er gehört, in seinen eigenen Worten: zu derjenigen »Stadt, wo ich sein sollte« (*Tristia* 3.4.14).

3.2 Darstellung des Augustus

3.2.1

In der Forschung herrscht kein Konsens bezüglich Ovids Einstellung zu Augustus. Die Ansichten reichen von einer Einstufung des Dichters als »augusteisch«, das heißt in grundsätzlich optimistischer Übereinstimmung mit der Ideologie des Kaisers, über »antiaugusteisch«, das heißt deutlich regimekritisch, bis zu von Grund auf »unaugusteisch«, das heißt desinteressiert an den Angelegenheiten des Kaisers und auf die Gestaltung eines Werkes bedacht, das außerhalb der politischen Sphäre angesiedelt ist.

Problematisch an der Geschichte Ovids, des »römischen Dichters«, ist die Tatsache, dass die Version des augusteischen Rom, die er als »zu seinem Wesen passend« entwarf, nicht das Rom war, das Augustus selbst zu erschaffen suchte. Obwohl auch der Kaiser die vielen widersprüchlichen Vorstellungen von »seiner« Stadt nicht steuern konnte und wohl auch gar nicht wollte, war ihm anscheinend die Gelegenheit willkommen, Ovids abweichende Version als Vorwand für seine Verbannung zu nehmen, indem er dessen angebliche Anleitung zum Ehebruch als offizielle Begründung dafür nutzte. Was genau führte zu dieser Anklage gegen Ovid?

Um die öffentliche Moral zu verbessern und die durch den Bürgerkrieg dezimierten Ränge der römischen Oberschicht aufzufüllen, erließ Augustus 18 v.Chr. seine Ehegesetze, unter anderem die *Lex Iulia de adulteriis* (julisches Ehebruchgesetz). Ehebruch beziehungsweise außerehelicher Geschlechtsverkehr einer verheirateten Frau (*nota bene*: nicht des Mannes)

hatte bis dahin als Privatangelegenheit gegolten, wurde jetzt aber zum Straftatbestand, der gerichtlich verfolgt werden musste. Im Falle einer Verurteilung wurden die Frau und der Liebhaber aus Rom ausgewiesen – aus offensichtlichen Gründen an verschiedene Orte. Hatte der Ehemann aus der Beziehung seiner Frau Nutzen gezogen oder diese auch nur toleriert, wurde er ebenfalls strafrechtlich verfolgt.

3.2.1.1

Die Existenz dieses Gesetzes ist die Erklärung dafür, dass gegen Ovid **Anklage wegen Anstiftung zum Ehebruch** erhoben werden konnte. Aus diesem Grunde stellte der rechtskundige Dichter Bemühungen an, sich gegen solche Vorwürfe zu schützen. In *Tristia* 2 erklärt er Augustus, die *Ars* sei vielleicht verspielt und frivol,

»doch verstößt sie deshalb nicht gegen gesetzliche Bestimmungen, und ihre Instruktionen sind nicht für verheiratete Römerinnen bestimmt. Solltest du Zweifel haben, für wen ich schreibe, hier sind vier Zeilen aus einem der drei Bücher: »Haltet euch fern, ihr dünnen Kopfbinden, ihr Zeichen der Keuschheit, auch ihr langen Röcke, die bis zum Fuß hinab reichen. Ich singe nur, was legal ist, von gestattetem Diebstahl. Frei von Verbrechen ist mein Lied« (243–250).

Ovid zitiert hier wörtlich aus der Einleitung der *Ars* (1.31–34), einer der Passagen, in denen er ausdrücklich verheiratete Frauen aus der Zielgruppe seines Lehrgedichts ausschließt. Seine Lehren seien nicht für Ehefrauen, sondern für Kurtisanen aus der Schicht der Freigelassenen bestimmt, die nicht unter das Gesetz fallen (3.483–484 und 615f.). Eine Quelle von Ovids schlüpfrigem Humor ist die Tatsache, dass in der lateinischen Sprache das Ehevokabular auch zur Beschreibung von außerehelichen erotischen Beziehungen verwendet wurde. Der Freund einer elegischen *puella* konnte daher als ihr *vir* (»Mann«, manchmal auch »Ehemann«) oder sogar als *maritus* (»Gatte«) bezeichnet werden, die Frau selbst als *coniunx* oder *uxor* (»Ehefrau«). Die mangelnde Eindeutigkeit dieser Begriffe gestattete es Ovid, scheinbar über die Ehe zu sprechen, auch wenn dies genau genommen nicht zutrifft. Zahlreiche Zweideutigkeiten finden sich in Ovids zwei skandalösen Gedichten an seinen Nebenbuhler, *Amores* 2.19 (wo er ihm rät, seine *puella* zu überwachen) und 3.4 (wo er ihm das Gegenteil empfiehlt). Im zweiten Gedicht wird der Typ von Mann, der sich über die Treue seiner *puella* Sorgen macht, als altmodisch verspottet:

»Wen eine ehebrecherische Gattin (*adultera coniunx*) aus dem Gleichgewicht bringt, der ist allzu bäurisch und weiß nicht recht, was Sitte ist in Rom« (37–38).

An einen Mann gerichtet, mit dem der Liebhaber im Wettstreit um die Gunst einer Kurtisane liegt, mochte dies angehen, doch die Formulierung klingt, als würde Ovid nicht nur zum Ehebruch raten, sondern ihn als speziell römisches und urbanes Verhalten betrachten. In *Amores* 2.19 fleht Ovid den »Ehemann« an, sich an die *Lex Iulia* zu halten, während er ihn in *Amores* 3.4 anstachelt, dieses Gesetz zu brechen.

Die wiederholte Behauptung in der *Ars*, dass er keine Ehefrauen instruiere, hat jedoch in gewisser Weise den gegenteiligen Effekt, dass man immer auch die Möglichkeit

ehebrecherischer Affären im Blick hat. Die Zusicherung, dass »sein Lied frei von Verbrechen« (1.34) sei, gibt Ovid ebenfalls mit einem Augenzwinkern, da sie ein raffiniertes lateinisches Wortspiel enthält: In seinem Lied (*carmine*) findet sich kein Verbrechen (*crimen*), doch das Wort *carmine* selbst enthält natürlich alle Buchstaben von *crimen*. Außerdem hält er zwar demonstrativ die Heiligkeit der Ehe in Ehren, doch lässt er keinen Zweifel daran, dass im Vergleich zu Beziehungen, die seiner Liebeskunst entsprechen, das Eheleben wenig Reize bietet. Sex mit der Ehefrau macht keinen Spaß, da ihre permanente Verfügbarkeit bedeutet, dass sie vielleicht gar kein Verlangen nach Geschlechtsverkehr hat (3.585–586).

Am weitesten lehnt sich Ovid jedoch mit seiner Version der Verführung Helenas durch Paris aus dem Fenster (2.359–372). Der Liebeslehrer vertritt ohne Wenn und Aber die Ansicht, Menelaos sei der eigentlich Hauptschuldige: Wie konnte er nur seine Frau mit dem attraktiven Gastfreund allein im Haus zurücklassen! An den gehörnten Ehemann gewandt, zieht er folgenden Schluss:

»Wenn du den Ort und auch die Zeit dafür gewährst, erzwingst du diesen Ehebruch. Folgte das Mädchen nicht einzig deinem Rat? Was sollte sie tun? Der Gatte ist nicht da, der weltgewandte Gastfreund nah. Sie fürchtet sich, allein im leeren Bett zu schlafen. Menelaos mag sehen, wo er bleibt. Helena wird freigesprochen. Dankend nur nahm sie des höflichen Gatten Angebot an« (367–372).

Auch Menelaos, so scheint es, war nur ein zuhälterischer Ehemann. Die Bezugnahmen auf die *Lex Iulia de adulteriis* in den *Amores* und der *Ars amatoria* sind mit Händen zu greifen. Es ist offenkundig, dass Ovid viel Spaß daran hatte, das Gesetz lächerlich zu machen, indem er dessen Sprache auf solch unpassende Zusammenhänge wie die Beziehungen zu Kurtisanen oder auf mythologische Erzählungen anwandte, um es dann entweder mit parodistischem Eifer zu unterstützen oder mit gewagten Formulierungen zu seiner Übertretung anzuraten.

3.2.1.2

Schwieriger ist zu entscheiden, ob die Respektlosigkeit des Dichters nur auf Unterhaltung oder auf **ernsthafte Kritik** der Gesetzgebung abzielt, etwa weil sie in die Privatsphäre der Bürger eindrang oder weil der Kaiser als Heuchler betrachtet wurde (laut Suetons *Leben des Augustus* 69.1–2 war Augustus selbst ein notorischer Ehebrecher). Außerdem wissen wir nicht, ob Ovids Spott über die Gesetzgebung ein Ausnahmefall war oder nicht. Vielleicht erzählte man sich ja in Rom jede Menge von *leno maritus*-Witzen. In vielen, vielleicht sogar allen Kulturen ist Sex eine Zielscheibe des Humors, und ebenso die Handlungen der Obrigkeit, vor allem repressiver Regime. Jeder offizielle Versuch, das Sexualverhalten zu regulieren, ist geradezu eine Einladung zu Witzen. Es ist daher naheliegend, dass Ovid, anstatt über die *Lex Iulia* aufgebracht zu sein, einfach ihr komisches Potential erkannte. Spott ist nicht gleichzusetzen mit (ernsthafter) Kritik: Möglicherweise fanden Ovid und seine Leserschaft zum Beispiel die Vorstellung eines Ehemanns in der Zuhälterrolle einfach nur witzig.

3.2.2

Das Gros von Ovids anderen Auseinandersetzungen mit dem Kaiser sind Passagen, die zumindest auf den ersten Blick Augustus preisen oder auf andere Art in ein positives Licht rücken. Am Ende der *Metamorphosen* stuft der Dichter den Kaiser noch höher ein als seinen bereits überragenden (Adoptiv-)Vater Gaius Iulius Caesar; er nimmt seine Apotheose vorweg, drückt aber die Hoffnung aus, dass der Tag, an dem Augustus diese Welt verlässt, noch in weiter Ferne liegen möge (15.850–870). Die Exildichtung enthält aus offensichtlichen Gründen eine Fülle von häufig überbordenden Lobpreisungen des Kaisers – des Einzigen, der die Macht hatte, ihn nach Rom zurückzuholen.

Ist Ovids Lob für Augustus aufrichtig? Geht es nur um eine panegyrische Pflichtübung, weil er dies als nützlich erachtet? Oder gibt es einen subversiven Subtext zu seiner äußerlich positiven Darstellung des Kaisers, das heißt, übt Ovid in Wirklichkeit Kritik an Augustus oder drückt zumindest ambivalente Gefühle aus? Die Sache wird natürlich dadurch kompliziert, dass es schwierig, vielleicht sogar unmöglich ist, die Intention des historischen Autors einzuschätzen, zumal Autoren sich häufig der Wirkung ihrer Schriften nur zum Teil bewusst sind. Wir wissen zudem kaum etwas über Ovids zeitgenössisches Publikum und dessen Reaktionen und sollten in jedem Fall von der Annahme ausgehen, dass es ein breites Spektrum von Leserreaktionen gab. Darüber hinaus waren sowohl Ovids eigene Ansichten und Gefühle wie auch die seiner Leserschaft vermutlich komplex, widersprüchlich und dem Wandel der Zeit unterworfen. Schlussendlich aber steht die unleugbare Tatsache im Raum, dass Augustus Ovids Leben zerstörte, als er ihn nach Tomis verbannte, was wiederum bedeuten könnte, dass der Dichter vor seiner Verbannung ein Gegner des Kaisers war und ihn danach hasste.

3.2.2.1

Zur Illustration einiger Probleme bei der **Beurteilung von Ovids Lob des Augustus** soll eine Passage dienen, die häufig als ein panegyrischer Abschnitt bewertet wurde, der sich selbst, spricht: das Lob, untergräbt. In *Fasti* 2.119–144 feiert der Dichter den Jahrestag der Verleihung des Titels *pater patriae* an den Kaiser; dies gipfelt in der Behauptung, dass Augustus, der wahre »Vater des Vaterlandes«, selbst Romulus, den ursprünglichen Gründer Roms, übertreffe. Ovid belegt sein Argument durch einen detaillierten Vergleich der beiden Herrscher:

»Räum' das Feld, Romulus: Dieser Mann [Augustus] macht deine Mauern groß durch seinen Schutz. Du hast sie Remus überlassen, der sie übersprang. Tatius, das kleine Cures und Caenina spürten deine Macht. Unter seiner Führung ist römisch, worauf die Sonne scheint. Du hattest nur ein kleines Fleckchen Land, Caesar gehört alles unter dem Himmel. Du tust den Frauen Gewalt an. Er heißt sie keusch zu leben unter seiner Herrschaft. Im Hain empfängst du Verbrechen. Er vertreibt es. Dir war Gewalt nicht zuwider. Bei Caesar blüht das Gesetz. Dominus war dein Titel, princeps ist der seine. Du hast Remus getötet. Er zeigt Milde dem Feind. Dein Vater machte dich zum Gott, er seinen Vater« (2.133–144).

- Auf den ersten Blick ist dies überschwängliches Lob: Augustus übertrifft in allen Punkten Romulus, den vergöttlichten und verehrten Gründer der Stadt. In diesem Zusammenhang ist von Interesse, dass der Kaiser zuerst daran dachte, »Romulus« als Ehrentitel zu verwenden, um seine Rolle als zweiter Gründer der Stadt zu betonen, bevor er sich für Augustus entschied (Sueton, *Das Leben des Augustus* 7.2; Cassius Dio, *Römische Geschichte* 53.16.7–8).
- Bei genauerem Hinsehen wirkt diese Passage jedoch nicht wirklich stimmig. Der pedantische Punkt-für-Punkt-Vergleich hat etwas Lächerliches, besonders in Verbindung mit der launigen Ermahnung an Romulus, als fairer Sportsmann doch seine Niederlage einzugestehen. Es fällt zudem auf, welche armselige Konkurrenz Romulus gegenüber Augustus darstellt: Sein winziges Königreich kann nicht beeindrucken, und seine dokumentierte Vergangenheit als Frauenschänder, Schutzpatron von Verbrechern und Brudermörder machen ihn nicht gerade zu einem Sympathieträger. Natürlich kommt Augustus bei diesem Vergleich gut weg. Doch was für eine Leistung kann es sein, eine Runde nach der anderen gegen einen so schwachen Gegner zu gewinnen?

Die negative Darstellung des Romulus passt zu Ovids Behandlung des ersten römischen Königs in den *Fasti*. Als Stadtgründer und übrigens auch Erfinder des ersten römischen Kalenders ist Romulus unstrittig eine wichtige Persönlichkeit, doch wird er als gewalttätig, ungehobelt und nicht übermäßig intelligent dargestellt. So weist sein Kalender nur zehn Monate auf und lässt sich in keiner Weise mit dem Sonnenjahr synchronisieren. Im Gegensatz dazu baut Ovid den Nachfolger des Romulus, Numa Pompilius, als positive Gestalt auf, der Gesetze und – von großer Bedeutung für die *Fasti* – religiöse Riten nach Rom brachte und dazu noch die Probleme des Kalenders behob, indem er zwei Monate hinzufügte. Hätte Ovid Augustus positiv mit Numa verglichen, wäre das ein Kompliment gewesen. Der panegyrische Vergleich mit Romulus hingegen scheint seinen Zweck zu verfehlen. Wie ist diese Textpassage also zu bewerten? Hier gibt es eine ganze Reihe von Optionen:

- (1) Ovid wollte tatsächlich Augustus rühmen (aus tiefer Bewunderung oder aus künstlerischen und/oder pragmatischen Gründen) und hielt den Vergleich mit Romulus für eine wirkungsvolle Möglichkeit. So sahen dies auch zeitgenössische Leser einschließlich Augustus und interpretierten die Passage als uneingeschränktes Kompliment. Wenn diese Lesart zutrifft, gäbe es lediglich für den modernen Leser ein Interpretationsproblem.
- (2) Ovid wollte tatsächlich Augustus preisen, besaß jedoch kein Talent für die Gattung der Panegyrik. Es war ihm nicht bewusst, dass der Vergleich mit Romulus unfreiwillig komisch war, aber zumindest einige zeitgenössische Leser, darunter vielleicht Augustus, bemerkten es.
- (3) Ovid hatte gar nicht vor, Augustus zu preisen, und verwendete den Vergleich mit Romulus ganz bewusst, entweder um den Kaiser lächerlich zu machen oder zu kritisieren oder um zumindest seine ambivalenten Gefühle gegenüber der Monarchie auszudrücken.

Der eindeutig panegyrische Ton der Passage diente dabei als Schutz: Manche Leser, vielleicht auch Augustus, nahmen die Verherrlichung für bare Münze, während scharfsichtige Leser den versteckten Subtext aufdeckten.

(4) Ovid wollte tatsächlich Augustus verherrlichen, aber auf originelle Art. Ein Panegyricus kann schnell in Langeweile und Monotonie abgleiten (wenn stets die gleichen Leistungen aufgezählt und immer wieder gepriesen werden) und damit den Eindruck von Unaufrichtigkeit erwecken (Arbeitet der Panegyriker nur eine Pflichtübung ab?). Um diese Risiken zu vermeiden, entschied sich der Dichter für einen kessen »Schlag-auf-Schlag«-Wettkampf zwischen einem schurkischen Romulus und einem fast heiligmäßigen Augustus. Das sollte witzig wirken – auch auf den Kaiser – und gleichzeitig ernst gemeintes Lob für diesen ausdrücken. Feinsinnige zeitgenössische Leser – unter ihnen vielleicht wieder Augustus – hätten demnach den sprühenden Geist des Dichters und seine Fähigkeit gewürdigt, beim Komplimentemachen auch noch witzig zu sein.

3.2.3

Da wir nicht genau wissen, warum Ovid verbannt wurde und was Augustus ihm anlastete, sind der Ton und der mögliche Unterton seiner **Dichtung im Exil** schwer einzuordnen. Wenn wir sicher wüssten, dass Ovid sich als unschuldiges Opfer fühlte und Augustus als uneinsichtigen Tyrannen ansah, läge eine bestimmte Lesart der Exildichtung auf der Hand. Wenn es andererseits gesichert wäre, dass der Dichter sich einer schweren Verfehlung bewusst war und die Reaktion des Kaisers als berechtigt ansah, würden wir sie ganz anders lesen. Und zuletzt: Was dachte Augustus selbst? Wie wichtig waren Ovid und seine Dichtung für ihn? War er wirklich so aufgebracht über dessen *error* gewesen und las jetzt seine neuen Werke genau, um seine Reue abzuschätzen? Oder war der Dichter nur ein unbedeutendes Ärgernis, das man ans Schwarze Meer verschiffen und dann problemlos vergessen konnte? Mit all diesen Einschränkungen vor Augen könnte man die Verherrlichung des Kaisers und die Selbsterniedrigung Ovids vor dem Herrscher in erster Linie als Versuche lesen, die Rückkehr nach Rom zu erwirken. Mit Blick auf diesen Hauptzweck der Gedichte ist es unwahrscheinlich, dass solche panegyrischen Passagen versteckte Spitzen gegen den Kaiser enthalten, wie dies manche Forscher ins Feld geführt haben, wobei es aber durchaus möglich ist, dass Ovids wahre Gefühle seine Verse unbewusst einfärbten. Welcher Art diese Gefühle wirklich waren, wissen wir nicht. Vielleicht war der Dichter von abgrundtiefem Hass auf Augustus erfüllt; vielleicht hatte er „nur“ eine ganze Reihe widersprüchlicher Gefühle, von Groll über Ärger und Reue bis zu Furcht und Hoffnung.

4. Ovid: „Vollender“ der Elegie

Mit Ausnahme der *Metamorphosen* sind alle erhaltenen Werke Ovids im elegischen Versmaß verfasst. Dass er ein Elegiker ist, zählt als wichtiger Bestandteil zu der Identität, die der Dichter für sich selbst im Verlauf seines Gesamtwerks konstruiert. Zweifellos betrachtet er sich als absoluten Meister dieser Gattung und erklärt ohne falsche Bescheidenheit, dass er – analog zu Vergils Stellung als Roms größter *Epiker* – als der alle anderen überragende *elegische Dichter* der Stadt gelten wird: »Die Elegie wird erklären, dass sie mir so viel verdankt wie das edle Epos Vergil« (*Remedia* 395–396).

4.1 Geschichte der Elegie

4.1.1

Eine Elegie ist ein Gedicht, das aus elegischen Distichen, das heißt Einheiten von zwei zusammengehörigen Zeilen, zusammengesetzt ist. Die erste Zeile ist ein daktylischer Hexameter, die zweite ein daktylischer Pentameter. Wie fast die gesamte lateinische Metrik ist das elegische Distichon eine Übernahme aus der griechischen Dichtung, wo es für eine ganze Reihe von Inhalten, Themen und Zwecken verwendet wurde und die Elegie eine Art von »Allzweckgattung« war.

4.1.2

In den 50er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. legte **Catull** vier Elegien vor (c. 65–68). Die mit Abstand längste seiner Elegien (68) ist als Erinnerung an ein Rendezvous mit seiner Geliebten im Haus eines hilfsbereiten Freundes gestaltet. Die hervorgehobene Stellung der Liebesthemen in Catulls elegischer Dichtung übte prägenden Einfluss auf die nächste Generation lateinischer Dichter aus: Sie schufen die Untergattung, welche in der modernen Fachsprache als **römische Liebeselegie** bezeichnet wird. Ihr Begründer war Gaius Cornelius **Gallus**, ein General und Freund des Augustus, der beim Kaiser in Ungnade fiel und sich 26 v. Chr. das Leben nahm. Leider sind seine Elegien, die er vermutlich – wie Ovid – mit *Amores* betitelte und die von seiner Liebe zu einer Frau namens Lycoris handeln, verloren gegangen. Wichtige Informationen stammen aus Zeugnissen anderer Dichter, darunter vor allem Vergils, der mit Gallus sehr befreundet war und ihn in den *Eklogen* 6 und 10 auftreten lässt.

4.1.3

In der Geschichte der **römischen Liebeselegie** folgten auf Gallus dann **Tibull**, **Propertius** und schließlich Ovid, wie der Dichter selbst in *Tristia* 4.10.53–54 erklärt: »Er [Tibull] war dein Nachfolger, Gallus. Propertius folgte auf ihn, und ich war der vierte in chronologischer Reihenfolge.« Diese Viererliste wurde verbindlich, möglicherweise beeinflusst durch Ovids prägnante Formulierung. Der Rhetoriklehrer und Autor Quintilian (1. Jh. v.Chr.) vermerkt zu dieser Gruppe: »Tibull ist für mich der Ausgefeiltste und Eleganteste unter ihnen. Manche ziehen Propertius vor. Ovid ist frivoler als die beiden, Gallus schwerfälliger« (*Institutio oratoria* 10.1.93). Die Elegie definierte sich nun in erster Linie als Versmaß und Gattung der Liebe und stellte so

grundsätzlich den Gegensatz zum hexametrischen Epos dar. Sie war verspielt und privat und nahm in der Hierarchie der Gattungen eine untergeordnete Stellung ein, während das erhabene Epos den ersten Rang besetzte. Sowohl Tibull als auch vor allem Propertius schrieben auch Elegien, die nicht primär die Liebe thematisierten. In ihrer Nachfolge benutzte Ovid die Gattung auf die originellste Weise und entwickelte die Elegie weit über die von Gallus, Tibull und Propertius gezogenen engen Grenzen hinaus, bis er schließlich, wie noch zu sehen sein wird, die Gattung bis zur Unkenntlichkeit verändert hatte.

4.2 Der Code der Elegie

Catulls Leistung als ein wichtiger Vorreiter der römischen Liebeselegie besteht auch in der Schöpfung eines Zyklus von Gedichten, die sich alle um seine Beziehung mit der gleichen Frau drehen, Lesbia, einer willensstarken Persönlichkeit, die er sowohl als Göttin verehrt wie auch als Schlampe verabscheut, zu der er sich aber so stark hingezogen fühlt, dass er sich nicht von ihr lösen kann, selbst als er ihre Unwürdigkeit erkennt. Diese Grundkonstellation und Catulls Konzentration auf die schmerzlichen Gefühle des Liebhabers lieferten einen entscheidenden Anstoß für das, was man als den **Code der Liebeselegie** bezeichnen könnte, der die Beschreibung der Liebesbeziehung letztlich auf einen überraschend geringen Spielraum einschränkt.

4.2.1

Die Elegiker vor Ovid entwickelten einen rhetorischen Topos, der als **recusatio** (»Weigerung«) bezeichnet wird: die Erklärung, warum ein Dichter einen bestimmten Gedichtstypus anstelle eines anderen auswählt. Auf diese Weise fühlen sich augusteische Dichter, anstatt ohne Vorrede in einer bestimmten Gattung zu dichten, häufig dazu verpflichtet, darüber zu informieren, welche alternativen Gattungen sie nicht praktizieren (wollen) und welche Gründe sie zu ihrer Wahl bewogen haben.

In seiner sechsten Ekloge liefert etwa **Vergil** eine solche Szene: Apollo erscheint dem Schäfer und Dichter Tityrus (Vergils *alter ego* in dem Gedicht) und rät ihm, fette Schafe aufzuziehen, aber »ein fein gesponnenes Lied zu singen« (*deductum dicere carmen*, 5). Daraufhin gibt Tityrus seinen Plan auf, ein Epos zu schreiben, und verfasst bukolische Gedichte.

Als Ovid die Bühne betrat, war die **recusatio** bereits voll etabliert. Ovid erfreut sich in den *Amores* durchgängig am Erfinden immer neuer Variationen dieses Topos und beginnt jedes neue Buch mit einer weiteren Erklärung dafür, warum er in elegischen Versen dichtet.

4.2.2

Die Liebeselegie konzentriert sich auf **die Liebe und die Beziehung des Dichters zu einer bestimmten Person, die oft, aber nicht immer, eine Frau ist**. (Bei Tibull finden sich auch Gedichte über seine Liebe zu einem Knaben namens Marathus.) Obwohl er auf eine lebenslange Verbindung mit der Geliebten hofft, ist die Beziehung nicht von der Art, die in eine Ehe mündet. Obwohl dies in den Gedichten oft im Unklaren bleibt, ist der implizierte gesellschaftliche Status der Protagonisten offensichtlich folgender: Während der Liebhaber

zur römischen Oberschicht gehört, ist die Frau eine Kurtisane – keineswegs eine gewöhnliche Prostituierte, sondern eine Frau, die »sich aushalten lässt«, das heißt, die für ihren Lebensunterhalt auf die finanzielle Unterstützung eines oder mehrerer Männer angewiesen ist, mit denen sie zeitlich begrenzte Beziehungen eingeht. Dieses Szenario schließt eine Ehe aus, ermöglicht aber überhaupt erst die Liebesaffäre, da der Mann eine ähnlich unregelmäßige Beziehung mit einer Frau aus seiner eigenen Gesellschaftsschicht nicht eingehen könnte (da diese entweder verheiratet oder eine für die Ehe bestimmte Jungfrau wäre).

4.2.3.

Für den Dichter ist seine Liebe eine überwältigende Erfahrung, die alle anderen Anliegen verdrängt und sozusagen zur Lebensform wird. Daraus ergibt sich, dass er traditionelle Werte und Tätigkeiten ablehnt, wie man sie von einem Mann seiner Schicht erwartet. Insbesondere weigert er sich, solch traditionell römische Aktivitäten wie Politik und Kriegsdienst zu verfolgen, und behauptet, dass der Liebesdienst ein eigentlicher Kriegsdienst sei (die so genannte *militia amoris*). Indem er sich bewusst für ein Leben der »Liederlichkeit« (*nequitia*) entscheidet, nimmt der Liebhaber eine subversive, gegenkulturelle Haltung ein. Es ist wichtig, im Blick zu behalten, dass die früheren Werke der Liebeselegie zur Zeit des römischen Bürgerkriegs entstanden; daher ist es gut möglich, dass ihre antimilitaristische Haltung sehr wohl eine politische Botschaft enthielt, als eine Generation junger Männer sich dem sinnlosen Morden, das um sie vor sich ging, verweigerten und sich einer »make love, not war«-Ideologie verschrieben.

4.2.4

Über die Weigerung hinaus, die von ihm erwartete Rolle als Teilnehmer an der Politik und den Kriegen Roms zu erfüllen, wirft der elegische Liebhaber weitere Merkmale seines gesellschaftlichen Status über Bord. Als freier männlicher Bürger präsentiert er sich häufig als Gefangener der Liebe in einem oft als *servitium amoris* (»Sklaverei der Liebe«) bezeichneten Verhältnis der Unterjochung und insbesondere als Sklave der Frau, die er als seine Herrin (*domina*) bezeichnet. Das Bild der Sklaverei verweist bereits auf das hohe Maß an Schmerz, der fester Bestandteil der elegischen Liebe ist. Der Liebhaber ist der Geliebten hilflos ausgeliefert, die ihrerseits als launisch, treulos und bisweilen ausgesprochen grausam dargestellt wird. Anstatt bei den Freuden der Liebe zu verweilen, ist die Elegie auf das Liebesleid fokussiert: Typischerweise ist die Situation des Liebhabers von enttäuschten Erwartungen geprägt, ob er nun über das Verhalten seiner Herrin betrübt ist, ihren Taten und Motiven misstraut oder – was sehr häufig vorkommt – von ihr physisch getrennt ist. Die archetypische Rolle des elegischen Liebhabers ist die des *exclusus amator* (»ausgesperrten Liebhabers«), der die Nacht an der Türschwelle der Geliebten verbringen muss und vergeblich um Einlass fleht.

4.2.5

Die letzte »Kardinalregel« der Liebeselegie ist, dass der Liebhaber immer Elegiker ist, und zwar nicht einfach, weil der Dichter seine Liebeserfahrungen über das Medium der Elegie

vermittelt, sondern in dem Sinne, dass, wer sich auf diese existentielle Weise verliebt hat, gar nicht anders kann, als Elegien zu schreiben (und natürlich ausführlich über seine Gattung zu sprechen). Die Elegie bietet ein passendes Ventil für den Schmerz des Dichters und – ganz entscheidend – ein potentiell Mittel, die Zuneigung seiner »Herrin« doch noch zu gewinnen. Die elegische Geliebte ist ausnahmslos eine *docta puella* (»gebildete junge Frau«), was schon aus ihrem griechischen Pseudonym hervorgeht (Catulls *Lesbia*, Tibulls *Delia*, Propertius' *Cynthia* und Ovids *Corinna* haben samt und sonders Namen, die in dem einen oder anderen Zusammenhang mit der Dichtkunst stehen), und weiß deshalb die Qualität der Verse des Dichters zu schätzen – ebenso wie sein Potential, sie dadurch unsterblich zu machen. Die Rolle des Liebhabers und die des Dichters sind zwei Seiten ein und derselben Sache: So behandelt die Elegie nicht nur die Abenteuer eines beliebigen verliebten Mannes, sondern speziell die Liebesgeschichte eines Dichters.

4.3 Ovids „Spiel“ mit dem Code der Elegie

4.3.1

Bereits die Eingangszeilen der *Amores* signalisieren, dass Ovid dabei ist, eine Liebeselegie der besonderen Art aufzutischen. Anstatt sich einfach zu verlieben und folglich mit dem Schreiben von Elegien zu beginnen, wird der Dichter – dank Amors Intervention – zuerst zum Elegiker: zu einem Zeitpunkt, als er keinerlei Gefühlsbindung verspürt. Der Pfeil des Gottes, der in ihm dann doch die Liebe entflammt, ist nur eine nachträgliche Korrektur, um doch noch eine angemessene elegische Thematik sicherzustellen. Ovids amüsant rationaler Umgang mit der Liebe und der Elegie setzt sich in *Amores* 1.2 fort. Als der Dichter bemerkt, dass er jetzt tatsächlich verliebt ist, beschließt er ohne Zögern, diesem Gefühl nachzugeben und damit jeden schmerzlichen Konflikt (der das Kennzeichen der elegischen Liebe schlechthin wäre) einfach zu umgehen. Er bietet sich Amor bereitwilligst als Gefangener an und malt sich einen glanzvollen Triumphzug aus, in dem er mit den anderen Opfern des Gottes marschiert.

Noch ist Ovids Liebe allerdings eine pure Abstraktion: Das Objekt seiner Liebe wird gar nicht erwähnt und die traditionelle elegische *puella*, die den Dichter mit ihren Reizen überwältigt, ist seltsamerweise abwesend. Dies ändert sich in *Amores* 1.3, als der Dichter sich zum ersten Mal an die immer noch namenlose Frau wendet, die ihn, wie er sagt, »gefangen« hat. Er bietet ihr ein Geschäft an: Wenn sie einwilligt, sich von ihm lieben zu lassen, das heißt die Rolle seiner Herrin (*domina*) zu spielen, hätte sie nicht nur einen treuen Liebhaber, sondern – was entscheidend ist – auch einen Dichter, der ihr in seinen Versen huldigt. Offensichtlich stimmt sie zu, denn in *Amores* 1.4 gibt Ovid ihr bereits Ratschläge für ihr Verhalten bei einem Bankett, an dem sie beide teilnehmen werden (obwohl sie dorthin ungünstlicherweise von ihrem augenblicklichen Freund begleitet wird). Erst in *Amores* 1.5 erfahren wir den Namen der *puella*, denn hier ist es namentlich Corinna, die zu Mittag das Schlafzimmer des Dichters für ein Schäferstündchen betritt – ein ziemlich unelegisches Ereignis, wenn man

bedenkt, dass es in der Elegie zumeist um das Hinausschieben von Liebesfreuden und die Unmöglichkeit von deren Erfüllung geht.

So präsentiert die Eröffnungssequenz der *Amores* einen Dichter, der sich darauf vorbereitet, am Spiel der Liebeslegie teilzunehmen, und sich voll bewusst ist, dass es nur ein Spiel ist. Er wird sich an die Spielregeln halten – sich der Liebe zu unterwerfen, eine typische elegische Beziehung mit einer Frau einzugehen und sich in den Standardsituationen geschickt zu verhalten; doch lässt er keinen Zweifel daran, dass er sich dabei an einem Skript orientiert. Was völlig fehlt, ist die existentielle, unentrinnbare Emotion, aus der sich die Liebeslegie von Ovids Vorgängern speist und die sie dominiert. Das heißt nicht, dass der Dichter uns nicht zumindest hin und wieder auch an seinen Seelenqualen teilhaben lässt (sein Ausbruch von »Hassliebe« nach dem Motto *odi et amo* in *Amores* 3.11 ist *furios*), aber selbst dabei macht er deutlich, dass dies für einen elegischen Liebhaber nur recht und billig sei. Darüber hinaus untergräbt er auf humorvolle Weise den idealistischen Ernst der Elegie, indem er die körperlichen Aspekte der Liebe betont (wie beim Mittagsbeischlaf in *Amores* 1.5), offen die eigene Untreue und Affären mit anderen Frauen als Corinna zugibt und eingesteht, dass eine elegische Liebe erst durch Widrigkeiten voll aufblüht. Den Nachweis für den letzten Punkt liefert das sehr schöne Gedicht *Amores* 2.19, in dem Ovid den Freund seiner *puella* zu äußerster Wachsamkeit anhält, um seine eigene Affäre zu »würzen«. Liebe ohne Hindernisse sei reizlos; deshalb schließt der Dichter mit der furchterregenden Warnung, dass er selbst sein Interesse verlieren werde, wenn sein Rivale nicht einen Zahn zulege: »Wenn du mich zum Nebenbuhler haben möchtest, verbiete es gefälligst!« (60).

4.3.2

In der *Ars amatoria* geht Ovid einen Schritt weiter und behauptet, dass man eine Liebesbeziehung der elegischen Art (eine langfristige Verbindung zwischen einem Mann der Oberschicht und einer Kurtisane) eingehen kann, ohne auch nur ansatzweise von elegischem Schmerz und Pein geplagt zu werden. Die Männer und Frauen, welche die völlig vernunftgesteuerte Technik des Dichters beherrschen, werden ein freudvolles Liebesleben genießen, und in der Tat werden wir in den ersten beiden Büchern Zeugen, wie Ovids männliche Schüler Schritt für Schritt seine Ratschläge befolgen und ihre jeweilige *puella* schließlich ins Bett lotsen. Die Liebeskunst des Dichters suggeriert, dass die zerstörerische und irrationale Seite der Liebe gebändigt und unschädlich gemacht werden kann. Und so verspricht er im Proömium zu Buch 1 ausdrücklich, »Amor wird mir weichen« (21) – eine evidente Umkehrung der Unterwerfung des Dichters durch Amor in *Amores* 2.1.

4.3.3

Der endgültige Triumph über Amor gelingt Ovid in den *Remedia*, wo all denen Hilfe angeboten wird, die – trotz der Rationalisierung der Liebe in der *Ars* – immer noch unter schmerzlichen Gefühlen und unglücklichen Beziehungen zu leiden haben. Der Beweis, dass diese Art von »Krankheit« heilbar ist, räumt mit der Grundvorstellung der Liebeslegie auf, dass Liebesgefühle unvermeidbar und übermächtig sind. Damit ist es Ovid gelungen, im

Verlauf der *Amores*, der *Ars* und der *Remedia* der Gattung der Liebeslegie den Garaus zu machen.

5. Ovid & die Frauen

Ovids Lesern ist schon immer aufgefallen, welche herausragende Rolle Frauen in seiner Dichtung spielen. In den *Metamorphosen* finden sich viele unvergessliche weibliche Charaktere, alle Einzelbriefe der *Heroiden* dokumentieren die Erfahrungen mythologischer Frauengestalten und ein ganzes Buch der *Ars amatoria* ist den *puellae* gewidmet. Ovids besondere Konzentration auf Frauen ist unbestritten, doch in der Frage, wie diese zu interpretieren sei, gehen die Meinungen weit auseinander. Zum einen wurde erklärt, dass Ovid gegenüber Frauen besonders einfühlsam sei, bemerkenswertes Verständnis für ihre Lage und Gestimmtheit besitze und vor allem in der Gleichberechtigungsfrage Positionen beziehe, die geradezu als protofeministisch gelten könnten. Andere Leser und Leserinnen haben seine Darstellung von Frauen jedoch als sexistisch oder sogar misogyn empfunden.

5.1 Protofeministisch/misogyn

5.1.1

Ein berühmtes Beispiel für das **Schillern des Frauenbildes** ist Ovids Eintreten für den gleichzeitigen Orgasmus. In der *Ars amatoria* lässt der Dichter keinen Zweifel daran, dass Frauen denselben Anspruch auf sexuelle Erfüllung haben wie Männer (2.681–692, 703–732 und 3.789–804). Er formuliert es dezent: »Diese Angelegenheit sollte beide in gleichem Maße erfreuen« (3.794). Er spricht ausführlich über die weibliche Lust und darüber, wie Männer ihre Partnerinnen genital stimulieren sollten. Im Idealfall sollten beide gleichzeitig den Höhepunkt erreichen: »Lauft zusammen über die Ziellinie. Die Lust ist vollkommen, wenn Mann und Frau gleichzeitig erschöpft zu Boden sinken« (2.727–728). Das klingt ziemlich fortschrittlich, besonders wenn man es mit einer berüchtigten Passage in einem Lehrgedicht des Dichters Lukrez vergleicht, der einige Jahrzehnte vor Ovid den Frauen beim Geschlechtsverkehr rät, sich nicht zu bewegen, damit die Empfängnis nicht gefährdet werde (*De rerum natura* 4.1268–1277). Solche »wiegenden Bewegungen« der Frau können die Lust des Mannes beim Liebesakt zwar steigern (1276; die Lust der Frau wird gar nicht erwähnt), doch sei ein solches Verhalten, sagt Lukrez abschließend, »für unsere Ehefrauen nicht vonnöten« (1277). Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich jedoch auch Ovids Bestehen auf der Wichtigkeit sexueller Erfüllung der Frau als nicht ganz so altruistisch. Er bewertet die weibliche Lust eindeutig zumindest zum Teil als Stimulanz für den Mann (besonders 2.689–692) und rät seinen Schülerinnen deshalb, zur Not einen Orgasmus auch vorzutauschen (3.779–802). Letztlich ist das Anliegen Ovids eben doch die Erfüllung der Lust des Mannes.

5.1.2

Welche Bewandnis hat es mit der Vielzahl der **Vergewaltigungen**, die in den *Metamorphosen* beschrieben werden? Der Geschlechtsakt der Götter mit sterblichen Frauen oder Nymphen war ein fester Bestandteil der griechischen Mythologie, der dazu diente, die zahlreichen Genealogien menschlicher Heroen und Könige zu etablieren, die die mythische Welt bevölkern. Ovid stellt schonungslos klar, dass es sich bei Fällen vom Typ wie »Die Nymphe X gebar dem Gott Y den Sohn Z« fast immer um Vergewaltigungen handelt. Wie zentral dieses Thema für die *Metamorphosen* ist, lässt sich auch daraus ablesen, dass Arachnes Wandteppich, der als Miniaturversion des gesamten Gedichts gelten kann, ausschließlich aus Szenen besteht, in denen Götter verschiedenen Frauen ihren sexuellen Willen aufzwingen.

Wie soll man Ovids Hervorhebung dieses Themas interpretieren? Will er die Brutalität der göttlichen Vergewaltiger anprangern (wie dies Arachne sicherlich tut, deren Teppich als *caelestia crimina*, »Verbrechen der Anklagen gegen die Götter«, beschrieben wird, 6.131), und sympathisiert er mit der Notlage der Opfer? Oder sind seine Vergewaltigungsszenen lediglich Beispiele von Gewaltpornographie?

Betrachten wir die brutalste einschlägige Geschichte des Gedichts – interessanterweise die einzige mit einem Menschen in der Rolle des Vergewaltigers: Dort zwingt Tereus seine Schwägerin Philomela zum Sex und bringt ihre Proteste zum Schweigen, indem er ihre Zunge herauschneidet (6.519–562). Die Vergewaltigung und die Verstümmelung werden detailliert beschrieben, mit speziellem Fokus auf der Zunge, die sich vor ihrer »Besitzerin« auf dem Boden windet. Um das Grauen noch zu steigern, beschließt Ovid die Szene mit den Worten: »Und selbst nach dieser Tat, so sagt man (kaum mag ich's glauben), missbrauchte er lüstern noch oft ihren geschundenen Körper« (6.561–652). Ist dies ein Verdammnis der Gewalt gegen Frauen oder aber voyeuristische Freude an bestialischer Gewalt? Die Interpretation der Episode wird zusätzlich durch ihren Ausgang kompliziert. Philomela und ihre Schwester verüben grausame Rache an Tereus, indem sie seinen Sohn, noch ein Kind, töten, kochen und dem Vater als Mahlzeit vorsetzen, worauf die Protagonisten allesamt in Vögel verwandelt werden.

Ovid lebte und dichtete in einer patriarchalischen Gesellschaft, deren Normen und Werte sich in vieler Hinsicht dramatisch von denen unterscheiden, die heutzutage in den westlichen Ländern weithin gültig sind. Diese kulturelle Diskrepanz ist fraglos zu berücksichtigen, will man einem Dichter Gerechtigkeit widerfahren lassen, von dem einfach nicht zu erwarten ist, dass er alle Empfindungen und Anliegen seiner heutigen Leserschaft teilt. Man liegt mit der Aussage sicherlich nicht falsch, dass zu Lebzeiten des Dichters generell die Meinung herrschte, Frauen seien in mancher Hinsicht den Männern unterlegen und hätten deshalb automatisch eine untergeordnete gesellschaftliche Rolle zu übernehmen. Das bedeutet naturgemäß nicht, dass wahllose Gewalt gegen Frauen gebilligt wurde oder dass – außerhalb der Phantasiewelt der Mythen – die Vergewaltigung einer Frau, zumindest einer freien Römerin, nicht als schweres Vergehen betrachtet wurde.

5.1.3

Die Kritikpunkte von damals und heute sind natürlich andere: Gewisse antike Kritiker störte Ovids Behandlung der Sexualität, während sich manche moderne Leser an seinem Frauenbild stoßen. Es gibt jedoch eine spezifische Verbindung der beiden Themen, die in jede Diskussion zu den Ansichten des Dichters über Frauen einzubeziehen ist: **In Ovids Werk treten Frauen ausschließlich im Kontext der Sexualität auf.** Nahezu jede weibliche Gestalt, die uns in seiner Dichtung begegnet, ist ein Objekt männlichen Begehrens. Dass Frauen als erotische Objekte fungieren, ist in den *Amores* und in der *Ars amatoria* augenfällig. Beide Werke drehen sich um die Liebe von Männern zu ihren *puellae*. Buch 3 der *Ars* dient nur einem Zweck, nämlich Frauen beizubringen, wie man für Männer begehrenswert wird. In ähnlicher Weise drehen sich alle *Heroidenbriefe* um den Wunsch der Frauen, von ihren Adressaten, deren Abwesenheit große Unsicherheit verursacht, sexuell begehrt zu werden, was zu zwanghaften »Er liebt mich ... Er liebt mich nicht«-Schwankungen in den Briefen führt. Eigentlich braucht eine Frau in Ovids Text nur zu erscheinen, und der Mann ist entflammt. Daraus resultieren unter anderem die vielen Vergewaltigungen in den *Metamorphosen*: Sobald der jeweilige Gott die Nymphe oder Sterbliche erblickt, muss er sie besitzen. Ovid hat großes Vergnügen daran zu demonstrieren, dass jede Frau – wie immer sie aussehen mag – zwangsläufig freudige Erregung beim männlichen Beobachter hervorruft. In den *Metamorphosen* und den *Fasti* treten zwar gelegentlich Frauengestalten auf, die keine erotische Rolle spielen. Trotzdem liefert die Tatsache, dass die Frauen bei Ovid in erster Linie als Objekte männlichen Begehrens fungieren, einen wichtigen Schlüssel zur Einstellung des Dichters gegenüber dem weiblichen Geschlecht und zu den Reaktionen vieler Leser. Ovid hat ernsthaftes Interesse an Frauen, einschließlich ihrer Gefühle und Erfahrungen. Insgesamt sind seine Frauen starke Charaktere und werden deshalb in der Regel nicht als dumm, schwach, minderwertig und unterwürfig hingestellt. Dennoch ist es in der Welt Ovids ihre primäre Funktion, von Männern geliebt zu werden – eine Funktion, der sie auch bei aller Anstrengung nicht entkommen. Eine solche Sicht der Frauen ist natürlich einseitig und kann manche Leser verärgern. Man kann das Problem aber nicht wegdiskutieren: Wir, die Leser, müssen entscheiden, ob und wie sehr wir uns davon stören lassen.

5.2 Hetero-/homosexuell

Frauen als Objekte männlichen Begehrens darzustellen, ist in gewisser Hinsicht nichts Außergewöhnliches. Frauen spielen diese Rolle in vielen literarischen Texten der Antike, vor allem natürlich in der Liebesdichtung. Dass Ovid sie auf diese Funktion reduziert, ist für sich betrachtet nicht besonders bemerkenswert. Der Ansatz des Dichters hat jedoch eine zweite Seite, die man in dem kulturellen Kontext, in dem der Dichter schrieb, nicht ohne weiteres vermuten würde: Die Frauen in seinem Werk sind nicht nur fast ausnahmslos das Objekt männlichen Begehrens; **das Objekt männlichen Begehrens ist fast immer eine Frau.**

5.2.1

Wie die Forschung zur Sexualität der Antike in den letzten Jahrzehnten gezeigt hat, gab es bei den Griechen und Römern das in der modernen westlichen Gesellschaft weit verbreitete Konzept sexueller Identität nicht, nach dem wir die Menschen oder die Menschen sich selbst als homosexuell, heterosexuell oder bisexuell definieren. Hingegen wurden in der antiken Welt die Geschlechtsakte nicht primär nach dem Geschlecht der beteiligten Partner, sondern nach der Rolle unterschieden, die der jeweilige Partner dabei spielte. Man hielt es für völlig normal, ja erwartete dies sogar, dass ein Mann sexuelles Verlangen nach Männern und Frauen empfinde und dies auch auslebe. Um jedoch seinen Status als »richtiger« Mann zu sichern, musste er beim Geschlechtsverkehr die aktive Rolle übernehmen, das heißt seine Partnerin/seinen Partner oral, vaginal oder anal penetrieren. Der passive Partner war per definitionem kein »richtiger« Mann und daher in der Regel entweder eine Frau, ein Knabe oder ein Sklave. Männliche erwachsene Bürger, von denen man glaubte, sie hätten sich penetrieren lassen, mussten Spott, Verachtung und Statusverlust ertragen. Die entscheidenden Begrifflichkeiten bei der Bewertung der Sexualität eines Menschen waren daher nicht Heterosexualität oder Homosexualität, sondern aktive und passive Handlungen (im Folgenden bezeichnen deshalb die Ausdrücke »homosexuell« und »heterosexuell« einfach »gleichgeschlechtliche« und »gegengeschlechtliche« Liebe, Beziehungen oder Geschlechtsverkehr, ohne irgendeine Implikation sexueller Identität im modernen Sinne).

5.2.2

Dass man davon ausging, dass Männer sexuelles Begehren nach Männern und Frauen verspüren, ist in der griechischen und lateinischen Liebesdichtung (einem bevorzugten Ort für die künstlerische Darstellung männlicher Erotik) reichlich belegt, wo das Verlangen nach gleichgeschlechtlichen und gegengeschlechtlichen Beziehungen häufig von ein und derselben Person ausgedrückt wird. Nahezu alle lateinischen Dichter der Generation vor Ovid halten sich an dieses Muster: Lukrez behandelt das Begehren nach Frauen und Knaben im selben Abschnitt und erklärt es durch identische physiologische Auslöser. Catull sehnt sich nicht nur nach Lesbia, sondern auch nach dem Knaben Iuventius. Die Schäfer in Vergils *Eklogen* lieben nicht nur weibliche Wesen wie Galatea und Neaera, sondern auch männliche wie Alexis. Horaz wendet sich in seinen Oden an eine Vielzahl von potentiellen Liebespartnern weiblichen und männlichen Geschlechts. In Tibulls Elegien figurieren nicht nur zwei *puellae*, sondern auch ein Knabe namens Marathus. Properz scheint die einzige Ausnahme zu sein, da er sich in seinen Elegien als monomaner Verehrer einer einzigen Frau, Cynthia, darstellt. Dass er jedoch mit den Alternativen wohlvertraut ist, ergibt sich aus dem Gedicht 1.20, in dem er einem Freund Ratschläge erteilt, wie er seinen Knaben gegen Abwerbungsversuche abschirmen könne, und ebenso aus 2.4.17–22, wo er wehmütig rät, dass Beziehungen zu Knaben weniger anstrengend seien als solche zu Frauen.

Im selben kulturellen Kontext entstanden auch Ovids Werke, und in den *Metamorphosen* kommen diese Einstellungen zur Sexualität zum Tragen. Die Figuren spüren Verlangen nach einem oder beiden Geschlechtern und handeln entsprechend. So sagt sich Orpheus zum

Beispiel nach seiner vom Unglück verfolgten Ehe von den Frauen los und wird zum Verfechter der Knabenliebe. Passend zum phantastischen Charakter des Werkes finden sich auch Beispiele von ausgefalleneren und perverseren sexuellen Wünschen: Narcissus verliebt sich in sich selbst, Pygmalion in eine Statue; zahlreiche Frauen kopulieren mit Tieren (fast immer Göttern in Tiergestalt, jedoch nicht im Fall von Pasiphae und dem Stier), Myrrha schläft mit ihrem Vater, und Byblis gelüftet es nach ihrem Bruder. Ovids fluktuierende Welt des ständigen Wandels kennt keine sexuellen Schranken.

5.2.3

Dies gilt nicht für Ovids »realistischere« Liebesdichtung, die sich fast ausschließlich mit Sehnsüchten und Beziehungen befasst, die auf eine für die klassische Antike untypische Weise fast ausschließlich heterosexueller Natur sind. Es fällt auf, dass Ovid (genauer seine *persona*) als eine von sehr wenigen Gestalten der Antike eine sexuelle Vorliebe formuliert. Ovid drückt dabei weder eine Missbilligung der Knabenliebe aus noch sein völliges Desinteresse an homosexuellem Geschlechtsverkehr. Er erklärt lediglich, dass er ihn weniger anregend findet, und begründet dies damit, dass der passive Geschlechtspartner angeblich keinen Lustgewinn daraus zieht (dass Knaben in päderastischen Beziehungen angeblich kein Vergnügen empfinden, war damals ein Gemeinplatz). Diese Präferenz beeinflusst jedoch in den *Amores* und der *Ars amatoria* den Umgang des Dichters mit der Liebe in einer Art und Weise, die weitreichende Konsequenzen nach sich zieht. Kehren wir noch einmal zu *Amores* 1.1 zurück. Dort protestiert der Dichter dagegen, dass er zum Elegiker gemacht wurde, ohne verliebt zu sein:

»Ich habe kein Thema, das zu diesem leichtfüßigeren Metrum passt, weder einen Knaben noch ein Mädchen mit wohlgekämmtem langen Haar« (19–20).

Passend zu den Erwartungen des Publikums könnte Ovids Thema und Objekt seiner Sehnsucht männlich oder weiblich sein, ein Marathus oder eine Delia. An dieser Stelle hat sich der Leser beziehungsweise die Leserin noch auf einen von den beiden eingestellt oder gar auf beide. Als Amor dann seinen Pfeil auf Ovid abschießt und ihn damit zum Verliebtsein zwingt, hätten wir ein gewisses Anrecht darauf zu erfahren, wer sich hinter diesem neuen elegischen »Thema« verbirgt und ob es ein *puer* oder eine *puella* ist. Ovid leitet hier jedoch ein ausgeklügeltes Katz-und-Maus-Spiel mit seinem Publikum ein. Er erwähnt seine(n) Angebetete(n) in *Amores* 1.1 mit keinem Wort und fügt sich lediglich in sein Elegikerschicksal. Im nächsten Gedicht spricht er ausführlich über seinen Zustand der Verliebtheit und sein Nachgeben angesichts der Macht Amors – doch kein Wort über die Person, in die er verliebt ist. Erst zu Beginn von *Amores* 1.3 erfahren wir, dass das Objekt seiner Liebe eine *puella* ist, die in Zeile 1 beiläufig als *quae me nuper praedata puella est* (»das Mädchen, das mich kürzlich zu ihrer Gefangenen gemacht hat«) eingeführt wird. Die Neugierde der Leserschaft ist jetzt zwar zum Teil befriedigt, aber man weiß immer noch nicht, wer diese *puella* ist. Erst in 1.5 wird ihre Identität enthüllt: Man erfährt ihren Namen, Corinna, und nachdem der Liebhaber ihr beim Vorspiel die Kleider vom Leib gerissen hat,

steht sie klar sichtbar in ihrer Nacktheit da (im letzten Akt des Katz-und-Maus-Spiels gibt Ovid jedoch keine Auskunft über die anschließende Klimax. Stattdessen schließt er die Vorhänge mit der frustrierenden Bemerkung: »Wer kennt nicht den Rest?«, 1.5.25). Sobald das Objekt von Ovids Verlangen sich als Frau entpuppt, ist die gleichgeschlechtliche Liebe aus den *Amores* verdrängt. Es fällt kein weiterer Hinweis darauf, dass der Liebhaber sich für Männer interessieren könnte. Seine gesamten Anstrengungen sind auf Corinna und weitere Frauen gerichtet.

Die ausschließlich heterosexuelle Orientierung der *Amores* könnte man noch für einen Zufall halten: Da die *persona* sich zufällig in eine Frau verliebte, genau wie Properz für Cynthia entbrannte, handeln seine Gedichte eben von einer gegengeschlechtlichen Liebesbeziehung. Dennoch scheint mehr hinter Ovids Wahl zu stecken. Anders als Properz mit seiner fast krankhaften Ergebenheit für Cynthia ist Ovid weniger speziell in Corinna verliebt als in die Frauen im Allgemeinen. Viele Gedichte der *Amores* sind nicht direkt an Corinna gerichtet, sondern an eine namenlose Frau, und man hat vorgeschlagen, dass bereits der Name Corinna nicht als (angebliches) Pseudonym für eine bestimmte Frau zu lesen sei, sondern als eine Chiffre für das metrisch äquivalente *puella*. Es fällt auch auf, dass es im Unterschied zu den anderen griechischen elegischen Frauennamen keinerlei antiken Hinweis auf die »wahre« Corinna gibt (während z. B. überliefert ist, dass Catulls »Lesbia« in Wirklichkeit Clodia hieß; Apuleius, *Apologie* 10), und während der Name zweifellos an eine berühmte griechische Dichterin erinnert, kann man ihn auch etymologisch vom griechischen Wort *kóre* ableiten, was so viel wie »Mädchen«, das heißt *puella*, bedeutet.

Corinna ist nicht nur in geringerem Maße eine spezifische Frau als die archetypische elegische *puella*, auch ihr Liebhaber ist keinesfalls ausschließlich in sie verliebt. So ist er nicht nur in der Lage, zwei Frauen gleichzeitig zu lieben (siehe *Amores* 2.10, ein Gedicht, das mit dem Wunsch Ovids endet, er möge während des Liebesakts sterben – ein, wie er sagt, seinem Leben angemessener Tod), er gibt noch mit unbefangener Fröhlichkeit zu, dass jede Frau in der Lage sei, ihn sexuell zu erregen. In *Amores* 2.4 formuliert er es wie folgt:

»Es gibt kein bestimmtes Aussehen, das mein Verlangen weckt: Es gibt hundert Gründe, warum ich immer verliebt bin« (9–10).

Er führt das Thema über Dutzende von Zeilen fort und zählt die verschiedenartigen Frauen auf, die seine erotische Phantasie befeuern: Jede, sei sie nun zurückhaltend oder schamlos, raffiniert oder naiv, groß oder klein, jung oder alt (etc.), ist bei Ovid an der richtigen Adresse (diese Liste inspirierte zweifellos Mozarts Librettisten Lorenzo da Ponte zu der berühmten »Registerarie« in Don Giovanni, in der Leporello die sexuellen Glanztaten des Titelhelden aufzählt). Der Dichter zieht das Fazit:

»Letztendlich hat meine Liebe es auf alle Mädchen abgesehen, auf die irgendjemand in der Stadt ein Auge geworfen hat« (47–48).

5.2.4

Ovids Darstellung seiner *persona* – und erweitert, aller Männer – als jemand, der generell in die Spezies Frau verliebt ist, hat meines Erachtens beträchtlich zur Entwicklung eines wichtigen Leitmotivs der westlichen Literatur und Kultur beigetragen. Wenn Catull das Liebesgedicht »erfand«, dann erfand Ovid den »Mann, der die Frauen liebte« (die Formulierung stammt aus dem Titel eines Films von Francois Truffaut, in dem eine solche Figur auftritt). Dieser Typus reicht von Otto Normalbürger, der – wie man gemeinhin annimmt – alle sieben Sekunden an Sex denkt und erregt wird, sobald er nur eine Frau erblickt, bis hin zu Don Juan, dem keine Frau widerstehen kann und der eine Eroberung an die andere reiht. Ovid reduziert die Liebe auf das sexuelle Verlangen eines Mannes nach einer Frau und stellt dieses Verlangen als unhinterfragbare Tatsache hin. Er hat damit unbeabsichtigt einen Beitrag zur Entstehung des heteronormativen Codes (der Vorstellung, dass alle »normale« Sexualität heterosexuell ist) geleistet, der über Jahrhunderte hinweg die Darstellungen der Liebe dominieren sollte.

5.3. „Männlich“/„weiblich“

5.3.1

Ovid geht in den Liebesgedichten zwar von der Grundannahme aus, dass Männer Verlangen nach Frauen haben (und umgekehrt), doch er wäre nicht Ovid, wenn er das damit verbundene Verhalten nicht als von sorgfältig überlegten und kulturbedingten Regeln gesteuert darstellen würde. Der eigentliche Geschlechtsakt selbst mag naturgegeben sein – Ovid schildert auf witzige Weise, wie die Urmenschen ohne schulmeisterliche Anleitung auf die Lösung kamen (*Ars* 2.477–480) – doch alles, was bis zu diesem Punkt führt, ist eine Frage der Kultur und damit der *ars*. Bei der Gestaltung von Liebesbeziehungen erwartet man, dass Männer und Frauen gewisse Rollen übernehmen und gekonnt das Verhalten abrufen, das mit ihren jeweiligen Geschlechterrollen verbunden wird.

Dass **Gender kein festgelegter Satz naturgegebener Eigenschaften** ist, sondern eine im Fluss befindliche Identität, die ständig durch die Lebenspraxis umdefiniert wird, ist eine Grundannahme der modernen Geschlechterforschung. Körper sind durch ihre Anatomie als männlich oder weiblich definiert, handelnde Subjekte jedoch nur auf der Grundlage ihres Handelns. Was zu einem bestimmten Zeitpunkt als maskulines oder feminines Verhalten gilt, wird von kulturellen und persönlichen Vorstellungen geprägt und variiert erheblich von Ort zu Ort und von Zeitalter zu Zeitalter. So konnte zum Beispiel Catull in seinem berühmten 16. Gedicht androhen, er werde seine Männlichkeit beweisen, indem er zwei Männer anal und oral vergewaltigt. Diese hatten ihm vorgeworfen, er sei kein »richtiger Mann«, weil er Gedichte schreibe, in denen er von Tausenden von Küssen phantasiere.

5.3.1.1

Wie Ovid in der *Ars amatoria* erklärt, verhält sich ein Mann dann angemessen, wenn er in einer Beziehung die aktive Rolle übernimmt und in jedem Stadium die Initiative ergreift. Der Mann muss bei dem Versuch, die Frau zu verführen, den ersten Schritt tun, während es die Aufgabe der Frau ist, auf seine Avancen zu reagieren. Der terminus technicus für die Einleitung durch den Mann ist das lateinische Verb *rogare*, wörtlich »anfragen«, das in einem erotischen Kontext so viel bedeutet wie »Avancen machen«. Wenn der Mann den Part des *rogare* nicht übernimmt, kann sich die angestrebte Beziehung nicht entwickeln:

»Ah, der junge Mann verlässt sich zu sehr auf sein gutes Aussehen, der meint, sie werde ihn zuerst fragen« (*roget*, 1.707–708).

Glaut man dem Lehrer, gehört zum männlichen Draufgängertum die physische Initiative. Beim ersten Rendezvous muss der Mann anfangen, die Frau zu küssen, wogegen sie sich anfänglich wehrt, um den Schein zu wahren, und sich schließlich doch daran erfreut. Das ist jedoch nicht alles:

»Wenn einer sich Küsse, doch nicht den Rest abholt, hat er's verdient, dass er sogar verliert, was er schon hat« (1.669–670).

Anders gesagt, Ovid rät zur Vergewaltigung beim Rendezvous und behauptet, dass »Nein« eigentlich »Ja« heißt, da »diese Form der Gewalt den Mädchen gefällt« (1.673). Diese Passage aus der *Ars amatoria* ist vermutlich für modernes Empfinden am schockierendsten, wenn sich auch antike Leser vermutlich weit weniger über die Betonung der aktiven Rolle des Mannes empört hätten. Es ist jedoch interessant, wie Ovid seine Behauptung, dass Frauen diese Form der Gewalt billigen, zu stützen versucht. Der mythologische Präzedenzfall (*exemplum*), den er zur Illustration angemessenen männlichen Verhaltens auswählt, ist eine Geschichte, in der ein Mann – doch nicht irgendeiner, sondern der höchst maskuline Achilles – sich als Frau verkleidet und sich auch äußerst feminin benimmt (1.681–706). Der Mythos gehört zu den Geschichten im Vorfeld des Trojanischen Krieges: Weil die Göttin Thetis Angst davor hat, ihren jungen Sohn Achilles in die Schlacht zu schicken, verkleidet sie ihn als Frau und versteckt ihn auf der Insel Skyros unter den Töchtern des dortigen Königs. Achilles spielt erfolgreich die Rolle einer Frau und beschäftigt sich sogar mit den weiblichsten aller Arbeiten, dem Spinnen und Weben (1.691–696). Sein Versteckspiel fliegt erst auf, als er die Prinzessin Deidamia vergewaltigt, die sich jedoch (zumindest möchte Ovid uns das glauben lassen) in ihren Vergewaltiger verliebt und betrübt ist, als er schließlich doch in den Trojanischen Krieg zieht.

Der Mythos beweist vorgeblich, dass Frauen sexuelle Gewalt nicht ablehnen, sondern sie sogar billigen. Gleichzeitig demonstriert Ovid aber auch, dass Gender eine Inszenierung ist, in der Männer wie Frauen ihre angestammten Rollen zu vertreten haben. Solange Achilles in Frauenkleidern steckte und sich mit Körben voll Wolle beschäftigte, war er qua Geschlechterrolle eine Frau. Er spielte diesen Part mit Erfolg, wenn er auch für einen griechischen Krieger unschicklich war. Der Akt, der seine Männlichkeit wiederherstellt, ist die

Vergewaltigung: Deidamia »erkannte durch die Vergewaltigung, dass er ein Mann war« (*illum stupro comperit esse virum*, 1.698). Das kann bedeuten, dass sie an diesem Punkt feststellte, dass das vermeintliche Mädchen anatomisch ein Mann war. Gleichzeitig impliziert die Formulierung, dass Achilles durch sein entschlossenes und gewalttätiges Verhalten seine Männlichkeit offenbarte, indem er die Initiative ergriff, wie man es von einem Mann erwartete.

5.3.1.2

Obwohl Ovid geschlechterrollenkonformes Verhalten anrät, das dem Mann eine aktive und der Frau eine passive Rolle zuweist, ist sich der Dichter bewusst, dass dieses Rollenverhalten nicht von der Natur vorgegeben ist, sondern eine kulturelle Konvention darstellt. Wenn ein ausreichender Konsens hergestellt würde, könnte man sogar die Regeln des Spiels ändern. Falls die Männer keine Lust mehr hätten, immer den Part des Initiators zu ergreifen, einen Streik ausriefen und die erotische Initiative verweigerten, müssten die Frauen das Ruder übernehmen:

conveniat maribus ne quam nos ante rogemus, femina iam partes victa rogantis aget (1.277–278).
»Wären wir Männer uns eins, nicht mehr als Erste zu bitten, müsste die Frau – besiegt – die Rolle der Bittenden spielen.«

Die Sprache des Distichons macht klar, dass geschlechtsspezifisches Verhalten eine Konvention und ein Rollenspiel ist: Die lateinische Verbform *conveniat* (wörtlich: »mögen [die Männer] sich einigen«) ist mit dem deutschen Wort »Konvention« verwandt, während der Ausdruck *partes ... aget* (»wird die Rolle spielen«) für das Rollenspiel im Theater verwendet wurde. Trotz seines kecken Vorschlags eines Streiks der Männer, die vom regelkonformen männlichen Verhalten genug haben, missbilligt Ovid natürlich keineswegs das Abspulen der kulturell definierten Geschlechterrollen. Die geschickte Umsetzung des männlichen und des weiblichen Parts ist ein konstituierendes Element seiner Liebeskunst: Die Kultur formt die Natur, und genauso wie Ovids Schüler(innen) Unterricht brauchen, um rollentreue Liebhaber und Geliebte zu werden, müssen sie auch lernen, sich als Männer und Frauen rollentreu zu verhalten. Gender ist daher ein weiterer Aspekt der Kunst, die Ovids Kosmos beherrscht, sodass ein gelungener Auftritt auf der Bühne der Geschlechter seine eigene Realität erschaffen kann. Achilles spielte seine Rolle als Mädchen auf Skyros hervorragend und hätte sie vermutlich weiterhin ausgefüllt, wenn er nicht beschlossen hätte, sich maskulin zu verhalten.

6. Ovid als „Verwandler“ des Mythos: die *Metamorphosen*

6.1 Was ist ein Mythos?

Mythen (griechisch *mythos*, »Erzählung«) sind althergebrachte Erzählungen über Götter und Sterbliche. Eine Vielzahl solcher Geschichten (überwiegend griechischen, in Einzelfällen auch römischen Ursprungs) ist aus der Antike überliefert; sie formen das komplexe, verwirrende Gebilde der klassischen Mythologie mit ihren Genealogien von Göttern und Heroen und widersprüchlichen Versionen derselben Geschichte aus verschiedenen Zeiten und Orten. Die Dichtung war das vorherrschende Medium für ihre Verbreitung, wobei einige Gattungen wie Epos und Tragödie sich fast ausschließlich mythologischen Erzählungen widmeten. Man ging allgemein davon aus, dass der Mythos, der so eng mit der Dichtung verbunden war, dichterischen Charakter hatte und dass besonders die häufig skandalösen Geschichten über die Götter keinen Anspruch auf theologische Wahrheit beanspruchen.

Um die Fiktionalität des Mythos auf den Punkt zu bringen, war es üblich, mythologische Erzählungen als »Lügen der Dichter« zu etikettieren, eine Formulierung, die Ovid selbst gerne verwendet (*Amores* 3.6.17; *Fasti* 6.253; vgl. *Amores* 3.12.41; *Metamorphosen* 15.155). Da Mythen meist in literarischen Texten zu finden sind, musste jeder Autor einer Neufassung frühere Versionen aus älteren Quellen berücksichtigen. So entwickelt sich der Mythos zu einer Art poetischer Sprache, einer Ausdrucksform, mit der griechische und römische Dichter auf das Innigste vertraut waren und die sie mit großem Geschick in einer Vielzahl verschiedener kommunikativer Situationen verwendeten.

6.2 Funktion des Mythos

Mythen werden häufig für einen bestimmten Zweck oder zur Illustration einer bestimmten Aussage erzählt. Dabei lassen sich zwei Hauptfunktionen unterscheiden: **die exemplarische und die aitiologische Verwendung**. In der gesamten antiken Literatur verwenden Dichter oder Figuren in literarischen Werken mythologische Erzählungen als *exempla* und ziehen dabei einen Vergleich zwischen der Geschichte und der aktuellen Situation. Der Mythos soll entweder einfach die Realität erhellen oder überhöht darstellen oder aber eine Figur oder den Leser von der Wahrheit einer spezifischen Erkenntnis oder den Vorzügen eines bestimmten Vorgehens überzeugen. Beide Grundtypen finden sich in Ovids Gedichten in Hülle und Fülle, besonders in der Liebes- und Exildichtung, die nicht in erster Linie auf das Erzählen von Geschichten ausgerichtet sind.

6.2.1

So »beweist« der Dichter in *Ars amatoria* 1 beispielsweise, dass Frauen im Allgemeinen libidinös gestimmt sind und deshalb die Avancen seiner Schüler höchstwahrscheinlich begrüßen werden, indem er eine ganze Serie von lusternen mythologischen Heroen (283–342) aufzählt und dabei vor allem bei der Skandalgeschichte von Pasiphae verweilt, die für ihren Geschlechtsverkehr mit einem Stier berühmt-berüchtigt war (289–326). Die

angestrebte Erkenntnis ist die Parallelität von Realität und Mythos: Die Frauen der realen Welt sind ebenso paarungsfreudig.

6.2.2

Der zweite typische Zweck des Mythos in der antiken Literatur war es, *Aitia* (Plural des griechischen Wortes *aition*, »Ursprung[s]geschichte«) für natürliche oder kulturelle Phänomene zu liefern. Der Mythos erklärt das So-Sein der Realität. Die meisten Mythen in den *Metamorphosen* und den *Fasti* sind von Grund auf aitiologisch. Die Beispiele in den *Metamorphosen* erklären zumeist Erscheinungen der natürlichen Welt: Die Metamorphose von Daphne begründet zum Beispiel die Existenz des Lorbeerbaums. In *Tristia* 3.9 erklärt Ovid den etymologischen Ursprung des Ortsnamens »Tomis« mit der schaurigen Geschichte, wie Medea den Körper ihres Bruders zerstückelte, um ihren Vater aufzuhalten, der sie und Iason auf ihrer Flucht aus Kolchis verfolgte (griechisch *tome* bedeutet »Schnitt«).

6.3 Ovids „Spiel“ mit dem Mythos

Jedem Kenner anderer griechischer und römischer Epen fällt sofort auf, dass die *Metamorphosen* ein außergewöhnliches Beispiel dieser Gattung sind. So konzentrieren sich zum Beispiel Homers *Ilias* wie auch Vergils *Aeneis* auf einen speziellen Mythos (den Zorn des Achilles beziehungsweise die Abenteuer des Aeneas) und widmen viele Bücher einer einzigen Erzählung mit einer eingeschränkten Zahl von Protagonisten. Im Gegensatz dazu bewegen sich die *Metamorphosen* von einer Geschichte zur nächsten; sie bestehen aus einer riesengroßen Zahl von verschiedenen Erzählungen, die oft nichts miteinander zu tun haben.

6.3.1

Die *Metamorphosen* beginnen mit der Schöpfung des Kosmos aus dem Chaos und schließen mit Julius Caesar und Augustus. Sie verfolgen dabei das zeitliche Fortschreiten von einer Frühzeit, deren Protagonisten weitgehend Gottheiten waren, über ein heroisches Zeitalter bis in eine historische Periode, die von Sterblichen geprägt wird. So lässt sich das Gedicht als Universalgeschichte lesen, die über alles berichtet, was je geschah – oder zumindest über jede Metamorphose von der Entstehung der Welt bis in die Gegenwart.

Ovid etikettiert einerseits sein Lied als »fortlaufend« (*perpetuum*); dies ist zwar sinnvoll als Beschreibung einer Erzählung, die vom Beginn der Zeit bis in die Gegenwart verläuft, ist aber auch eine Anspielung auf den Prolog der *Aitia* des Kallimachos, des Vorbilds für den Lieblingstopos der römischen Dichter, die *recusatio*. Dort bezeichnet der hellenistische Dichter den von ihm verweigerten Werktypus als »ein fortlaufendes Lied über die Taten von Königen« (fr. 1.3–4) – eine Beschreibung, die römische Autoren als Anspielung auf das Epos interpretierten, die Gattung, die sie in der Regel in ihrer eigenen Form der *recusatio* verschmähten. Anders als Kallimachos und seine römischen Nachahmer betont Ovid nachdrücklich seine Entscheidung für ein »fortlaufendes Gedicht«, was scheinbar auf eine Erklärung hinausläuft, dass er nicht vor einem Epos zurückscheut. Im selben Atemzug bittet er die Götter, sein Lied »hinabzuleiten« (*deducere*). Im Kontext des Proömiums ist dies vermutlich eine nautische Metapher (die Götter werden gebeten, das Schiff, das heißt Ovids

Werk, sicher in den Hafen zu geleiten), doch *deducere* greift auch deutlich auf Vergils *recusatio* in der sechsten Ekloge zurück, wo Apollo dasselbe Verb benutzt, jedoch als Metapher aus der Textilherstellung, als er Tityrus anrät, ein »fein gesponnenes« (*deductum*, 5) Lied zu singen. Ovid signalisiert also mit diesem Verb ein Zugehörigkeitsgefühl zur kallimacheischen Poetik und zu ihrer Bevorzugung von kleinformatigen, ausgefeilten Werken.

6.3.1.1

In seinem Proömium präsentiert Ovid letztlich die *Metamorphosen* paradoxerweise sowohl als *perpetuum* als auch *deductum*. Das Werk ist ein großes episches Gedicht (also nicht kallimacheisch), das aber bis ins letzte Detail perfekt ausgefeilt ist (also kallimacheisch). Es basiert auf einer ambitionierten Meistererzählung, der Geschichte der Welt von der Entstehung aus dem Chaos bis in die Lebenszeit des Dichters, ist aber auch ein aus zahlreichen Einzelepisoden bestehendes Kataloggedicht.

Obwohl nur ganze vier Zeilen lang, ist das **Proömium der Metamorphosen** zu Recht berühmt für die Virtuosität, mit der hier wichtige Informationen auf engstem Raum verpackt werden. Richten wir unser Augenmerk zunächst nur auf die beiden ersten Zeilen und den Beginn der dritten:

in nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis...

»Es drängt mich, von Formen in neue Körper verwandelt zu sprechen. Haucht meinem Unterfangen Leben ein, ihr Götter (denn auch jenes habt ihr verwandelt).«

Ovid kündigt sein Thema als »Formen, in neue Körper verwandelt,« an und bittet die Götter um Inspiration. Die Syntax ist bewusst verschränkt, doch die Bedeutung klärt sich am Ende. Doch was soll die Parenthese? Was haben die Götter noch verwandelt – oder, anders gesagt, was meint Ovid mit »jenes« (*illa*)? Inhaltlich gehört es zu *coeptis* (»Unterfangen«): Es ist also Ovids eigenes dichterisches Projekt, das die Götter verwandelt haben, das selbst eine Metamorphose durchgemacht hat. An diesem Punkt erinnern wir uns daran, dass schon einmal ein Gott das Werk des Dichters verwandelt hat: Amor pfuschte ihm laut *Amores* 1.1 ins dichterische Handwerk und veränderte seine Hexameter zu elegischen Distichen. Jetzt, so ist zu verstehen, ist das Gegenteil eingetreten: Ovid, der berühmte Elegiker, schreibt wieder Hexameter. Die Götter, die hier anonym bleiben, haben seiner Dichtung wieder eine neue Gestalt verliehen; ein neues, episches Kapitel in der Geschichte Ovids wird aufgeschlagen. Wie von vielen Wissenschaftlern bemerkt, füllt Ovids brillant gesetzte Parenthese genau denjenigen Teil des zweiten Hexameters, an dem durch die metrische Abweichung klar wird, dass man keine Elegie mehr liest.

6.3.1.2

Obwohl der Hauptmodus und selbstverständlich das Metrum episch sind, enthalten die *Metamorphosen* zahlreiche Stellen, an denen andere Gattungen »eindringen« und die Erzählung unterschiedlich einfärben. So schleicht sich die bei Ovid omnipräsente Elegie durch die Hintertür auch in die *Metamorphosen* ein. Nach 451 Zeilen über erhabene Themen wie die Entstehung der Welt, die Erschaffung der Menschen, den Mythos von den Zeitaltern und der großen Flut signalisiert Ovid einen Neubeginn, indem er »Apollos erste Liebe« ankündigt (452), die auch die erste Liebesgeschichte innerhalb des gesamten Gedichts ist. Apollo hat gerade heldenhaft das Monster Python mit Pfeil und Bogen getötet, als er auf Amor trifft, der gerade seinen Bogen bespannt. Herablassend belehrt er den Knaben, das Bogenschießen doch ihm zu überlassen, da es kein Kinderspiel sei. Völlig unbeeindruckt demonstriert Amor jedoch die Überlegenheit seiner Pfeile, indem er Apollo damit verwundet, was diesen veranlasst, sich in die Nymphe Daphne zu verlieben, die ihrerseits – auf Grund einer Verwundung durch einen Spezialpfeil, der Liebesgefühle verhindert – die Flucht vor Apollos Avancen ergreift. Während der Gott die Nymphe verfolgt, versucht er, sie umzustimmen, indem er sich als Liebhaber anpreist. Daphne ist jedoch entsetzt über Apollos unkeusche Anträge, und als ihre Kraft nachlässt, wünscht sie sich in einem Stoßgebet eine Verwandlung ihrer Gestalt, um ihrem Verfolger zu entinnen. In einer der berühmtesten Metamorphosen des Gedichts wird sie in einen Lorbeerbaum (griechisch *dáphne*) verwandelt und liefert damit das Aition (die »Ursache«) für Apollos Vorliebe für dieses spezielle Laub. Bei seiner gescheiterten Verfolgung Daphnes zeigt Apollo große Ähnlichkeit mit dem elegischen Liebhaber in der für die Gattung archetypischen Situation der erotischen Frustration (eine Situation, die ihn – wie so manchen elegischen Liebhaber – reichlich lächerlich erscheinen lässt). Nachdem Ovid die erotische Thematik auf diese pointierte Weise eingeführt hat, führt er sie bis zum Ende der *Metamorphosen* fort, einem Gedicht mit einer solchen Fülle erotischer Erzählungen, dass schon erklärt wurde, sein Hauptgegenstand sei nichts anderes als die Liebe selbst.

6.3.2

Da er eine Fülle von Geschichten neu erzählte, die schon in einer Vielzahl verschiedener Gattungen behandelt waren, befand sich Ovid beim Verfassen der *Metamorphosen* in einem fortlaufenden Prozess der kreativen Auseinandersetzung mit seinen Quellen. Die grundlegende **Intertextualität** des Gedichts ist besonders interessant, wenn Ovid mit seinem vermutlich wichtigsten Vorbild interagiert, nämlich Vergils *Aeneis*. Die *Aeneis* erwarb bereits unmittelbar nach ihrem Erscheinen im Jahr 19 v. Chr. den Status eines Klassikers, des allseitig bewunderten »Nationalgedichts« der Römer. Die *Metamorphosen* waren das erste bedeutende lateinische Epos, das auf die Publikation der *Aeneis* folgte, und Ovid musste offensichtlich auf Vergils Werk reagieren und es – im Idealfall – übertreffen beziehungsweise, sollte dies nicht möglich sein, zumindest demonstrieren, wie man ein Epos auch anders schreiben kann. Durch die Wahl des Formats eines Kataloggedichts distanzierte sich Ovid demonstrativ von Vergils »einsträngigem« Epos; obwohl beide Dichter bestrebt

sind, die historische Gegenwart Roms mit der mythischen Vergangenheit Griechenlands zu verbinden, ist es augenfällig, dass Stil, Temperament und die generelle Perspektive der beiden Werke kaum unterschiedlicher sein könnten.

6.3.3

Ovid hat in seinem Epos alle Freiheiten, seine vielen Geschichten nach Belieben zu erzählen. Dabei geht es in den *Metamorphosen* nicht einfach nur um die Geschichten, sondern immer auch um den **Vorgang des Erzählens** selbst. Der Haupterzähler («Ovid») selbst trägt manche Mythen in aller Ausführlichkeit vor, während er es in anderen Fällen bei kurzen Anspielungen belässt. Sein Erzählton wechselt von einer Geschichte zur nächsten und nutzt die ganze Bandbreite von einem humorvollen über einen dramatischen hin zu einem tragischen Modus. Zudem ist die Polyphonie der Stimmen einer der wichtigsten Aspekte der *Metamorphosen*: Etwa sechzig Geschichten (ca. ein Drittel des Textes) werden nicht von Ovid, sondern von einzelnen Figuren erzählt. Insgesamt treten etwa vierzig dieser so genannten »eingebetteten« Erzähler auf; im Laufe des Werkes rücken sie zunehmend in den Vordergrund. Ovids Binnenerzähler übernehmen ihre Rolle aus den verschiedensten Motiven: Manche berichten ihre eigene Geschichte (wie die Sibylle in ihrem Gespräch mit Aeneas), manche unterhalten einen Kreis von Zuhörern mit einer wohlgedrehten Erzählung oder treten gerade damit auf (wie Orpheus, der in Buch 10 ein ausgedehntes Lied über »Knaben, von Göttern geliebt, und Mädchen, von verbotenem Verlangen erfasst,« vorträgt; 152–154). Einige Erzählungen sind gleich mehrfach ineinander verschachtelt.

6.3.3.1

Berühmt – manche würden sagen: berüchtigt – sind **Ovids Überleitungen** von einer Geschichte zur nächsten, die oft bewusst gekünstelt sind. Eine Gruppe von Beispielen aus dem Buch 1 mag dies erhellen. Nach der Metamorphose Daphnes wird ihr Vater, der Flussgott Peneus, von einer Reihe anderer Flussgötter besucht und getröstet. Als Einziger fehlt Inachus, der selbst große Sorgen hat, weil seine eigene Tochter Io verschwunden ist. Ovid erklärt den Hintergrund: Io wurde von Jupiter vergewaltigt und dann in eine Kuh verwandelt, um Junos Aufmerksamkeit zu entgehen. Doch die misstrauische Göttin lässt die rindergestaltige Io vom hundertäugigen Argus bewachen, der nie einschläft. In dieser Situation erscheint Merkur, der Sohn Jupiters, mit seinem schlafspendenden Stab, um Abhilfe zu schaffen. Als Schäfer verkleidet und mit einer Panflöte ausgestattet, beginnt er ein Gespräch mit Argus und unterhält ihn mit Geschichten, bei denen dem schläfrigen Wächter immer mehr Augen zufallen. Als Argus sich nach dem Ursprung der Panflöte erkundigt, erzählt ihm Merkur die Geschichte von Syrinx und ihrer Verwandlung in Schilf – woraufhin Argus in der Mitte der Erzählung einschläft und von Merkur geköpft wird. An diesem Punkt erzählt der Dichter selbst die Geschichte des Gottes zu Ende, und zwar in indirekter Rede, da er ja sagt, was Merkur gesagt hätte. Anschließend setzt er die Geschichte fort.

Ovid hat damit kunstvoll drei Erzählungen über von verliebten Göttern verfolgte Nymphen miteinander verbunden und einen seiner thematischen Blöcke geschaffen: Die Geschichte

Daphnes ist die Folge von Apollos Sieg über Python und des anschließenden Zusammentreffens mit Amor; die Io-Erzählung wird durch den Hinweis ausgelöst, dass ihr Vater nicht an der Totenwache im Haus von Peneus teilnahm; und die Geschichte der Syrinx wird von einem eingebetteten Erzähler als Folge einer aitiologischen Nachfrage zum Besten gegeben. Wie die Forschung festgestellt hat, ist einer der Gründe für Argus' Einschlafen darin zu sehen, dass an diesem Punkt die Syrinx-Geschichte ziemlich langweilig wird. Sie ähnelt voraussagbar den Erzählungen von Daphne und Io (vor allem ersterer, weil diese sich ebenfalls in eine Pflanze verwandelt, um der Vergewaltigung zu entgehen). Natürlich sind Argus die beiden anderen Geschichten nicht bekannt, den Lesern hingegen sehr wohl, und damit durchbricht Ovid für einen Augenblick den erzählerischen Rahmen und blinzelt sozusagen seinem Publikum zu.

7. Ovid, der Künstler

7.1 „Kunst“

Das lateinische Wort *ars* (mehr oder weniger identisch mit dem griechischen *téchne*) bezeichnet primär jede Art von Fertigkeit und spezifischer ein Handwerk oder eine Kunst im Sinne von Literatur, bildender Kunst oder Musik. In einem eingeschränkteren Gebrauch kann es auch die Methode oder Prinzipien bezeichnen, auf die sich eine solche Kunst stützt, oder ein Lehrbuch, das solche Prinzipien darlegt. Dies erklärt den Titel *Ars amatoria*: Das Werk ist eine Darlegung der Prinzipien der Liebe – die hier betont als eine Kombination von Fertigkeiten behandelt wird, das heißt als eine »Kunst« –, aber auch das Buch selbst kann mit der Bezeichnung *ars* belegt werden.

Im Bewusstsein der Griechen und Römer stand die Kunst in einem grundlegenden Gegensatz zur Natur. *Ars* bezeichnet eine erlernbare und lehrbare Fertigkeit im Gegensatz zu einem angeborenen Talent, das im Lateinischen gewöhnlich mit dem Begriff *ingenium* (wörtlich: »angeborene Eigenschaft«) bezeichnet wurde. Man war generell der Meinung, dass bei jeder menschlichen Tätigkeit, einschließlich der Dichtung, sowohl *ingenium* als auch *ars* nötig sind, um sich auszuzeichnen. Fraglos teilte Ovid diese Ansicht; er glaubte keineswegs, dass *ars* genüge, um aus jemandem einen herausragenden Dichter zu machen. Wenn er von Kallimachos sagt: *ingenio non valet, arte valet* («Er zeichnet sich nicht durch Talent, sondern durch seine [erworbene] Kunstfertigkeit aus«, *Amores* 1.15.14), ist dies nicht gerade ein Kompliment. Was ihn selbst betrifft, lässt Ovid keinen Zweifel daran, dass ihm *ingenium* aus jeder Pore quillt. Die Geschichte in *Tristia* 4.10, in der sich Prosa im Mund des Kindes auf wundersame Weise in Verse verwandelt, ist Beweis genug. Zudem erklärt er zwar in der Verbannung, dass ihn seine *ars* ruiniert habe, doch sein *ingenium* war ebenfalls beteiligt: *ingenio perii Naso poeta meo* («Ich, der Dichter Naso, wurde durch mein eigenes Talent vernichtet«, *Tristia* 3.3.74). Quintilian charakterisiert Ovid gar als *nimum amator ingenii sui* («allzu verliebt in sein Talent«, *Institutio oratoria* 10.1.88).

Ars fungiert jedoch als Gegensatz zu *natura* nicht nur hinsichtlich der notwendigen Voraussetzungen für bestimmte menschliche Leistungen, sondern auch in einem generelleren Sinn. Bezogen auf beliebige Formen menschlicher Findigkeit, rückt *ars* in die Nähe der allgemeinen Bedeutung von »Kultur« und bezeichnet die Produkte menschlichen Denkens und Handelns, die nicht von der »Natur« beigesteuert werden. Während *ars* in diesem Sinne häufig positiv konnotiert ist, kann das Wort auch abwertend in Richtung des »Unnatürlichen« verschoben und zu einem Synonym für alles Gekünstelte, Durchtriebene, Trügerische werden.

7.1.1 „Künstlichkeit“

In seiner gesamten Rezeptionsgeschichte, vor allem aber im 19. und 20. Jahrhundert, war eine »kalte« Künstlichkeit genau der Makel, den man Ovid am häufigsten vorwarf. Anstatt von Herzen kommende Gefühle auszudrücken – wie sich das angeblich für Dichter gehört – schien Ovid leidenschaftslos mit dem Thema und der Sprache zu spielen und nach spektakulären Effekten zu haschen, anstatt Gefühle zu wecken. Er sei (so wurde erklärt) ein äußerst rhetorischer Dichter gewesen, der sein Handwerk perfekt beherrschte, aber wenig zu sagen hatte. Solche Werturteile reflektieren natürlich den Geschmack ihrer eigenen Zeit sowie romantische und postromantische Vorstellungen von Poesie, die sich nicht ohne weiteres auf einen Autor der Antike übertragen lassen. Dennoch sind sie von Interesse, da sie, wenn auch mit negativer Kritik, an einem Punkt ansetzen, der fraglos auf Ovid zutrifft.

7.2 Rhetorik

Während das Wort »rhetorisch« heute oft ein abwertender Begriff ist, war die Rhetorik zu Lebzeiten des Dichters eine der wichtigsten Fertigkeiten, die jeder gebildete Mensch beherrschen musste. Die Rhetorikausbildung war ein fester Bestandteil der Erziehung jedes Römers aus der Oberschicht und unabdingbare Voraussetzung für eine Karriere im Rechtswesen oder in der Politik. Auch wenn der historische Ovid kein begeisterter Anhänger der systematischen Rhetorik und deren Anwendung war, stimmt es doch, dass seine Dichtung gewisse Züge trägt, die man als rhetorisch bezeichnen kann. In gewissem Umfang gilt dies für alle lateinischen Dichter, von denen die meisten dasselbe Bildungssystem durchliefen. Dennoch ist es aufschlussreich, einige Passagen unter die Lupe zu nehmen, in denen Ovids dichterische *ars* sich der Redekunst besonders anzunähern scheint.

7.2.1

Bei ihren Versuchen, **rhetorische Elemente der Dichtung** Ovids zu isolieren, hielten sich die Wissenschaftler vor allem an die *Heroides*, ein Werk, das sich nicht leicht in die traditionellen Gattungskategorien einfügt. Ovid sagt ja selbst, dass der elegisch-mythologische Brief seine persönliche Erfindung war: „*ignotum hoc aliis ille novavit opus*“ (»Er [Ovid] erfand diese Art von Werk, das vorher niemand kannte«, *Ars* 3.346). Neben anderen Einflüssen auf dieses neue Genre (in erster Linie der römischen Liebeslegie und dem tragischen Monolog) scheint Ovid von einem bestimmten Typus der Deklamation angeregt worden zu sein, in dem er im

Rahmen seiner Rhetorikausbildung geschult worden war. Die so genannte *suasoria* ist eine Überredungsrede, die sich an eine mythologische oder historische Gestalt richtet, die vom Sprecher gedrängt wird, eine bestimmte Entscheidung zu fällen. Zu den Standardthemen gehörten etwa: Soll Agamemnon Iphigenie opfern? Sollen die Spartaner sich von den Thermopylen zurückziehen? In gewisser Hinsicht sind alle *Heroides*-Einzelbriefe *suasoriae*, in denen die Frauen versuchen, ihre Geliebten zur Rückkehr zu überreden oder ihre Beziehung auf andere Art zu stärken. Gleichzeitig sind sie auch *ethopoeiae* – ein Begriff zur Bezeichnung derjenigen rhetorischen Übungen, in denen der Schüler die Rolle einer bestimmten Figur in einer besonderen Situation übernimmt (z.B. von Achilles vor dem Leichnam des Patroklos oder Medea vor der Tötung ihrer Kinder) und einen Monolog im Einklang mit der Persönlichkeit dieser Gestalt spricht. Insofern hat trotz der Vergleichbarkeit ihrer Notlage jede der Briefschreiberinnen in den *Heroides* eine sorgfältig entwickelte Persönlichkeit, der sie in ihrem Brief angemessenen Ausdruck verleiht.

7.2.2

Von einem vollkommenen Redner erwartete man, jedem Thema gewachsen zu sein und, sollte es die Situation erfordern, abweichende oder sogar widersprüchliche Standpunkte vertreten zu können. Beide oder sogar mehr als zwei Seiten zu vertreten, ist eines von Ovids Lieblingsmanövern. Wir haben gesehen, wie er in *Amores* 2.6 die Rolle des zu Unrecht Angeklagten spielt und überzeugend argumentiert, dass eine Affäre zwischen ihm und Corinnas Sklavin Cypassis unvorstellbar sei. Im direkt darauf folgenden Gedicht wird jedoch deutlich, dass seine Entrüstung lediglich ein erfolgreicher rhetorischer Trick war: Natürlich hat er sich mit Cypassis eingelassen und benutzt nun seine rednerischen Fertigkeiten, um sie erneut ins Bett zu locken.

Ovids Lehrgedichte wimmeln von solchen Kehrtwendungen. Wie gezeigt, übernimmt der Dichter in Buch 3 der *Ars* die weibliche Perspektive, nachdem zuerst die Männer die Nutznießer seiner Liebeslehre waren. Nachdem er sein Publikum in den drei Büchern der *Ars* ausführlich beraten hat, wie man richtig liebt, verrät er in den *Remedia*, wie man die Liebe wieder loswird. In beiden Fällen demonstriert er seine ausgeprägte Bereitschaft, die Dinge aus unterschiedlichen, wenn es sein muss sogar entgegengesetzten Blickwinkeln zu betrachten. Eine besonders radikale Kehrtwende praktiziert er in Buch 2 der *Ars*: Hier erklärt Ovid dem Liebhaber ausführlichst, dass er seine Seitensprünge unter allen Umständen vor seiner Geliebten verheimlichen müsse, und rät ihm, alles kompromisslos abzustreiten. Nachdem er dieses Argument vehement vorgetragen hat, überrascht er seine Leser, indem er plötzlich das genaue Gegenteil anrät: »Du, der du gerade meinen Rat befolgt und deine Verfehlungen verheimlicht hast: Mach kehrt und hör auf meinen Rat: Gib deine Seitensprünge zu!« (427–428). Nichts ist besser, so der Lehrer Ovid, als die Eifersucht einer Frau zu wecken: Ein (gelegentlicher) Seitensprung fördert die Liebe.

Unbestritten ist also Ovids Fähigkeit, dieselbe Situation aus verschiedenen Blickwinkeln darzustellen, unterschiedliche Versionen einer Geschichte zu erzählen und immer wieder seine Ansichten zu revidieren, um einen diametral entgegengesetzten Standpunkt zu

vertreten. Infolgedessen erscheint die Realität kaum fassbar: Sie verschwindet fast völlig hinter den sich laufend verschiebenden sprachlichen Strukturen, mit denen sie repräsentiert wird. Wenn sich eine Vielfalt von Geschichten über dasselbe Faktum oder Ereignis erzählen lässt, dann schwimmt immer mehr, welche davon wirklich wahr ist oder ob es überhaupt noch sinnvoll ist, von einer Wahrheit zu sprechen.

7.3 Ovids »Philosophie der Kunst«

7.3.1

In einer viel zitierten Passage aus den *Metamorphosen*, welche die Grotte beschreibt, in der der Jäger Actaeon die Göttin Diana versehentlich überrascht, behauptet der Dichter paradoxerweise, dass es die Natur ist, die versucht, mit der Kunst Schritt zu halten: „*cuius in extremo est antrum nemorale recessu arte laboratum nulla; simulaverat artem ingenio natura suo*“ (3.157–159). »Im hintersten Winkel des Tals liegt versteckt eine Grotte im Wald, kein Werk der Kunst; die Natur hatte mit ihrem Talent (*ingenium*) die Kunst nachgeahmt.« Ovid und seine Leser waren durch die römische Gartenarchitektur mit von Menschenhand angelegten Grotten vertraut; und genau die Künstlichkeit solcher Strukturen will die Natur hier angeblich mit der Gestaltung der echten Landschaft imitieren. Die hochwertigere Grotte, so wird impliziert, ist die durch *ars* gestaltete: Um Perfektion zu erreichen, muss die natürliche Grotte aussehen wie ein Kunstwerk.

7.3.2

Die gesamte *Ars amatoria* gründet auf der Vorstellung, dass die Kunst stärker ist als die Natur und dass selbst ein so überwältigendes Gefühl wie die Liebe mit rationalen Mitteln kontrolliert werden kann, wie Ovid im Proömium zur *Ars* behauptet: »Durch Kunst, Segel und Ruder werden schnelle Schiffe gesteuert, durch Kunst leichte Gespanne: Die Liebe muss durch Kunst gelenkt werden« (*Ars* 1.3–4).

Überall in der *Ars* und in den *Remedia* wird sie als ein Kulturphänomen behandelt, als eine Form des Sozialverhaltens, die man lehren und lernen kann. Ovid macht es besonderes Vergnügen, für Handlungen, die besonders spontan und »natürlich« erscheinen sollen, Ratschläge zu erteilen. Deshalb sagt er den Frauen nicht nur, wie sie angemessen zu lachen (3.281–290), sondern auch, wie sie zu weinen haben: »Was kann die Kunst nicht alles! Sie [die Frauen] lernen, wie man passend weint, und vergießen Tränen zu jeder Zeit und wie's beliebt« (291–292).

Und selbst wenn der Lehrer zugibt, dass der Beischlaf selbst nicht gelehrt werden muss (2.479–480), und seiner Muse demonstrativ gebietet, vor der Schlafzimmertür haltzumachen (2.704), kann er es sich dann doch nicht verkneifen, sowohl den Männern (2.717–732) als auch den Frauen (3.769–808) Ratschläge zur Kunst des Geschlechtsverkehrs zu erteilen, darunter zum künstlichsten aller Elemente, dem vorgetäuschten Orgasmus (3.797–802).

7.3.3

Unter den Gestalten der *Metamorphosen* befinden sich viele Künstler im engeren Sinn (die Musen und die Pieriden, die Weberin Arachne, der Flötenspieler Marsyas, der Erfinder Daedalus, der Sänger Orpheus und der Bildhauer Pygmalion), aber auch eine Anzahl von Personen, die sich im weiteren Sinne künstlerisch betätigen (z.B. der Schöpfer der Welt und alle Binnenerzähler) – ganz zu schweigen von Ovid selbst, dem Meistererzähler und Dichter. Es fällt auf, dass viele der Künstler in diesem Gedicht ein schlimmes Ende nehmen, und man hat darüber spekuliert, was dies über Ovids Ansichten zur Kunst im Allgemeinen aussagen könnte. Bei der Betrachtung dieser Frage muss man jedoch klar zwischen den verschiedenen Arten von Künstlern mit ihrem jeweiligen Schicksal unterscheiden. Nehmen wir **zwei besonders tragische Beispiele** unter die Lupe.

7.3.3.1

Der Künstler **Daedalus** verliert seinen Sohn Icarus bei dem Versuch, mit Hilfe der Flügel zu entkommen, die der Vater konstruiert hat (8.183–235), und Orpheus wird von rasenden Maenaden in Stücke gerissen, nachdem er zuvor seine Gattin Eurydice aus der Unterwelt zurückgeholt und dabei ein zweites Mal verloren hat (10.1–11.84). In beiden Fällen haben die tragischen Ereignisse, die den beiden Künstlern zustoßen, nichts mit ihrer Kunst als solcher zu tun: Die Schwingen des Daedalus funktionieren erstaunlich gut, sodass der Absturz des Icarus nur dessen Leichtsinns zuzuschreiben ist. Ähnlich nutzt **Orpheus** erfolgreich seinen Gesang, um die Götter der Unterwelt dazu zu bewegen, ihm Eurydice zurückzugeben, die er nur verliert, weil er sich, überwältigt von seinen Gefühlen, umdreht, um sie anzusehen. Seine Ermordung durch die rasenden Frauen ist die Folge seines späteren Eintretens für die Päderastie, nicht etwa seines Gesanges, der sogar die Bäume verzaubert. Ein Erklärungsvorschlag sieht in beiden Geschichten das Versagen der Kunst – insofern das unvergleichliche künstlerische Genie beiden Männern kein glückliches Leben sichern kann, da es menschlichen Schwächen und Gefühlen zum Opfer fällt.

7.3.3.2

Ganz anders gelagert sind die Geschichten, in denen Künstler auftreten – die Pieriden, **Arachne** und Marsyas –, die es wagen, in ihren jeweiligen Kunstsparten mit den Göttern zu konkurrieren, und schließlich für ihre Hybris bestraft werden. Diese Geschichten folgen dicht aufeinander, und zwar im Kontext weiterer Erzählungen von anmaßenden oder gotteslästerlichen Sterblichen. Minervas Rachezug gegen Arachne wird sogar explizit dadurch motiviert, dass sie die Erzählung von den Musen und den Pieriden gehört hat (6.1–4). Arachnes Geschichte bietet das vielversprechendste Material für eine selbstreferentielle Interpretation, weil die Kunst der jungen Weberin in einer Weise dargestellt wird, die zu Vergleichen mit Ovids eigenem künstlerischen Schaffen geradezu einlädt.

Als Minerva erfährt, dass Arachne die Weberei so überragend beherrscht, dass sie sogar die Göttin der Kunst und des Handwerks zu einem Wettbewerb herausfordern will, erscheint sie dem Mädchen in Gestalt einer alten Frau und versucht, ihr diesen Akt der Hybris

auszureden. Als Arachne sich dem Rat verweigert, nimmt Minerva ihre wirkliche Gestalt an, und der Wettbewerb beginnt. Ovid liefert eine detaillierte Beschreibung beider Gewebe. Im Zentrum ihres Werkes stellt Minerva (Athene) ihren Triumph über Neptun im Wettbewerb um die Benennung der Stadt Athen dar; die Ecken füllt sie mit abschreckenden Bildern von Sterblichen, die von den Göttern bestraft werden. Im Gegensatz dazu webt Arachne ein Durcheinander von Göttern in Tiergestalt, die dabei sind, Frauen zu verführen oder zu vergewaltigen. Es ist nicht schwer zu erraten, dass die beiden Tapisserien zwei unterschiedliche dichterische Stile repräsentieren sollen und dass Arachnes Werk in Inhalt und Stil große Ähnlichkeit mit den *Metamorphosen* selbst aufweist. An der Qualität der Arbeit des Mädchens finden weder Livor (der Neid) noch Minerva selbst etwas zu bemängeln (6.129–130); aus reiner Gehässigkeit schlägt Minerva ihre Rivalin mit ihrem Weberschiffchen und zerreißt deren Teppich. Als Arachne sich aus Scham erhängen will, erbarmt sich die Göttin und verwandelt sie in eine Spinne. Arachne ist ganz ohne Zweifel eine Figur, die an ihrer *ars* und ihrem *ingenium* zugrunde ging.

7.3.3.3

Allerdings nehmen nicht alle Künstler in den *Metamorphosen* ein böses Ende. **Pygmalion**, dessen Geschichte von Orpheus in Buch 10 im Rahmen seines langen Liedes erzählt wird, ist ein Bildhauer, der ein zölibatäres Leben zu führen beschließt, aus Ekel vor dem weiblichen Geschlecht. Auslöser ist das Beispiel der Propoetiden, Schwestern, die die Göttlichkeit der Venus leugneten und zur Strafe zuerst zur Prostitution gezwungen und dann in Stein verwandelt wurden (10.238–242). Pygmalion schnitzt sich »mit wundersamer Kunst« (247) die Elfenbeinstatue einer vollkommenen Frau (»wie keine [wirkliche] Frau je geboren werden kann«, 248–249) und verliebt sich anschließend in sein eigenes Werk. Die Statue ist so lebensecht, dass sogar Pygmalion selbst sie beinahe für echt hält: „*ars adeo latet arte sua*“ (»So sehr verbirgt sich Kunst durch ihre eigene Kunst«, 252). Er beginnt sie wie eine echte Frau zu behandeln, kleidet sie ein, bringt ihr Geschenke und legt sie in sein eigenes Bett, nennt sie seine Frau. Als ein Fest der Venus im örtlichen Tempel stattfindet, nimmt Pygmalion teil und betet zur Göttin, sie möge ihm doch »eine Frau zur Gattin geben, die seiner Frau aus Elfenbein ähnlich sei« (275–276) – wobei Ovid mit psychologischem Feingefühl zu erkennen gibt, dass er in Wirklichkeit darum bitten will, die Statue selbst heiraten zu können, aber Angst davor hat, diesen Wunsch auszusprechen. Als Pygmalion nach Hause zurückkehrt und die Figur berührt, wird sie warm und weich unter seinen liebkosenden Händen. Die Metamorphose ist vollendet, als die Frau ihre Augen öffnet: Ein Kunstwerk hat sich in einen Menschen verwandelt.

Diese Geschichte ist auf verschiedene Weise lesbar, einschließlich der naheliegenden feministischen Interpretation, nach der Pygmalion, der männliche Künstler, sich eine künstliche Frau für seine persönlichen Zwecke schafft – genau wie zum Beispiel der Elegiker die Figur der *puella* konstruiert. Berücksichtigt man allerdings die Betonung von Pygmalions Künstlertum über die gesamte Episode hinweg, ist es reizvoll, den Bildhauer als vollendeten Künstler zu betrachten, dessen Erfolg Ovids Ansicht illustriert, dass die Kunst in der Tat in der

Lage ist, über die Natur zu triumphieren. Mit Hilfe der Liebesgöttin (genau wie dies Ovid bei seinen dichterischen Vorhaben so oft für sich in Anspruch nimmt) schafft Pygmalion durch seine Kunst eine eigene Realität, die an Perfektion sogar die Natur übertrifft.

7.3.4 Die Kunst der Täuschung

7.3.4.1

In der ovidischen »Philosophie der Kunst« steht die Kunst über allem. Im Universum der *Metamorphosen* schafft die Kunst des Dichters einen ganzen Kosmos, der unablässigen künstlerischen Verwandlungen und Korrekturen unterworfen ist. In der *Ars amatoria* gestalten gewöhnliche Römer und Römerinnen, wenn auch in viel kleinerem Maßstab und einer weit banaleren Umgebung, ebenfalls ihre eigene Welt, ein erotisches Universum der Künstlichkeit, in dem sie ihren Angelegenheiten nachgehen. Wie lebt es sich in einer solchen Welt der Illusion, in der jedes Verhalten sorgfältig geplant und jede Situation bewusst inszeniert ist? Ovids paradoxe Antwort lautet: Man fühlt sich dort tatsächlich sehr wohl. Im gesamten Text der *Amores*, der *Ars* und der *Remedia* geht der Dichter entweder stillschweigend davon aus oder erklärt sogar explizit, dass ein bewusstes Agieren in einer inszenierten oder illusionären Umgebung nicht schmerzhaft oder demoralisierend sein muss, sondern sehr angenehm, solange man sich richtig verhält. Wer andere bewusst manipuliert und dies auch mit sich geschehen lässt, kann sich die Wirklichkeit nach seinem Geschmack zurechtbiegen. Die Kunst überwindet die Natur. Illusionen verschönern das Leben.

7.3.4.2

Diese Verherrlichung der Künstlichkeit ist ernsthaft, wenn auch gleichzeitig auf humorvolle Weise provokativ: In der *Ars amatoria* etwa kann Ovid konkret vorgeben, wie man das Kunstwerk einer dauerhaften erotischen Beziehung gestaltet. Männer wie Frauen erhalten hier detaillierten Rat, wie man sich verhalten muss, um das andere Geschlecht anzulocken und festzuhalten. Spontanes Vorgehen ist wenig gefragt und Aufrichtigkeit schon gar nicht vonnöten. So werden die Männer angewiesen, ihre Freundinnen davon zu überzeugen, dass sie von ihrer Schönheit überwältigt sind (*Ars* 2.295–296), und je nach Situation entweder ihre Kleidung, ihre Frisur, ihre hinreißenden Tanz- und Gesangkünste wie auch ihre Qualitäten im Bett in höchsten Tönen zu loben (297–308). Ähnlich leitet der Lehrmeister die Frauen an (vor allem solche, die bereits ein doppeltes Spiel spielen), ihren jeweiligen Freunden den Eindruck zu vermitteln, dass sie rasend in sie verliebt seien. Dies ließe sich problemlos durch schmelzende Blicke, Seufzer und Tränen bewerkstelligen, weil die meisten Männer ohnehin davon überzeugt seien, dass selbst Göttinnen ihnen nicht widerstehen könnten (3.673–682).

7.3.4.3

Dabei hat in der Sicht des Dichters die Verstellung, die er empfiehlt, eine interessante psychologische Dimension. Oft genug wird aus der Pose Realität, und jemand, der den Liebhaber mimt, verliebt sich am Ende vielleicht sogar wirklich: »Schon oft hat jemand Liebe

vorgetäuscht und dann geliebt; was er zuerst geheuchelt hatte, wurde zur Wirklichkeit« (1.615–616).

Die Möglichkeit, dass sich ein Rollenspiel in Realität verwandelt, wird in den *Remedia* zu therapeutischen Zwecken genutzt, wo Ovid dem unglücklich Verliebten rät, so zu tun, als sei er nicht verliebt: »Verstelle dich und ahme jemanden nach, der nicht mehr liebt: So wirst du wirklich tun, was du nur geprobt hast ... Liebe ergreift von uns Besitz durch Übung und ebenso wird sie verlernt: Wer die Rolle eines Gesunden spielen kann, der wird gesunden« (*Remedia* 497–498 und 503–504). Die Täuschung schafft nicht nur eine alternative Realität, sie vermag sogar die Realität selbst zu verändern.

Die »wünschenswerte Verlogenheit« findet sich sogar in den Exilgedichten wieder, wo die Lage natürlich deutlich düsterer ist. In *Tristia* 3.5 erzählt Ovid einem treuen Freund, sein Leben in Tomis sei nur auf Grund der Hoffnung zu ertragen, dass Augustus ihm doch noch die Rückkehr gestatten werde: »Ich lebe für die kleine Hoffnung – die du mir nicht nehmen darfst –, dass der Ingrimm des Gottes sich schwächen wird. Ob ich vergeblich hoffe oder es sich doch erfüllt, beweise mir, dass, was ich hören will, sich auch erfüllt. Widme all deine Eloquenz dem einen Ziel: Zeig' mir, dass Wahrheit aus meinem Wunsch werden kann« (25–30). Die Aussage ist zweideutig. Einerseits bittet Ovid seinen Freund, sicherzustellen, dass sein Begnadigungswunsch sich erfüllt, indem er seine Anstrengungen für den Dichter aufrechterhält und seine Beredsamkeit beim Vortrag dieses Anliegens bei Augustus einsetzt. Andererseits gewinnt man den Eindruck, Ovid flehe seinen Adressaten an, seine Sprachgewalt darauf zu verwenden, ihn davon zu überzeugen, dass noch Hoffnung besteht – unabhängig davon, ob der Freund selbst daran glaubt oder nicht.

In Ovids Universum bringt es die Kunst weit – und Ovids betörende „Artistik“ fordert seine LeserInnen immer wieder heraus: Warum können wir nicht einfach so tun, als seien alle diese Dinge wahr? Wäre die Welt dann nicht schöner und besser? Und wer kann schon sagen, ob wir nicht vielleicht wie Pygmalion am Ende erleben, dass unsere Schöpfungen zur Realität werden..., wie die Schöpfungen Nasos selbst sein einmaliges *ingenium* unsterblich machten. Selbst der Kaiser, der ihm alles weggenommen hatte, musste ihm doch die *instrumenta* seiner Kunst lassen, was auch der Verbannte trotzig, aber seines Genies gewiss, auch uns gerne wissen lässt:

»Sieh mich an: Wohl fehlt mir die Heimat, das Haus, die Familie [das heißt die Adressatin des Gedichts, Ovids Stieftochter, und seine Frau], und alles, was man nur konnte, hat man mir genommen. Dennoch werde ich von meinem Talent (*ingenium*) begleitet und erfreut. Der Kaiser hat darüber keine Macht. Soll' mir doch einer das Leben mit dem grausamen Schwert nehmen, nach meinem Tod wird dennoch mein Ruhm überleben, und solange das siegreiche Rom, des Kriegsgottes Stadt, von seinen Hügeln auf die eroberte Welt blickt, wird man mich lesen« (*Tristia* 3.7.45–52).



**TYROLIA –
2x in Innsbruck**

Bücher-Shoppen
rund um die Uhr auf
www.tyrolia.at

**6 Millionen Bücher online bestellen
und kostenlos liefern lassen!**



TYROLIA

Alles Buchbar auf www.tyrolia.at