

Florian Waldner

Tierverwandlungen in Ovids „Metamorphosen“ im Lichte der Literary Animal Studies

mit einer fachdidaktischen Aufarbeitung



Latein  *Forum 99*

Florian Waldner

Tierverwandlungen in Ovids „Metamorphosen“ im Lichte der Literary Animal Studies

mit einer fachdidaktischen Aufarbeitung ¹



Coverbild: Jean Lemaire, Merkur und Argus, 1630/35 (Museum of Fine Arts, Houston)- Foto: Wikimedia

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 Unterrichts-
ideen 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

Latein  *Forum 99 (2019)*

¹ Die vorliegende Arbeit wurde als Diplomarbeit verfasst und im März 2016 bei ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Gabriela Kompatscher-Gufler, Institut für Sprachen und Literaturen/Abteilung Latinistik eingereicht.

Inhaltsverzeichnis	
Inhaltsverzeichnis	2
Abbildungsverzeichnis	4
Tabellenverzeichnis	4
Einleitung	5
1. Ovid und sein Werk	10
1.1 Leben und Werk	10
1.2 Die <i>Metamorphosen</i>	13
1.2.1 Struktur und Aufbau des Epos	13
1.2.1 Inhaltliche Deutung der <i>Metamorphosen</i>	16
2. Literary Animal Studies in dieser Arbeit – ein Überblick	24
2.1 Literary Animal Studies und Tierverwandlungen	24
2.2 Der Begriff „Tier“ und seine Probleme	27
3. Ios Verwandlung in eine Kuh	29
3.1 Kontext und Übersetzung: Io, met. 1,568-750	29
3.1.1 Kontext der Textstelle	29
3.1.2 Übersetzung	30
3.2 Der Io-Mythos vor Ovid	34
3.3 Io in den <i>Metamorphosen</i>	35
3.3.1 Io und Daphne – Stellung der Episode innerhalb des Textes	35
3.3.2 Io als Kuh – Verwandlung und Folgen	38
3.3.3 Argus und Io – Hirte und Kuh?	40
3.3.4 Argus und Merkur – Zwei Hirten im Schatten?	47
3.3.5 Nach dem Kuhsein – Was bleibt?	49
4. Callistos Verwandlung in eine Bärin	54
4.1 Kontext und Übersetzung: Callisto, met. 2,401-532	54
4.1.1 Kontext der Textstelle	54
4.1.2 Übersetzung	55
4.2 Der Callisto-Mythos vor Ovid	58
4.3 Callisto in den <i>Metamorphosen</i>	59
4.3.1 Zur Stellung der Episode innerhalb der <i>Metamorphosen</i>	59
4.3.2 Callistos Vergewaltigung und Dianas Reaktion	62
4.3.3 <i>Metamorphose</i> und Leben als Bärin	66
4.3.4 Katasterismos – Verstirnung als Aufhebung der <i>Metamorphose</i> ?	72
5. Actaeons Verwandlung in einen Hirsch	79
5.1 Kontext und Übersetzung: Actaeon, met. 3,138-252	79

5.1.1 Kontext der Textstelle	79
5.1.2 Übersetzung	79
5.2 Der Actaeon-Mythos vor Ovid	83
5.3 Actaeon in den <i>Metamorphosen</i>	84
5.3.1 Zur Stellung der Episode innerhalb des Textes	84
5.3.2 Actaeons Einführung in die Handlung	85
5.3.3 Verwandlung in einen Hirsch	88
5.3.4 Die Hunde	91
5.3.5 Actaeons Name, Stimme und Identität	95
6. Zusammenfassung	98
6.1 Von Io bis Actaeon – Steigerung des <i>Metamorphosenendes</i>	98
6.2 Aspekte des Tier-Seins	102
6.2.1 Sprachverlust	102
6.2.2 Isolation von der Menschenwelt	104
6.2.3 Typisches Tier-Verhalten?	105
6.3 Die Perspektive als zentrales Gestaltungsmittel	109
6.4 Ausblick	110
7. Fachdidaktische Aufarbeitung	112
7.1 Lernziele und Lehrplan	112
7.1.1 Grundgedanken zu den Lernzielen	112
7.1.2 Ovids <i>Metamorphosen</i> und die Bezüge zum Lehrplan	113
7.2 Didaktische Ausarbeitung	115
7.2.1 Zur Sozialform	115
7.2.2 Zur Gestaltung der Arbeitsblätter	117
7.2.3 Tabellarische Übersicht über die Stundenplanung	121
Literaturverzeichnis	122
Anhang	126
Arbeitsblatt 1: Ovid und die <i>Metamorphosen</i>	126
Arbeitsblatt 2A: Lycaon	127
Arbeitsblatt 2B: Io	130
Arbeitsblatt 2C: Callisto	135
Arbeitsblatt 2D: Actaeon	139
Arbeitsblatt 3: Abschlussdiskussion	143

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Nördlicher Sternenhimmel über Rom am 21.01. des Jahres 2 n. Chr.	75
Abbildung 2: Statue von Ovid in Sulmo.....	126
Abbildung 3: Lycaon - Illustration von Virgil Solis.....	127
Abbildung 4: Argus und Merkur - Jean Lemaire.....	130
Abbildung 5: Argos und Hermes - Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld.....	131
Abbildung 6: Juno und Callisto - Hendrik Goltzius	135
Abbildung 7: Actaeon überrascht Diana im Bade - Tizian	139

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Gemeinsamkeiten und Unterschiede: Io, Callisto, Actaeon.....	95
Tabelle 2: Ablauf der geplanten Unterrichtsreihe.....	121

Einleitung

Metamorphosen bzw. Verwandlungsgeschichten werden innerhalb der Human-Animal Studies bzw. Literary Animal Studies immer wieder als Möglichkeit zur Überwindung der Mensch-Tier-Grenze genannt: Da es kaum möglich ist, sich Tieren über ihre eigenen hinterlassenen Erzeugnisse zu nähern oder mit ihnen auf praktikable Weise direkt zu kommunizieren, erfolgt eine Annäherung in der Literaturwissenschaft vor allem über den Umweg menschlicher Erzeugnisse, wozu auch die Literatur zählt.² Die Art, wie Tiere innerhalb der Literatur auftreten – z.B. ob als Neben- oder Hauptfiguren – oder wie sie behandelt werden, kann Einblick geben, wie sich das Verhältnis zwischen Menschen und Tieren gestaltet.³ Menschen und Tiere bleiben hierbei aber meist durch eine Speziesgrenze separiert: Die Auflösung dieser Grenze – und damit die Gleichstellung der verschiedenen Spezies – ist ein zentraler Punkt in den Literary Animal Studies.⁴

Gerade Literatur, die sich mit Verwandlungsgeschichten beschäftigt, kann zu dieser Auflösung beitragen: Die Verwandlung eines Menschen in ein Tier führt zu einer neuen Form von Leben, an dem das verwandelte Subjekt teilnehmen muss.⁵

In diesem Kontext werden immer wieder auch die *Metamorphosen*, ein Epos⁶ des augusteischen Dichters Ovid (43 v. Chr. bis 17 n. Chr.⁷), genannt. Es scheint aber, dass es bei Ovids *Metamorphosen* in diesem Kontext bei Erwähnungen bleibt und dass eine genauere Betrachtung der Verwandlungen in Tiere in diesem Epos bisher nicht erschienen ist.

Dies könnte möglicherweise auf den ungeheuren Umfang des Werkes zurückzuführen sein: Die Angaben über die Anzahl der Verwandlungen in den *Metamorphosen* schwanken je nach Sekundärliteratur zwischen 200 und 250. Die meisten Autoren scheinen sich mit Schätzungen zu behelfen, genaue Zählungen finden sich kaum.

Dies mag daran liegen, dass bereits der Begriff *Metamorphose* und seine Bedeutung mit Schwierigkeiten verbunden ist. Wie Christian Zgoll vermerkt, liegen den bisherigen Forschungsarbeiten zum Themenkomplex „*Metamorphosen*“ kaum brauchbare Definitionen des Begriffs zugrunde: Definitionen sind entweder zu allgemein, gehen von unbegründetem

² Kompatscher 2015, S. 149.

³ Kompatscher 2015, S. 150.

⁴ Kompatscher 2015, S. 151.

⁵ Thumiger 2014, S. 384.

⁶ Die vorliegende Arbeit will sich nicht an der Diskussion beteiligen, ob es sich bei Ovids Werk um ein Epos handelt oder nicht. Aufgrund der Länge des Werkes und des Hexameters als verwendetem Versmaß wird es hier der Einfachheit halber als Epos gehandhabt. Für eine kurze Diskussion der Wesensart von Ovids Werk vgl. Johnson 1996, S. 9-10.

⁷ Fuhrmann 2005, S. 326-327.

Vorverständnis aus oder greifen willkürlich Teilbereiche heraus, ohne die Auswahl zu begründen und abzusichern.⁸

Zgoll selbst nähert sich dem Themenkomplex der *Metamorphose* über augusteische Texte, jedoch ohne Einbeziehung der *Metamorphosen*, da er konstatiert, dass die Verwandlungen, die Ovid in seinem Epos schildert, das Phänomen der *Metamorphose* auch auf andere Bereiche ausdehnt, die in der restlichen augusteischen Literatur nicht zutreffen und daher das Epos selbst den *Metamorphosen*begriff der damaligen Zeit verzerren würde.⁹

Als *Metamorphosen* sieht Zgoll die Verwandlungsgeschichten an, bei denen der Mensch im Mittelpunkt steht. Für die Verwandlungen von Göttern in andere Wesen gelten andere Regeln, so sind etwa Verwandlungen von Göttern immer reversibel, während Verwandlungen von Menschen in der Regel irreversibel sind. Dies weist auf eine andere Konzeption der beiden *Metamorphosen*formen hin.¹⁰ Weiters abzugrenzen (und damit auszuschließen) sind *Metamorphosen* von Menschen, die durch Magie herbeigeführt werden: Auch hier liegt eine andere Konzeption zugrunde. Während etwa die Verwandlung von Io in eine Kuh von einer olympischen Gottheit bewirkt wird, benötigen irdische Zauberinnen wie Circe oder Medea Hilfsmittel (Kräuter, Zaubersprüche und ähnliches) zur Verwandlung, wobei diese *Metamorphosen* dann durch Unvollständigkeit und Reversibilität gekennzeichnet sind.¹¹

In der Folge nimmt Zgoll eine Einteilung von *Metamorphosen* in sieben Kategorien vor, die er in Anlehnung an die *Naturalis Historia* von Plinius dem Älteren konzipiert:

1. Verwandlungen in ein anderes Geschlecht
2. Verwandlungen in Landtiere
3. Verwandlungen in Wassertiere
4. Verwandlungen in Vögel
5. Verwandlungen in Pflanzen
6. Verwandlungen in Stein
7. Verwandlungen in Ungeheuer und Fabelwesen¹²

⁸ Zgoll 2004, S. 24.

⁹ Zgoll 2004, S. 28.

¹⁰ Zgoll 2004, S. 35-36.

¹¹ Zgoll 2004, S. 217-220; vgl. auch die Diskussion der „Zauberei“ von Circe und Medea bei Segal 2002.

¹² Zgoll 2004, S. 39.

Eine weniger scharfe Kategorisierung findet sich bei Forbes Irving: In seinem Band „*Metamorphosis in Greek Myths*“ bietet er einen umfangreichen Katalog von *Metamorphosen* dar, wobei er diese in Säugetiere, Vögel, Pflanzen, Steine und – von ihm als „Minor Categories of Transformations“ bezeichnet – Quellen und Flüsse, Inseln, Insekten, Reptilien und Seekreaturen unterteilt. Auch Forbes Irving schließt die Verwandlungen von Göttern in Tiere aus seinem Katalog aus.¹³

Zgolls Kategorisierung, die vor allem dem antiken Denken folgt, sowie Forbes Irvings Herangehensweise, die dem Denken der heutigen Zeit folgt, bieten gute Ansätze, um sich dem Thema der *Metamorphose* von einer strukturalistischen Seite zu nähern.

In der vorliegenden Arbeit jedoch soll der Fokus generell auf Verwandlungen in Tiere liegen – ob Landtier, Vogel oder Fisch ist hierbei zunächst zweitrangig, geht es doch vor allem um die *Metamorphose* als Mittel zur Überwindung der Mensch-Tier-Grenze.

Bei der Lektüre der *Metamorphosen* wurden im Zuge dieser Arbeit 79 *Metamorphosen* gezählt, also Verwandlungen in Steine, Inseln, Pflanzen, Fabelwesen und Tiere. Zugrunde gelegt wurde dabei die oben ausgeführte Definition der *Metamorphosen* durch Zgoll, die den Menschen als maßgeblichen Mittelpunkt der *Metamorphose* sieht. Nicht miteingerechnet wurden daher Verwandlungen im Rahmen der Kosmogonie im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen*. Ebenfalls unberücksichtigt blieben *Metamorphosen*, die Ovid nur in einem Nebensatz erwähnt, aber nicht erzählt, da diese aufgrund dessen, dass Ovid sie eben nicht ausführlich schildert, auch keinen Beitrag zu der vorliegenden Untersuchung leisten können. Ebenfalls ausgeklammert wurde das „Shapeshifting“ der Götter. Wie Zgoll bereits anmerkt, scheinen hier andere Regeln zu gelten. Nicht nur, dass Götterverwandlungen im Vergleich zu Menschenverwandlungen reversibel sind, als entscheidender Faktor kommt hinzu, dass die Verwandlung eines Gottes willentlich geschieht. Wenn Zeus sich etwa in einen Stier verwandelt, um sich Europa zu nähern, so ist dies seine bewusste Entscheidung. Ein Perspektivenwechsel vom Menschen zum Tier ist hierbei nicht gegeben und wird auch im Rahmen der Erzählung nicht forciert: Zeus verhält sich als Stier so, als wäre er immer ein Stier gewesen. Die Verwandlung kommt hierbei von innen, die treibende Kraft ist der Willen des verwandelten Gottes selbst.

Anders ist es bei Verwandlungen von Menschen in Tiere: Hier kommt die Verwandlung in der Regel von außen und dem betroffenen Individuum wird die neue Gestalt durch eine äußere Kraft (beispielsweise von einer Gottheit) aufgezwungen, wodurch ein Perspektivenwechsel unvermeidbar ist.

Von den 79 gezählten Verwandlungen sind 37 Verwandlungen in Tiere.

¹³ Vgl. den Katalog bei Forbes Irving (1990), S. 197-319.

Diese 37 Verwandlungen lassen sich wiederum sehr grob in zwei Gruppen einteilen.

Auf der einen Seite stehen Verwandlungen in Tiere, bei denen das Verhalten des Tieres aus den letzten Handlungen des betroffenen Menschen resultiert. Ein Beispiel hierfür wäre etwa Picus (met. 14,320-415), der die Liebe der Circe verschmäht und von ihr in einen Specht verwandelt wird. Aus Zorn über die Verwandlung wütet er daraufhin gegen die Bäume und durchbohrt sie mit seinem Schnabel. Ein anderes Beispiel wäre Aesacus (met. 11,749-795), der versucht, sich umzubringen, indem er sich ins Meer stürzt. Thetis rettet ihn und verwandelt ihn in einen Tauchervogel, Aesacus versucht aber weiterhin, sich ins Meer zu stürzen. Bei diesen Geschichten handelt es sich um aitiologische Mythen, Ovid schildert hier keinerlei Probleme bei der Annahme der neuen Gestalt. Hier lassen sich 14 Geschichten zuordnen.

Auf der anderen Seite stehen Verwandlungen, bei denen zwar der Körper der Betroffenen in ein Tier verwandelt wird, der Geist aber menschlich bleibt. Das prominenteste Beispiel dieser Kategorie wäre die Geschichte von Io (met. 1,568-688 und 1,713-750; die Erzählung von Io wird durch die eingeschobene Erzählung von Syrinx unterbrochen). Es kommt in Folge dieser Verwandlungen zu einer Entfremdung. Chiara Thumiger beschreibt es so: Verwandlungen in Tiere „are irreducibly an experience of the individual, in isolation. This private, personal aspect of metamorphosis explains its impact on the psychology of characters“ und „a psychological component is activated, and metamorphosis explores the limits of individual minds, the possibility of inner change and what such change may entail.“¹⁴ Ähnlich nennt auch Stephen Wheeler die Verwandlung der Io „a case study of the psychology of inhabiting a strange body“.¹⁵ Wie Io versuchen auch die anderen Betroffenen dieser Verwandlung trotz ihrer Tiergestalt weiterhin, sich wie Menschen zu benehmen. Io versucht beispielsweise zu beten, Callisto hat immer noch Angst vor wilden Wölfen und Bären, obwohl sie selbst inzwischen eine Bäarin ist. Dieser Gruppe lassen sich 10 Verwandlungen zuordnen, wobei die am ausführlichsten von Ovid geschilderten die Verwandlungen von Io, Callisto und Actaeon sind.

Darüber hinaus finden sich im Epos 13 weitere Verwandlungen in Tiere, die sich dieser groben Kategorisierung nicht zuordnen lassen, weil Ovids Schilderung entweder zu kurz ist oder zumindest oberflächlich keine Aitia oder Entfremdungen erkennen lässt.

Gerade im Hinblick auf die Mensch-Tier-Grenze und die Frage, inwiefern die *Metamorphose* ein Mittel sein kann, um die Grenze zu überwinden oder nicht, soll hier die zweite der oben erläuterten Gruppen in den Blick genommen werden. Diese erscheint aufgrund der mit der

¹⁴ Thumiger 2014, S. 385.

¹⁵ Wheeler 2000, S. 62.

Verwandlung einhergehenden Entfremdung für die vorliegende Untersuchung lohnender. Als Schwerpunkt werden hierbei die Verwandlungen von Io, Callisto und Actaeon herausgegriffen.

Für die Untersuchung selbst soll nun zunächst eine Einführung in Ovid und sein Werk gemacht werden, einschließlich eines kurzen Überblicks über die Forschungslage zu den *Metamorphosen* als Epos.

In einem weiteren Schritt soll dann eine Einführung in die Human-Animal Studies bzw. Literary Animal Studies folgen mit ihren Arbeitsweisen und Theorien.

Im Hauptteil schließlich soll der Blick dann auf die *Metamorphosen*, die Ovid schildert, und die damit einhergehende Entfremdung gerichtet werden.

1. Ovid und sein Werk

1.1 Leben und Werk

Publius Ovidius Naso wurde am 20. März des Jahres 43 v. Chr. in Sulmo im Paelignerland geboren. Sein Vater war ein römischer Ritter. Nach einer rhetorischen Ausbildung und einer darauffolgenden Bildungsreise nach Griechenland strebte Ovid zunächst die Ämterlaufbahn in Rom an und bekleidete einige kleine Ämter bis unterhalb der Quästur, ehe er der politischen Laufbahn den Rücken kehrte, um sich ganz einer Dichterlaufbahn zuzuwenden. Ovid schloss sich dabei dem Literatenkreis rund um Messalla Corvinus an, zu dem auch der Elegiendichter Albius Tibullus gehörte.¹⁶

Von den anderen großen augusteischen Dichtern trennt Ovid sein Geburtsdatum: Er ist eine Generation jünger als Horaz und Vergil, hat die Bürgerkriege nicht mehr miterlebt und wuchs bereits in der Zeit der *pax Augusta* auf. Vergil und Horaz dürfte Ovid in Rom noch gehört haben, mit Tibull und Propertius, die etwa sieben Jahre älter sind als er, war er bekannt.¹⁷

Im Jahre 8 n. Chr. wurde Ovid von Augustus mit der *relegatio* bestraft und nach Tomi am Schwarzen Meer verbannt. Welchen Grund genau Augustus für die Verbannung hatte, ist heute unklar. Ovid selbst spricht von einem *carmen* und einem *error*. Mit dem *carmen* ist möglicherweise die *Ars amatoria* gemeint, ein Lehrgedicht über die Liebeskunst, das etwa um Christi Geburt entstanden ist – also etwa acht Jahre vor der Verbannung. Das Lehrgedicht mag Augustus im Hinblick auf seine strengeren Sittengesetze ein Dorn im Auge gewesen sein, für die Verbannung erscheint es eher als Vorwand, war es in Rom doch bereits eine beachtliche Zeit im Umlauf. Als wahrscheinlichere Ursache nimmt die Forschung heute an, dass Ovid womöglich in den Eheskandal rund um Julia, eine Enkelin des Augustus, verwickelt war, da Julia im selben Jahr verbannt wurde. Ovid versuchte zwar, eine Begnadigung zu erwirken, hatte damit aber keinen Erfolg. Der Dichter ist 17 oder 18 n. Chr. in Tomi am Schwarzen Meer gestorben.¹⁸

Am Beginn von Ovids Dichterkarriere steht erotische Dichtung: Ovids erstes Werk sind die Liebeselegien *Amores*, die zwischen 20 und 15 v. Chr. buchweise erschienen. Gegenstand der Elegien sind einzelne Situationen, Ovids Geliebte heißt Corinna.¹⁹

¹⁶ Fuhrmann 2005, S. 326.

¹⁷ Fuhrmann 2005, S. 236.

¹⁸ Fuhrmann 2005, S. 326-327.

¹⁹ Fuhrmann 2005, S. 328.

Ebenfalls der erotischen Dichtung zuzuordnen sind die *Heroides*, eine Sammlung von Briefen im elegischen Distichon, in denen sich liebende Frauen aus der Mythologie in Briefen an ihre Männer wenden. So schreibt etwa Penelope einen Brief an Odysseus oder Briseis einen Brief an Achilles. Vierzehn solcher Briefe haben dabei einen mythologischen Hintergrund, in einem 15. Brief schreibt die Dichterin Sappho an ihren Geliebten Phaon. Ovid fügte weitere sechs Briefe hinzu, bei denen es sich um Briefpaare handelt: Hier gibt es zusätzlich zum Brief der Frau an den Mann auch jeweils ein Antwortschreiben.²⁰

Zusätzlich hierzu verfasste Ovid eine Reihe erotischer Lehrgedichte im elegischen Distichon. Das erste, uns leider nicht vollständig erhaltene, ist das Lehrgedicht *De medicamine faciei*, in dem es um Mittel zur Schönheitspflege für Frauen geht.²¹

Hauptwerk unter Ovids Lehrgedichten ist die oben bereits angesprochene *Ars amatoria*. In zwei Büchern wendet es sich an die Männer Roms und zeigt, wo in Rom man ein Mädchen finden kann, wie man es für sich gewinnt und wie man Gunst und Liebe des Mädchens aufrechterhält. Das dritte Buch hingegen wendet sich an die Frauen und widmet sich der Pflege des Äußeren, dem Erwerb erstrebenswerter Fähigkeiten und dem richtigen Verhalten.²²

Als Gegenstück zur *Ars Amatoria* schrieb Ovid das Lehrgedicht *Remedia amoris*, in dem es um Heilmittel gegen Liebe und Liebeskummer geht.²³

Schließlich wandte sich Ovid von der erotischen Dichtung ab und widmete sich der Mythologie: Zwischen den Jahren 1 und 8 n. Chr. verfasste Ovid sein umfassendstes Werk, die *Metamorphosen*, auf das unten noch gesondert eingegangen werden soll.

Ebenfalls mit Mythologie beschäftigen sich auch die *Fasti*: In sechs erhaltenen Büchern schildert Ovid die Ursprünge der römischen Feste und Bräuche. Die überlieferten Bücher behandeln die Monate Jänner bis Juni. Ursprünglich waren vermutlich zwölf Bücher geplant, der Abbruch des Werks könnte mit dem Exil Ovids zusammenhängen.²⁴

Die dritte große Gruppe in Ovids Werk bildet die Exilliteratur. Die *Tristia* und *Epistulae ex Ponto*, Gedichte in Briefform, drehen sich um die Isolation und Distanz von Rom in der Fremde. Adressaten finden sich in den fünf Büchern der *Tristia* nicht, Ovid gibt selbst an, niemanden kompromittieren zu wollen. Die *Epistulae ex Ponto* wenden sich in vier Büchern an einflussreiche Persönlichkeiten in Rom wie Germanicus oder Brutus, an Freunde oder an Ovids Frau.²⁵

²⁰ Fuhrmann 2005, S. 329.

²¹ Fuhrmann 2005, S. 329.

²² Fuhrmann 2005, S. 330-331.

²³ Fuhrmann 2005, S. 331.

²⁴ Fuhrmann 2005, S. 335-336.

²⁵ Fuhrmann 2005, S. 336-337.

Weiters verfasste Ovid in der Verbannung unter dem Titel *Ibis* ein Schmähdgedicht auf einen früheren Freund, der in Rom üble Gerüchte über Ovid verbreitete. Um wen es sich dabei handelte, ist aber unklar.²⁶

Ein weiteres Lehrgedicht über Fischfang, die *Halieutica*, blieb unvollendet. Nicht erhalten blieb Ovids Tragödie *Medea*. Darüber hinaus ist unter Ovids Namen einiges überliefert, dessen er nicht der Autor sein dürfte: *Nux*, die Klage eines Nussbaumes, und das Trostgedicht *Consolatio ad Liviam*.²⁷

Was den Ablauf von Ovids Dichterkarriere angeht, so weist Martin Korenjak darauf hin, dass Ovids Werk als Gesamtwerk konzipiert ist. Vorbild hierfür ist Vergil, der sich in seinem Werk kontinuierlich weiterentwickelt und durch Vor- und Rückverweise in seinem Werk einen Aufstieg innerhalb der Gattungen nachzeichnet: Von der niederen Gattung der Bukolik steigt Vergil über das Lehrgedicht zur angesehensten antiken Gattung, dem Epos, auf. Vergil stirbt nach Vollendung der *Aeneis*, literarisch hätte es für ihn aber keinen weiteren Aufstieg mehr gegeben. Laut Sueton hätte Vergil vorgehabt, sich danach mit Philosophie zu beschäftigen.²⁸

Ovid folgt – wie auch Horaz – diesem Vorbild Vergils nach: Von der niederen Gattung, der Elegie arbeitet sich Ovid über das Lehrgedicht zum Epos vor. Auf das Epos folgen schließlich – ebenfalls wie bei Horaz – literarische Briefe. Antike Grammatiker stellten bei Ausgaben ans Ende der Texte von Autoren Anekdoten, Memoiren und Briefe, um so einen Einblick in Leben und Denken des Autors zu bieten. Ovid und Horaz haben so bewusst einen Abschluss ihres Gesamtwerkes konzipiert, indem sie selbst literarische Briefe verfasst haben, in denen sie Einblick in ihr Werk und ihr Leben als Autoren bieten.²⁹

²⁶ Fuhrmann 2005, S. 337.

²⁷ Fuhrmann 2005, S. 337-338.

²⁸ Korenjak 2005, S. 219-220.

²⁹ Korenjak 2005, S. 225-226.

1.2 Die *Metamorphosen*

1.2.1 Struktur und Aufbau des Epos

Die *Metamorphosen* stellen Ovids umfangreichstes Werk dar. In 15 Büchern zu je 700 bis 900 Hexametern schildert Ovid die Geschichte der Welt von ihrer Entstehung bis zu seiner eigenen Zeit als eine Abfolge von Verwandlungen. Entstanden sind die *Metamorphosen* wohl zwischen 1 und 8 n. Chr. und dürften daher, als Ovid verbannt wurde, in Rom bereits im Umlauf gewesen sein.³⁰

Über Form, Aufbau und Struktur der *Metamorphosen* gab es in der Forschung bisher mehrere Diskussionen und Vorschläge. Ovid selbst ruft im Proömlum die Götter an und bittet sie, sein Werk als durchgehendes Lied von der Entstehung der Welt bis zu seiner Zeit zu führen:

In nova fert animus mutatas dicere formas
 corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
 adspirate meis primaque ab origine mundi
 ad mea perpetuum deducite tempora carmen.³¹

Nach Brooks Otis ist das zugrunde liegende Schema von Ovids Epos ein historisches: Das Epos bewegt sich stetig von der Entstehung der Welt auf Augustus zu.³² Dennoch bleibt fraglich, wie dieses *perpetuum carmen* strukturiert ist. Otis merkt hierzu an: „Despite the 'continuity' – the poet's obvious determination to heal all gaps by at least the appearance of unbroken narrative – there are four unmistakable divisions or sections of the work.“³³

In der Folge teilt Otis die *Metamorphosen* in folgende vier Bereiche ein:

1. Die göttliche Komödie (Buch 1 bis Buch 2)
2. Die rächenden Götter (Buch 3 bis Buch 6,400)
3. Das Pathos der Liebe (Buch 6,401 bis Buch 11)
4. Rom und der vergöttlichte Herrscher (Buch 12 bis Buch 15)³⁴

Otis' Vierteilung des Werkes hat zur Folge, dass die Teile mehrere Bücher umfassen und gleichzeitig ungleich lang sind. Tatsächlich scheint Ovid auf den ersten Blick die Buchgrenzen beim Verfassen seines Epos ignoriert zu haben: Handlungen beginnen teils am Ende eines Buches und werden am Beginn eines zweiten Buches fortgesetzt. So beginnt etwa die

³⁰ Fuhrmann 2005, S. 331-332.

³¹ met. 1,1-4.

³² Otis 1966, S. 47.

³³ Otis 1966, S. 83.

³⁴ Otis 1966, S. 83.

Phaeton-Geschichte am Ende von Buch 1 und wird in Buch 2 fortgesetzt.³⁵ Die Forschung nahm hier an, dass die Buchteilungen lediglich die Spannung erhöhen und gleichzeitig die Wirkung eines *carmen perpetuum* durch die Fortsetzung der Handlung, die trotz der Buchteilung stattfindet, verstärkt.³⁶

Niklas Holzberg hat aber nachgewiesen, dass Ovid die Buchteilungen bewusst als Mittel für seine Erzählung einsetzt: Nach ihm markieren die Buchteilungen von Ovid absichtlich gesetzte Pausen, in denen der Leser/die Leserin Zeit hat, über das bisher Geschehene nachzudenken, etwa wenn am Ende von Buch 5 die Erzählung der Muse an Minerva endet und daraufhin in Buch 6 die Geschichte von Arachne und Minerva beginnt.³⁷ Eine andere Möglichkeit ist, dass durch die Teilung des Buches für den Leser genauso Zeit verstreicht wie für die handelnde Person im Epos. So unternimmt etwa Phaeton am Ende von Buch 1 eine Reise zu seinem Vater, am Beginn von Buch 2 kommt er bei ihm an.³⁸

Eine andere Möglichkeit als Otis' Vierteilung ist die Teilung der 15 Bücher in Pentaden, sodass sich 3 Teile ergeben. Eine solche Teilung in Fünfergruppen wird auch durch eine Äußerung von Ovid selbst über sein Werk unterstützt. In *trist.* 1,1,117 spricht er von „*ter quinque volumina*“, dreimal fünf Büchern. Die einzelnen Pentaden sind durch ihre jeweiligen Protagonisten charakterisiert: Die erste Pentade handelt von den Göttern, die zweite von den Heroen, die dritte von historischen Herrschern, da dort die Ereignisse rund um Troja behandelt werden, die das antike Publikum als historisch angesehen hat.³⁹

Allerdings ist auch diese Dreiteilung unscharf, so treten etwa im Teil der Götter dennoch Menschen als Protagonisten auf, etwa Deucalion und Pyrrha in *met.* 1,313-415. Gleichzeitig lassen sich bei dieser Dreiteilung auch lokale Gruppierungen finden: Im ersten Teil steht Theben im Mittelpunkt, im zweiten Teil Athen und im dritten Teil Troja und Rom. Aber auch hier gibt es wiederum Ausnahmen, etwa die Geschichte von Pyramus und Thisbe in Babylon in 4,55-16.⁴⁰

Den letzten Büchern der Pentaden, also den Büchern 5, 10 und 15, kommt bei der Strukturierung jeweils eine besondere Rolle zu: Am Ende des Buches folgt jeweils eine Art poetologischer Epilog. Am Ende des fünften Buches spricht eine Muse, am Ende des zehnten Buches spricht Orpheus und am Ende des 15. Buches spricht Pythagoras. Sie alle tragen ein

³⁵ Die Phaetongeschichte erstreckt sich von *met.* 1,751 bis 2,400.

³⁶ Holzberg 1998, S. 77.

³⁷ Holzberg 1998, S. 78-79.

³⁸ Holzberg 1998, S. 88-89.

³⁹ Holzberg 1997, S. 124.

⁴⁰ Adamik 1999, S. 258.

perpetuum carmen in Kurzform vor, in welchem der Erzähler – der hierbei in den Hintergrund tritt – über sein Tun indirekt reflektiert.⁴¹

Michael von Albrecht hat zusätzlich zu dieser Dreiteilung die *Metamorphosen* in zwölf Themenkreise unterteilt:

1. Die Schöpfungsgeschichte, die vier Weltalter, die Sintflut (1,5-451)
2. Liebesabenteuer der Götter, der phaethontische Weltbrand, Liebesabenteuer von Göttern (1,452-2. Buch)
3. Die Cadmus-Handlung, thebanische Sagen: Actaeon, Semele und Pentheus, Narcissus, Minyas-Töchter (3. Buch-4,606)
4. Geschichten von Perseus (4,607-5,249)
5. Götterzorn: Ceres und Proserpina, Arethusa, Arachne (5,250-6,420)
6. Auf Athen bezogene Geschichten: Procne und Philomela, Medea, Cephalus, Theseus, Minos, die calydonische Jagd (6,421-9,97)
7. Hercules-Geschichten (9,98-9,446)
8. Unnatürliche Liebe: Byblis, Iphis, Orpheus-Geschichte (9,447-11,193)
9. Troia-Geschichten: Troia, Peleus, Ceyx (11,194-795)
10. Troianischer Krieg: Wunder von Aulis, Achills Sieg über Cygnus, Achills Tod, Streit um Achills Waffen (12,1-13,622)
11. Geschichten von Aeneas (13,623-14,608)
12. Geschichte von Alba Longa und Rom: Pomona und Vertumnus, Iphis und Anaxarete, Apotheose des Romulus, Numa und Pythagoras, Apotheose Caesars (14,609 - 15. Buch)⁴²

Adamik weist bei diesen zwölf Themenkreisen darauf hin, dass die Verbindungen der Themenkreise meist eine Fiktion Ovids sind und dass Ovid es womöglich als seine poetische Aufgabe ansah, diese Themen zu verbinden.⁴³ Zusätzlich könnte das Vorhandensein von zwölf Themenkreisen in den *Metamorphosen* auch ein Hinweis dafür sein, dass Ovid in seinem Werk mit den 12 Büchern von Vergils *Aeneis* wetteiferte, allerdings unterscheidet sich Ovids Werk grundlegend von dem Vergils: Während Vergil in 12 Büchern ein Thema mit einer Hauptperson erzählt, schildert Ovid in 15 Büchern mit vielen Hauptpersonen zwölf verschiedene Themen. Das achte Buch nimmt hierbei eine organisatorische Rolle ein: Es liegt im Zentrum des Epos und verfügt über einen symmetrischen Aufbau. Die Meleager-

⁴¹ Holzberg 1997, S. 134-135, vgl. auch v. Albrecht 2003, S. 131-132.

⁴² Albrecht 1992, S. 628-630, zit. n. Adamik 1999, 258-259.

⁴³ Adamik 1999, S. 259-260.

Geschichte ist einerseits von der Scylla- und Icarus-Geschichte eingerahmt, andererseits von der Philemon- und Erysichthon-Erzählung.⁴⁴

Die in den *Metamorphosen* geschilderten Verwandlungsgeschichten sind aber auch über diese Grenzen der Bucheinteilung hinweg stark untereinander verwoben. Chrysanthe Tsitsiou-Chelidoni führt hierzu aus, dass Personen, die in einem Buch deutlich im Vordergrund stehen, oft bereits in einem früheren Buch aufgetreten sind, so etwa die Tochter von Perse und dem Sonnengott, die im 4. Buch kurz erwähnt wird und erst im 14. Buch dann als Hauptfigur einer Erzählung auftritt, wobei der auktoriale Erzähler ausdrücklich auf die Geschichte im vierten Buch zurückverweist.⁴⁵

Teilweise werden auch Handlungen, bevor sie eingehend erzählt werden, in einem früheren Buch bereits kurz behandelt oder zukünftige Handlungen werden in Form von Prophezeiungen von Personen der Geschichte oder vom auktorialen Erzähler ausgesprochen.⁴⁶

Auch treten Personen, mit denen sich der Dichter im Epos bereits eingehend beschäftigt hat, später wieder im Zusammenhang mit anderen Figuren erneut auf, etwa in Attributen, die auf Verwandtschaften hinweisen.⁴⁷

Auch ist oft, um dem Leser/der Leserin einen Zusammenhang zu verdeutlichen, die Erinnerung an frühere Handlungsverläufe notwendig. In solchen Situationen bilden meist Figuren, die direkt oder indirekt erneut in der Erzählung erscheinen, eine Verknüpfung zum vorherigen.⁴⁸

1.2.1 Inhaltliche Deutung der *Metamorphosen*

In den *Metamorphosen* hat Ovid etwa 250 *Metamorphosen* verarbeitet. Fuhrmann bezeichnet die *Metamorphosen* daher als „Kollektivgedicht“.⁴⁹

Sagen von Verwandlungen stellen einen zentralen Teil der antiken Mythologie dar. Als ätiologische Mythen erklären sie die Ursachen und Gründe für Phänomene in Natur und Kultur.⁵⁰

Solche Erklärungen behandelte Kallimachos in seinen *Aitia*, wobei Kallimachos sich dabei vor allem mit Kulte und Namen beschäftigte. Nach Kallimachos thematisierte Nikander von Kolophon in seinem Werk *Heteroiumena*, das leider verloren ist, Verwandlungen, die sowohl

⁴⁴ Adamik 1999, S. 260.

⁴⁵ Tsitsiou-Chelidoni 1999, S. 274-277.

⁴⁶ Tsitsiou-Chelidoni 1999, S. 274.

⁴⁷ Tsitsiou-Chelidoni 1999, S. 274.

⁴⁸ Tsitsiou-Chelidoni 1999, S. 274.

⁴⁹ Fuhrmann 2005, S. 331.

⁵⁰ Holzberg 1997, S. 123.

Natur als auch Kultur betrafen.⁵¹ Ein weiterer Nachfolger des Kallimachos, über dessen Werk leider nichts mit Sicherheit gesagt werden kann, war Boios mit den *Ornithogonia*, in denen es darum ging, dass jedwede Vogelart ursprünglich auf Menschen zurückgeht.⁵²

Inwiefern Ovid diese Werke als Grundlage oder Stoffsammlung verwendet hat, ist fraglich. Fast alle Erzählungen, die sich bei Nikander finden, werden zwar auch bei Ovid behandelt, allerdings stimmen die Ausführungen der beiden Versionen größtenteils nicht überein.⁵³

Bei diesen Werken handelt es sich um hellenistische Werke, um Kleinpoesie, in deren Tradition Ovid bereits mit seinen Elegien stand und so auch mit seinen *Metamorphosen* steht. Im Unterschied dazu stellen die *Metamorphosen* aber ein fortlaufendes Gedicht dar, in dem nicht – wie sonst in einem Epos üblich – nur ein einzelner Protagonist im Zentrum der Handlung steht, sondern als fortlaufende Erzählung die Weltgeschichte von der Entstehung der Welt bis zu Ovids eigener Zeit als Abfolge von *Metamorphosen* dargestellt wird.⁵⁴ Die *Metamorphosen* stehen so direkt in der Nachfolge sowohl der hellenistischen Kleinpoesie, als auch des Epos.

Im Epos nehmen *Metamorphosen* traditionell aber keinen dominanten Raum ein: In den Epen Homers beschränken sich *Metamorphosen* entweder auf die Erzählung des Odysseus über seine Irrfahrten oder sie sind direkt als Kommunikationsmittel der Götter gekennzeichnet, beispielsweise die Geschichte von der Schlange und dem Vogelnest in *Ilias* 2,301-329.⁵⁵

In Vergils *Aeneis* nehmen *Metamorphosen* zwar eine prominentere Rolle ein, etwa bei der Rettung der Schiffe durch ihre Verwandlung in Nymphen in Aen. 9,77-122, gleichzeitig distanziert sich der Erzähler aber von der Erzählung, etwa durch das Verb „fertur“ in 9,82. Laut Feldherr liegt das daran, dass die Welt der Wunder, die durch die *Metamorphosen* in die Handlung eindringt, der Ernsthaftigkeit des Epos widerspricht: Das Ziel der *Aeneis* ist die Schaffung eines stabilen Kosmos durch die Gründung Roms, während *Metamorphosen* Chaos eindringen lassen. Ovids Epos bewegt sich demnach genau an dieser Grenze zwischen Chaos und Stabilität und spielt so mit den Erwartungen, die LeserInnen, die traditionelle Epen gewohnt sind, bei der Lektüre haben.⁵⁶

Als programmatisch kann hierbei die erste *Metamorphose* in den *Metamorphosen* angesehen werden: Die Geschichte von Lycaon in met. 1,209-239. Die Geschichte folgt direkt

⁵¹ Holzberg 1997, S. 124, vgl. auch Feldherr 2002, S. 167.

⁵² Feldherr 2002, S. 167.

⁵³ Albrecht 2000, S. 285.

⁵⁴ Holzberg 1997, S. 124.

⁵⁵ Feldherr 2002, S. 167.

⁵⁶ Feldherr 2002, S. 167-169.

auf die von der Entstehung der Welt, bei der die ineinander verworrenen Elemente sortiert und den Lebewesen ihre Bereiche zugeordnet werden.

Eingebettet ist die Lycaon-Geschichte in eine Götterversammlung. Jupiter hat die Götter und Göttinnen zusammengerufen und erzählt ihnen in der Versammlung von seiner Begegnung mit Lycaon: Er habe von der Schlechtigkeit der Menschheit gehört und sei deshalb zur Erde hinabgestiegen, um sich mit eigenen Augen von der Sache zu überzeugen. Dort sei er in das Reich des Königs Lycaon gekommen und habe sich durch ein Zeichen als Gott zu erkennen gegeben, aber Lycaon habe an seiner Göttlichkeit gezweifelt, ihm eine geschlachtete Geisel als Speise vorgesetzt und vorgehabt, ihn im Schlaf zu töten, um seine Sterblichkeit zu beweisen. Daraufhin habe Jupiter Lycaons Haus zerstört und Lycaon in die Wälder verjagt, wo dieser sich in einen Wolf verwandelte. Aufgrund dieser Geschichte will Jupiter nun das Menschengeschlecht von der Erde tilgen.

Eine Götterversammlung ist ein typisches Motiv des Epos, die etwa zu Beginn einer Handlung, wie in der *Odyssee*, oder an einem wichtigen Wendepunkt steht, etwa in der *Aeneis*, als es um die Kriege in Italien geht. Ovid verwendet sogar in *met.* 1,167 mit „*conciliumque vocat*“ dieselbe Formulierung wie Vergil in *Aen.* 10,2.⁵⁷

Bei einer solchen Götterversammlung, einberufen von Jupiter, geht es in der Regel um das Schicksal der Menschheit, über das die Götter und Göttinnen weise und vorausschauend beraten und entscheiden. Ovids Jupiter hingegen ist schon zu Beginn der Versammlung aufgrund der Geschichte mit Lycaon mit Zorn erfüllt, erzählt die Geschichte ebenso zornig den anderen Göttern und Göttinnen und fordert aus diesem Zorn heraus die Vernichtung des Menschengeschlechts. Jupiter verhält sich hier in Ovids Schilderung völlig untypisch für eine olympische Gottheit, wie sie der Leser/die Leserin von Vergil oder Homer her kennt, er handelt aus Zorn, nicht aus Gerechtigkeitssinn.⁵⁸

Gleichzeitig verknüpft Ovid hier seine Götterversammlung mit der Herrschaft in Rom, indem er etwa den Ort des Geschehens mit dem Palatin in Rom vergleicht: „*hic locus est, quem, si verbis audacia detur, / haud timeam magni dixisse Palatia caeli.*“⁵⁹

Ovid schildert die Versammlung in einer unepischen, anachronistischen Weise und bringt den Leser/die Leserin so dazu, Jupiter mit Augustus und die anderen Götter mit den Senatoren zu identifizieren: Jupiters Entscheidungen werden mit denen des Augustus verglichen, und die Götter, die auf sein Kommando hören müssen, mit den politischen Akteuren im Senat der augusteischen Zeit.⁶⁰

⁵⁷ Anderson 1989, S. 92.

⁵⁸ Anderson 1989, S. 92-93.

⁵⁹ *met.* 1,175-176.

⁶⁰ Anderson 1989, S. 93.

In der Folge gibt Jupiter vor, die Menschheit auslöschen zu müssen, damit sich ihre Schlechtigkeit nicht ausbreite. In Gefahr sieht er hier die Nymphen, Satyrn und Halbgötter, die die Wälder und Berge bewohnen: Sie könnten von den Menschen „angesteckt werden“, wie er sich ausdrückt. Fraglich bleibt aber, wie sie angesteckt werden sollen: Menschen greifen im Mythos normalerweise keine Nymphen an, die Einzigen, die für die Nymphen eine Bedrohung darstellen, sind Götter wie eben Jupiter. Ovids Jupiter scheint folglich vor allem daran interessiert zu sein, bei seinen erotischen Abenteuern ungestört zu bleiben.⁶¹ Die auf diese Episode folgenden Geschichten drehen sich dann auch jeweils um Götter, die Nymphen verfolgen: Apoll und Daphne, Jupiter und Io, Pan und Syrinx.

Auch was die Bestrafung des Lycaon angeht, ist Jupiters Rolle fragwürdig: Der Plan, Jupiter umzubringen, bleibt nur ein Plan, da Jupiter bereits, als ihm der Diener serviert wird, zur Bestrafung ansetzt. Der Blitzschlag bleibt aber wirkungslos und zerstört nur das Haus und die an der Sache unschuldigen Penaten, Lycaon entkommt. An der Verwandlung schließlich hat Jupiter keinen Anteil, jedenfalls erzählt er nicht, dass er ihn verwandelt habe.⁶²

Zusammenfassend zeigt die Geschichte des Lycaon für die *Metamorphosen* vor allem, dass hier die epischen Traditionen ausgehöhlt werden: Jupiter ist nicht fähig, mit seinem Blitz zu treffen, seine Entscheidungen über das Wohlergehen der Menschheit sind von eigenen Interessen getrieben und am Kern der Geschichte, der Verwandlung – immerhin das zentrale Thema des Epos – hat er augenscheinlich keinen Anteil. Ovids Götter agieren nicht mit ethischen Grundsätzen, sondern willkürlich.⁶³

Gleichzeitig kann die Lycaon-Erzählung auch als eine Geschichte der Ordnung gelesen werden: Die *Metamorphose* bringt Lycaons wahre Natur zum Vorschein, zeigt also, wer er wirklich ist und vereint ihn mit den Wölfen, die dieselbe Natur haben. Dass Jupiter keine Urheberschaft an der *Metamorphose* hat, könnte darauf hindeuten, dass die Natur hier einfach ihren Weg geht, Lycaon sich also so oder so in einen Wolf verwandelt hätte. *Metamorphose* erscheint hier also als ein Mittel der Ordnung, das die wahre Natur zum Vorschein bringt. Jupiter hingegen, der sich verwandelt und auf Erden wandelt, durchbricht die Grenzen zwischen Göttern, Halbgöttern und Menschen, und verursacht so selbst Unordnung. Lycaons Schuld bleibt zusätzlich fraglich: Er wollte die Gottheit nicht herabwürdigen, sondern war überzeugt, einen sterblichen Hochstapler vor sich zu haben, dessen Sterblichkeit er beweisen wollte.⁶⁴

⁶¹ Anderson 1989, S. 95-96.

⁶² Anderson 1989, S. 96-97.

⁶³ Anderson 1989, S. 101.

⁶⁴ Feldherr 2002, S. 170-172.

Zusätzlich zu der in dieser Episode programmatischen Götterwillkür erfolgt hier bereits durch eine Identifizierung der Götterversammlung mit Augustus und dem Senat eine Kritik am Prinzipat, die sich nach Meinung mancher Forscher durch das Werk durchzieht und in den Abschnitten über Caesar und Augustus in met. 15,745-870 gipfelt, wo Augustus mit Jupiter verglichen wird.⁶⁵ Vor dem Hintergrund der Willkür, die Jupiter bereits in der Lycaon-Geschichte attestiert wird, kann dieser Vergleich in der Tat als Kritik an Augustus gelesen werden.

Jupiters Grund für die Auslöschung der Menschheit scheint die Wahrung der erotischen Interessen der Götter an den Nymphen zu sein. Wie bereits ausgeführt, haben diese nur die Götter zu fürchten, nicht aber die Menschen. Als zweite *Metamorphose* folgt auf die Lycaon-Geschichte die Erzählung von Apollo und Daphne.⁶⁶ Zunächst agiert Apollo in seiner Funktion als Gott. Er ist auf der Jagd und besiegt den Python von Delphi, kämpft also gegen ein Untier und im Sinne der Ordnung, wird dann jedoch von Amors Pfeil getroffen und entbrennt in Liebe zur Nymphe Daphne, die wiederum, von einem gegenteiligen Pfeil getroffen, vor ihm flieht. Apollo beendet seine Tätigkeit als Jäger und verfolgt stattdessen Daphne, allerdings vergeblich: Als er sie einholt, wird Daphne von ihrem Vater, dem Flussgott Peneus, durch eine Verwandlung in einen Lorbeerbaum gerettet. Apollo macht daraufhin den Lorbeer zu seinem Baum, wenn er Daphne selbst schon nicht haben kann.

In dieser Geschichte, die das erste erotische Abenteuer in den *Metamorphosen* darstellt, finden sich mehrfache Anleihen an Ovids frühere Werke. Apollo wird durch einen Pfeil Amors von der Jagd abgehalten, ebenso wie Ovid in *Amores* 1,1 selbst vorgibt, vom Verfassen eines Heldenepos durch einen Pfeil Amors gehindert worden zu sein und daher nun Elegien zu schreiben:

Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta

legit in exitium spicula facta meum,

lunavitque genu sinuosum fortiter arcum,

quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!'

Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.⁶⁷ 25

Die Situation, in die Apollo sich hier versetzt findet, ähnelt der typischen Situation der Liebeselegie. Apollo versucht als *amator* vergeblich, Daphne für sich zu gewinnen, während diese als *dura puella* ihm kein Gehör schenkt, sondern flieht. Apollo versucht hier auch zu agieren, wie es Ovids *Ars amatoria* empfiehlt. Zunächst bittet er Daphne, langsamer zu laufen, um sich nicht zu verletzen, und verspricht, selbst auch langsamer zu werden. Hier

⁶⁵ Holzberg 1997, S. 153-154.

⁶⁶ met. 1,452-567.

⁶⁷ *Amores* 1,1,21-25.

liegt ein Grundgedanke aus der *Ars amatoria* zugrunde, dass das Verhältnis zwischen *amator* und *puella* rational organisiert wird. Als Daphne nicht auf ihn hört, setzt Apollo zur Vergewaltigung an: Auch dazu rät die *Ars amatoria*.⁶⁸

Die elegische Welt wird hier mit der Realität des Mythos kontrastiert. Während Apollo sich wie ein *amator* verhält, steht am Ende des Mythos eine ätiologische Ursachenerklärung: Wegen dieser Geschichte ist der Baum Apollos der Lorbeerbaum. Amors Pfeil stiftet innerhalb dieser mythischen Realität, die durch die *Metamorphose* auf Ordnung aus ist, Unordnung: In der Folge werden immer wieder Jägerinnen und Jäger – etwa Actaeon oder Callisto – durch Liebe und Eros von ihrer ordentlichen Tätigkeit abgehalten.⁶⁹

Stephen Wheeler weist darauf hin, dass Wiederholung ein wichtiges narratives Mittel in den *Metamorphosen* darstellt, das immer wieder zurück zum Chaos führt: So wiederholen sich Katastrophen in Form der Flut oder des Weltenbrandes, verursacht von Phaeton, und führen zu einer erneuten Schaffung der Welt, wodurch verschiedene Anfänge der Welt entstehen, die die verschiedenen traditionellen Erklärungen – mythisch oder philosophisch – widerspiegeln. Verursacht werden diese elementaren Katastrophen und das damit verbundene Chaos von den menschlichen Emotionen – die Flut etwa durch Jupiters Zorn – und in gleicher Weise führen die menschlichen Emotionen immer wieder zu Chaos, etwa wenn ein Gott für eine Nymphe entbrennt.⁷⁰

Holzberg weist zudem darauf hin, dass die erste Pentade der *Metamorphosen* der dreiteiligen Struktur des griechischen Liebesromans zu folgen scheint: Anfangs steht mit Apollo und Daphne eine Erzählung, die das Verhalten eines jungen Mannes zeigt, der der Liebe eben erst verfallen ist. Am Ende hingegen steht die Hochzeit eines jungen Mannes: Perseus heiratet Andromeda. Der Mittelteil, in dem im griechischen Liebesroman oft die Trennung vom Partner ein zentrales Motiv ist, wird von der Geschichte von Narcissus gebildet, der sich in sein unerreichbares Spiegelbild verliebt.⁷¹

Die elegische Liebe in Spannung mit der Realität des Mythos zieht sich durch das ganze Epos hindurch. Auch die letzte Liebesgeschichte in den *Metamorphosen* nimmt wieder darauf Bezug, stellt aber gleichzeitig Abschluss und Wendepunkt der Thematik dar. In met. 14,622-771 will der Gott Vertumnus die Nymphe Pomona verführen und scheitert dabei mit all den Mitteln, die die *Ars amatoria* empfiehlt. Erst, als Vertumnus sich der Pomona in seiner

⁶⁸ Holzberg 1997, S. 130-131.

⁶⁹ Holzberg 1997, S. 131.

⁷⁰ Wheeler 2000, S. 46-47.

⁷¹ Holzberg 1997, S. 131-132.

wahren Gestalt zeigt und damit alle Verstellungen aufgibt, verliebt sich die Nymphe auch in ihn.⁷²

Neu in der Darstellung der elegischen Welt ist auch – ganz im Gegensatz zur Aufforderung der *Ars amatoria*, auch zu Gewalt zu greifen – die Schilderung solcher Vergewaltigungen aus der Sicht des Opfers, etwa in der Callisto-Sage. Solche Schilderungen der inneren psychischen Vorgänge behandelt Ovid als einziger antiker Autor.⁷³

Zusätzlich zu diesen inhaltlichen Bezügen der *Metamorphosen* an Ovids früheres elegisches Werk verhält sich auch der Erzähler der *Metamorphosen* ähnlich wie der *praeceptor amoris* in der *Ars amatoria* und der *Remedia amoris*: Er tritt explizit an vielen Stellen des Werkes in den Vordergrund, wertet das Geschehen moralisch, kommentiert es und bekräftigt seinen Glauben an die geschilderten *Metamorphosen* oder zweifelt an ihnen, indem er sie für ein Wunder erklärt. So reiht sich der Erzähler in die Tradition der Lehrdichter ein und verwendet die Sprache des didaktischen Epos, wird gleichsam zum Wissenschaftler, wobei sich ein Spannungsfeld zwischen den Aitia der mythischen Tradition und der naturwissenschaftlichen Welterklärung ergibt.⁷⁴

Eine kritischere Sicht auf die *Metamorphosen*, vor allem auf die Frauenbilder, bringt Karin Fellner ein: Sie sieht in der *Metamorphose* ebenfalls ein Mittel der Ordnung, die Götter aber nicht als Unruhestifter, sondern als Kultur- und Ordnungsbringer, während die Frauengestalten die Ordnung bedrohen. Die weiblichen Handlungsträger lassen sich laut ihr in zwei Gruppen einteilen: einerseits aktive und sprechende, andererseits reaktive und sprachlose Figuren.⁷⁵

Die aktiven und sprechenden Figuren legen in Monologen ihre Situation dar: Sie entstammen einem königlichen oder göttlichen Geschlecht und befinden sich durch Liebe in einem Konflikt, der sich aus dem Gegensatz von Begehren und sozialer Ordnung ergibt. Alle diese weiblichen Figuren entscheiden sich am Ende gegen die Vernunft für ihre Emotion, während männliche Liebende in den *Metamorphosen* sich für die Vernunft entscheiden. Durch diese gegensätzliche Darstellung scheinen Frauen in den *Metamorphosen* per se eine Gefährdung für die soziale Ordnung darzustellen.⁷⁶

Die sprachlosen Frauenfiguren hingegen weisen eine enge Verbundenheit mit der Wildnis auf, etwa Töchter von Flussgöttern wie Io oder Syrinx, oder Jägerinnen wie Callisto oder Daphne. Sie verweigern sich der sozialen Ordnung der Gesellschaft beispielsweise dadurch,

⁷² Holzberg 1997, S. 145-146.

⁷³ Holzberg 1997, S. 133-134.

⁷⁴ Holzberg 1997, S. 125-126.

⁷⁵ Fellner 2002, S. 64.

⁷⁶ Fellner 2002, S. 64-65.

dass sie wie Daphne die Ehe ablehnen und sich dem Werben der männlichen Figuren verschließen. Diese Wildnis widerspricht der Zivilisation, die Götter wie Apollo vertreten. In der Folge kann die Vergewaltigung – und die *Metamorphose* als Vehikel, die die Vergewaltigung erst ermöglicht – als ein Mittel zur Ordnungsherstellung gelesen werden: Durch die Vergewaltigung gelingt es dem Gott, die einer patriarchalen Gesellschaftsordnung entgegengesetzten Frauenfiguren, die mit der Wildnis verbunden sind, zu unterwerfen und in der Folge zu zivilisieren.⁷⁷ So gesehen fixiert Ovid in den Episoden der *Metamorphosen*, die nach dem Schema „Gott verfolgt Mädchen“ ablaufen, die Vorstellung patriarchalischer Vorherrschaft und eine Funktionalisierung der Frau.

⁷⁷ Fellner 2002, S. 65-66.

2. Literary Animal Studies in dieser Arbeit – ein Überblick

2.1 Literary Animal Studies und Tierverwandlungen

Die Literary Animal Studies sind ein Zweig der Human-Animal Studies. Diese definiert Margo DeMello so:

„Human-animal studies (HAS) – sometimes known as anthrozoology or animal studies – is an interdisciplinary field that explores the spaces that animals occupy in human social and cultural worlds and the interactions humans have with them. Central to this field is an exploration of the ways in which animal lives intersect with human societies.“⁷⁸

In diesem Sinne beschäftigen sich die Literary Animal Studies mit der Beziehung von Menschen und Tieren⁷⁹ im Hinblick auf Literatur. Nichtmenschliche Tiere sind dabei seit jeher ein fester Bestandteil jedweder Literatur, aus dem einfachen Grund, dass Menschen auch seit jeher in ihrem Alltag von Tieren umgeben sind: So finden sich Tiere etwa freilebend in der Natur, im Haushalt als Haustiere, als Nutztiere in der (Land-)Wirtschaft oder schlussendlich auch auf den Tellern als Nahrung.⁸⁰

Aufgrund dessen werden Tiere rekonzeptualisiert als aktive Teilnehmer bei jeglicher kulturellen Schöpfung. Literaturschaffende können von Tieren bzw. deren Vorhandensein in ihrem Alltag beeinflusst sein.⁸¹ In diesem Sinne ließe sich von einer animal agency sprechen, wenn Tiere zur Entstehung von Literatur beitragen oder sogar direkt auf sie einwirken.⁸²

Wenn Tiere wiederum in literarischen Texten auftreten, können sie verschiedene Funktionen haben. Roland Borgards unterscheidet hierbei zwischen diegetischen und non-diegetischen Tieren. Unter dem narratologischen Terminus Diegese ist die Welt zu verstehen, von der erzählt wird. Dabei handelt es sich bei der Diegese nicht nur um die Geschichte selbst, sondern um das ganze Universum, in dem die Geschichte spielt. In diesem Sinne treten diegetische Tiere als Lebewesen in einem diegetischen Universum auf.⁸³ In einem solchen Fall sind die Tiere also Akteure in der Welt der Geschichte: Sie repräsentieren sich selbst, in der Folge kann man hier auch von einer eigentlichen Verwendung sprechen.⁸⁴ Non-diegetische Tiere hingegen treten nicht als Lebewesen in der diegetischen Welt auf und repräsentieren sich nicht selbst, sondern stehen für etwas anderes, es handelt sich folglich

⁷⁸ DeMello 2012, S. 4.

⁷⁹ Der Begriff „Tier“ ist problematisch, für eine kurze Diskussion des Begriffs und seiner Verwendung im Rahmen dieser Arbeit vgl. Kapitel 2.2.

⁸⁰ Kompatscher 2015, S. 137.

⁸¹ McHugh 2009, S. 490.

⁸² Kompatscher 2015, S. 137.

⁸³ Borgards 2016, S. 226.

⁸⁴ Kompatscher 2015, S. 137.

um semiotische Tiere.⁸⁵ In diesem Sinne lässt sich auch von einer uneigentlichen Verwendung sprechen.⁸⁶

Diegetische Tiere lassen sich – analog zu Erzähluniversen – weiter unterscheiden in realistisch und phantastisch. Ein realistisches Erzähluniversum folgt gleichen oder ähnlichen Regeln wie unsere Alltagswelt, und ähnlich verhält sich ein realistisches Tier gleich oder ähnlich, wie wir es aus unserer Alltagswelt kennen. Phantastische Erzähluniversen unterscheiden sich deutlich von der uns umgebenden Welt und phantastische Tiere weichen in ihrem Verhalten entsprechend von dem ab, was wir aufgrund unserer Alltagserfahrungen erwarten würden.⁸⁷

In welcher Weise Tiere auch immer in literarischen Texten auftreten, es ist zu beachten, dass es sich bei literarischen Tieren immer um Konstrukte der jeweiligen Literaturschaffenden handelt.⁸⁸ Dies ist insofern nicht verwunderlich, als auch reale Tiere im Alltag immer als Konstrukte auftreten, wie DeMello ausführt:

„[A]nimals are socially constructed. On one level, animals surely exist in nature. However, once they are incorporated into human social worlds they are assigned to human categories, often based on their use to humans, and it is these categories [...] that shape not only how the animals are seen but also how they are used and treated.“⁸⁹

Diese Filter, die das biologische Tier in unserer Alltagswahrnehmung überlagern, überlagern auch das literarische Tier. Zusätzlich dazu kommen aber noch weitere Filter hinzu: Die Bedeutung, welche die Literaturschaffenden den Tieren in ihren Texten verleihen, und die Bedeutungen, die die LeserInnen den literarischen Tieren bei ihrer Lektüre und Interpretation des Textes verleihen.⁹⁰

Es gilt, sich dieser Filter bewusst zu sein. „Literatur ist eine Linse, durch die – nach Identifizierung der ästhetischen Filter, die darüber gelegt wurden – Mensch-Tier-Beziehungen betrachtet und analysiert werden können.“⁹¹ Um diese Filter zu identifizieren, schlägt Borgards drei Schritte vor: Kontextualisieren (In welchen Kontexten bewegt sich der behandelte Text?), Historisieren (Auswahl der Kontexte anhand ihrer historischen Nähe zum behandelten Text) und Poetisieren (Das Wissen, das aus den Kontexten bei der

⁸⁵ Borgards 2016, S. 226.

⁸⁶ Kompatscher 2015, S. 137-138.

⁸⁷ Borgards 2016, S. 226-227.

⁸⁸ Kompatscher 2015, S. 138.

⁸⁹ DeMello 2012, S. 10.

⁹⁰ Kompatscher 2015, S. 138.

⁹¹ Kompatscher 2015, S. 150.

Interpretation des behandelten Textes gewonnen wurde, kann wiederum neue Dimensionen in nicht-literarischen Texten eröffnen).⁹²

Ein solches Vorgehen stellt allerdings eine Annäherung über die menschliche Seite der Mensch-Tier-Beziehung dar. Das Erfassen der tierischen Perspektive ist aber schwieriger. Wie Margo DeMello richtig fragt: „But how can we ever understand the feelings, attitudes, and perceptions of the animals themselves?“⁹³

Hier können in der Literatur Geschichten von Tier*Metamorphosen* eine zusätzliche Dimension eröffnen. Dadurch, dass die menschliche Vorstellungskraft es den Lesern ermöglicht, sich im Text in die Perspektive eines Tieres hineinzusetzen, kann Zugang zur realen Tierwelt erreicht werden: Das menschliche Gehirn unterscheidet nicht zwischen realen und imaginierten Ereignissen, dadurch kann diese Erfahrung des Anderen dazu beitragen, Speziesgrenzen zu überbrücken und Empathie für andere Lebewesen zu entwickeln.⁹⁴

Wenn Tiere in Texten auftreten und als sie selbst sprechen, kann es zu einer Anthropomorphisierung der Tiere kommen. Dies ist allerdings nicht abzulehnen, gerade eine Anthropomorphisierung oder auch – umgekehrt – eine Zoomorphisierung von Menschen kann ebenso dazu beitragen, die Mensch-Tier-Grenze durchlässig zu machen.⁹⁵

Verwandlungsgeschichten in der Literatur wurden in der Forschung schon mehrfach als Ausgangsmöglichkeiten verwendet, um die Grenzen der menschlichen Identität auszuloten.⁹⁶ Im Sinne der Literary Animal Studies gilt es hier, noch weiterzugehen: Nicht nur zu fragen, wo das Mensch-Sein aufhört, sondern zu fragen, wo das Tier-Sein beginnt. Die Fremdheitserfahrung der betroffenen verwandelten Individuen, aber auch die *Metamorphose* selbst soll daher in den folgenden Abschnitten dieser Arbeit anhand ausgewählter Tier*Metamorphosen* in den Blick genommen werden: Wie vollzieht sich die Verwandlung? Was sagt der Ablauf der Verwandlung über das Verständnis des Unterschiedes zwischen Menschen und Tieren aus? Welche philosophischen Konzepte, aber auch welches alltägliche Verständnis von Tieren lässt sich hier erkennen?

Wie ergeht es den betroffenen Individuen in der Folge, wie gestaltet sich für sie das Tier-Sein, inwiefern agieren sie als Tiere anders als Menschen? Bei einer Rückverwandlung bleibt zusätzlich zu fragen, ob und in welcher Weise die Erfahrung der Verwandlung einen Einfluss auf ihr Agieren als Menschen hat oder nicht.

⁹² Borgards 2016, S. 228-232.

⁹³ DeMello 2012, S. 19.

⁹⁴ Kompatscher 2015, S. 142-144.

⁹⁵ Kompatscher 2015, S. 146-147.

⁹⁶ Etwa Skulsky 1981 oder Olmsted 1996, um nur zwei Beispiele zu nennen.

2.2 Der Begriff „Tier“ und seine Probleme

Es erscheint an dieser Stelle nötig, kurz über den Begriff *Tier* nachzudenken. In der noch rohen ersten Fassung dieser Arbeit fand sich etwa der Satz „Hier verhält sich Io wie ein typisches Tier.“ Auch wenn der Satz selbst längst getilgt ist, so lassen sich an ihm doch mehrere begriffliche Probleme, die sich bei der Verwendung des Wortes *Tier* ergeben, gut illustrieren.

Einerseits wären da der Kontext und der Sinn dieses Satzes. Wenn Io sich wie ein typisches Tier verhält, so tut sie dies – wie der Satz es ursprünglich meinte – nach ihrer Verwandlung vom Menschen zur Kuh. Angesichts dessen, dass aber auch der Mensch biologisch gesehen ein Tier ist, verhält sich Io natürlich auch vor ihrer *Metamorphose* wie ein Tier. Es liegt hier ein Begriffsproblem vor. Wie DeMello ausführt, „human is generally defined as what is *not* animal.“⁹⁷ Das Begriffspaar *Mensch* und *Tier* fungiert sozusagen als eine Art des „Wir und die Anderen“, klammert folglich die biologische Komponente, dass der Mensch ein Tier ist, aus. Der Begriff *Tier* meint in unserem Alltagsgebrauch folglich „das, was nicht Mensch ist“.

Es ergibt sich aber noch ein weiteres Problem, selbst wenn man akzeptiert, dass all jene, die nicht Mensch sind, Tiere sind: Es gibt nicht das typische Tier, was obigen Beispielsatz erneut sinnlos macht. Io wird in eine Kuh verwandelt, und eine Kuh verhält sich völlig anders, als es etwa eine Gans, ein Fuchs oder ein Adler tut.⁹⁸

Jacques Derrida hat bereits auf dieses Problem des Begriffes *Tier* hingewiesen:

„Diese Übereinstimmung zwischen dem philosophischen und dem gemeinsamen Sinn beziehungsweise gesunden Menschenverstand (*sens commun*), in aller Seelenruhe von *dem* Tier (*l'Animal*) im allgemeinen Singular zu sprechen, ist vielleicht eine der größten – und systematischsten – Dummheiten (*bêtises*) derer, die sich Menschen nennen.“⁹⁹

Derrida schlägt in der Folge ein neues Tierwort vor, das *animot*, das er aus dem Klang des Plurals des französischen *l'animal* (*animaux*) herleitet.¹⁰⁰ Derridas Neologismus trägt insofern zwar dem Umstand Rechnung, dass es nicht das Tier gibt, sondern dass sich hinter dem Terminus eine unglaubliche Artenvielfalt verbirgt, allerdings löst er nicht das Problem: Es stehen sich dann immer noch *Mensch* und *animot* gegenüber, es ist sogar so, dass ein neues Wort zur Bezeichnung der Tiere immer noch das Problem hat, dass mit nur einem Wort völlig unterschiedliche Arten zusammengefasst werden (von denen einige, etwa

⁹⁷ DeMello 2012, S. 15 – Hervorhebung im Original.

⁹⁸ Nur drei Beispiele, diese Aufzählung ließe sich beinahe endlos fortsetzen. Es sei dies angemerkt, um zusätzlich zu verdeutlichen, wie problematisch die Zusammenfassung der Artenvielfalt in einem einzigen Wort ist.

⁹⁹ Derrida 2010, S. 70 – Hervorhebungen im Original.

¹⁰⁰ Derrida 2010, S. 68.

Schimpansen, dem Menschen näher verwandt sind, als anderen, die mit ihnen als *animot* zusammengefasst werden, etwa Schimpansen und Hechten).

Von einem typisch tierischen Verhalten zu sprechen, ist demnach frei von jedem Sinn. Stattdessen müsste von einem Verhalten, wie es für eine Kuh typisch ist, gesprochen werden. Hier stößt die Sprache an ihre Grenze: Zwar kennt das Deutsche die Adjektive *menschlich* und *tierisch*, will man jedoch auf eine bestimmte Art bezogene Adjektive verwenden, so gibt es entweder keine oder sie sind im Sprachgebrauch negativ konnotiert und damit unbrauchbar – so ist es etwa kein Kompliment, jemanden als *wölfisch* zu bezeichnen.

Dieses Begriffsproblem scheint derzeit nicht lösbar zu sein. Für die vorliegende Arbeit wird versucht, es zu entschärfen, indem in Nominalphrasen oder Gliedsätzen explizit genau die Art bezeichnet wird, die gemeint ist. Wo es sich nicht vermeiden lässt, zu Adjektiven zu greifen, sollen diese explizit mittels Anführungszeichen entschärft werden. Bei aller Aufmerksamkeit gegenüber dem Problem lässt sich aber letztendlich nicht vermeiden, dass an manchen Stellen das Wort *Tier* fallen wird, schon allein, weil der untersuchte Gegenstand Verwandlungen von Menschen in Tiere in einem antiken Epos ist und sich die Antike in Hinblick auf *Metamorphosen* zwar Gedanken über den Unterschied von Menschen und Tieren, aber nicht zwingend von Tieren untereinander gemacht hat.

3. Ios Verwandlung in eine Kuh

Es sei einleitend der Aufbau der folgenden Kapitel kurz skizziert. Zunächst folgt eine Annäherung an die jeweilige Episode aus Ovids *Metamorphosen* über den Weg der Übersetzung der Textstelle. Anschließend soll Ovids Vorlage genauer in den Blick genommen werden: Wie gestaltet sich der Mythos, den Ovid verarbeitet hat, vor den *Metamorphosen*? Diese Betrachtung ist notwendig, um klären zu können, inwiefern Ovid in seiner Darstellung frei agiert: Wo setzt er seine eigenen Akzente, welcher Teil der jeweiligen *Metamorphose* ist seine persönliche Zugabe? Gerade dort, wo Ovid vom Mythenstoff abweicht, aber auch an Stellen, wo er einen Aspekt über das vorgegebene Maß hinaus vertieft, gilt es, besonders aufmerksam zu lesen.

Im Anschluss daran soll schließlich eine genaue Analyse der Episode folgen. Grundlage hierfür bilden die bisherigen Erkenntnisse der Forschung, darauf aufbauend soll dann vor dem Hintergrund der Literary Animal Studies die Perspektive vor und nach der Verwandlung und die Fremdheitserfahrung genauer beleuchtet werden.

3.1 Kontext und Übersetzung: Io, met. 1,568-750

3.1.1 Kontext der Textstelle

Bei der *Metamorphose* der Io handelt es sich um die – nach der hier zugrunde gelegten Definition, dass der Mensch im Mittelpunkt steht – dritte *Metamorphose* im Verlauf der Handlung des Epos. Die Geschichte der Io wird von Ovid direkt mit der vorhergehenden Geschichte der Daphne verknüpft: Nachdem Daphne in einen Lorbeerbaum verwandelt wurde, wechselt Ovid die Perspektive und beschreibt den Wohnsitz und die Landschaft des Flussgottes Peneus, des Vaters der Daphne, in Haemonien. Alle anderen Flussgötter kommen dort zusammen, unschlüssig, ob sie Peneus trösten oder zum Schwiegersohn Apollo gratulieren sollen. Der Flussgott Inachus, Ios Vater, fehlt aber, woran Ovid dann in einer Rückblende die Geschichte der Io anschließt.

Am Ende der Io-Geschichte steht die Apotheose der Io zur Göttin Isis, ehe Ovid seinen Fokus zu Ios Sohn Epaphus verlagert. Epaphus ist es, der dann in Folge die göttliche Abstammung von Phaeton bezweifelt, womit direkt zur Phaeton-Geschichte weitergeleitet wird.

Grundlage der Übersetzung hier und auch sonst bildet der lateinische Text der Oxford-Ausgabe von R.J. Tarrant – wo die Übersetzung von Tarrants Text abweicht, wird dies mit Anmerkungen ausgewiesen.

3.1.2 Übersetzung

[583] Inachus fehlt als Einziger, und zurückgezogen in die tiefste Höhle vergrößert er die Wasser durch Tränen, und der Ärmste trauert um seine Tochter Io wie um eine Verlorene. Er weiß nicht, ob sie das Leben genießt oder bei den Manen ist, aber da er sie nirgendwo findet, glaubt er, sie sei nirgendwo, und im Geist denkt er an Schlimmeres.

Jupiter hatte jene gesehen, als sie vom väterlichen Fluss zurückkehrte, und gesagt: „O du Jungfrau, die du Jupiters würdig bist und durch dein Ehebett ich weiß nicht wen glücklich machen wirst, suche die Schatten der hohen Wälder ...“ (und er hatte ihr die Schatten der Wälder gezeigt) „...während es heiß ist und die Sonne in der Mitte der Bahn am höchsten ist. Wenn du dich nun fürchtest, allein das Versteck der wilden Tiere zu betreten: Mit einem Gott als Beschützer wirst du sicher die Abgeschiedenheit der Wälder betreten, und nicht mit einem Gott aus dem Volke, sondern mit mir, der ich das himmlische Szepter in der großen Hand halte, mit mir, der ich unsterblich fließende Blitze schleudere. Flüchte nicht vor mir!“ (Sie flüchtete nämlich.) Schon hatte sie das Weideland von Lerna und die mit Bäumen bepflanzten Iyrceischen Fluren hinter sich gelassen, als der Gott die weiten Lande mit aufgezogenem Nebel verdunkelte und die Flucht hemmte und die Scham raubte. [601] Inzwischen sah Juno mitten auf Argos hinab, und wunderte sich, dass am strahlenden Tag die flüchtigen Nebel den Anschein von Nacht erzeugten, und sie bemerkte, dass jene weder vom Fluss stammten noch von der feuchten Erde erzeugt wurden.

[605] Und sie sieht sich um, wo ihr Gatte sei, weil sie ja die Listen ihres Mannes kannte, den sie schon oft erwischt hatte. Nachdem sie diesen im Himmel nicht gefunden hatte, sagte sie: „Entweder täusche ich mich oder ich werde getäuscht.“ Und nachdem sie vom höchsten Äther herabgeglitten war, stand sie auf der Erde und befahl den Nebeln, sich zurückzuziehen.

Er hatte die Ankunft der Gattin vorausgesehen und jener hatte die Gestalt der Inachustochter in eine leuchtend weiße junge Kuh verwandelt. [612] Auch als Kuh ist sie schön.

Saturnia lobt die Gestalt der Kuh, wenn auch gegen ihren Willen, und als würde sie die Wahrheit nicht kennen, fragt sie, wessen Kuh es sei und woher sie komme und aus welcher Herde sie stamme.

Jupiter lügt, dass sie aus der Erde hervorgebracht worden sei, damit die Suche nach dem Besitzer ein Ende finde. Saturnia erbittet diese als Geschenk.

[617] Was soll er tun? Grausam ist es, seine Geliebte zu verschenken; sie nicht herzugeben, ist verdächtig. Die Scham ist es, die zu jenem rät, von diesem rät die Liebe ab. Die Scham

wäre von der Liebe besiegt worden, aber wenn der Schwester und Gattin¹⁰¹ die Kuh als kleines Geschenk versagt würde, konnte es aussehen, als ob es keine Kuh wäre.

Nachdem die Geliebte verschenkt worden war, legte die Göttliche nicht sofort alle Furcht ab und sie fürchtete Jupiter so lange und war besorgt wegen des Ehebruchs, bis sie diese dem Argus, Sohn des Arestor, zum Hüten übergab.

[625] Argus hatte rings um den Kopf hundert Augen, je zwei ruhten sich in bestimmter Abwechslung aus, die übrigen beobachteten und blieben auf ihrem Posten. Auf welche Weise auch immer er sich hinstellte, er schaute zu Io, vor den Augen hatte er Io, auch wenn er sich ihr abgewandt hatte. Am Tag lässt er sie weiden, wenn die Sonne unter der tiefen Erde ist, schließt er sie ein und umgibt ihren Hals mit einer Fessel, welche diese nicht verdient hat.

Sie ernährt sich von den Blättern der Bäume und von bitteren Kräutern und als Schlafstätte legt die Unglückliche sich auf die Erde, die nicht immer von Gras bedeckt ist, und sie trinkt schlammiges Wasser aus Flüssen. Als jene sogar bittend die Arme nach Argus ausstrecken wollte, hatte sie keine Arme, die sie nach Argus ausstrecken konnte, und als sie versuchte zu klagen, gab sie mit dem Mund Muhen von sich. [638] Und sie geriet vor dem Laut in Furcht und war erschrocken von der eigenen Stimme.¹⁰²

Und sie kam zu den Ufern, wo sie oft zu spielen pflegte, den Ufern des Inachus, und wie sie in den Wogen die neuen Hörner erblickte, geriet sie in Furcht und floh entsetzt vor sich selbst.

[642] Die Najaden wissen nicht, auch Inachus selbst weiß nicht, wer sie ist, aber jene folgt dem Vater und folgt den Schwestern und duldet, dass sie berührt wird, und bietet sich den Staunenden an.

[645] Gepflückte Kräuter reichte ihr der greise Inachus; jene leckt ihm die Hände und gibt den väterlichen Händen Küsse, und sie hält die Tränen nicht zurück und, wenn die Worte nur folgten, bäte sie um Hilfe und berichtete ihren Namen und ihr Schicksal.

[649] Anstelle der Wörter geben Buchstaben, die der Fuß in den Sand zieht, den traurigen Hinweis auf den verwandelten Körper.

¹⁰¹ lat. „*sociae generisque torique*“ ist im Deutschen als „Gefährtin bei der Geburt und im Ehebett“ nur sperrig auszudrücken, daher die Vereinfachung zu Schwester und Gattin in der Übersetzung.

¹⁰² Tarrant streicht den Vers 638 „*per timuitque sonos propriaque exterrita voce est.*“ mit Hinweis auf *Heroides* 14,92, wo Ovid ebenfalls das Schicksal der Io behandelt und sich mit dem Vers „*Territaque est forma, territa voce sua.*“ dasselbe Motiv findet. Weiters weist Tarrant auf die Wiederholung des Motivs in Vers 641 hin. Gärtner 2008, insbesondere S. 265-266, wendet aber gerade die Parallele des Motivs in den *Heroides* gegen die Streichung ein und sieht hier einen intertextuellen Verweis in Ovids Werk. Gärtners Sicht erscheint überzeugend, weshalb der Vers 638 hier mitberücksichtigt ist.

[651] „Ich Armer!“, ruft der Vater Inachus aus und er hängt sich an die Hörner und an den weißen Hals der stöhnenden jungen Kuh. „Ich Armer!“, wiederholt er, „Bist du es, Tochter, die in allen Ländern von mir gesucht wurde? Als du noch nicht gefunden warst, war die Trauer leichter als nun, wo du wiedergefunden bist. Du schweigst still und gibst keine Worte auf unsere zurück, du seufzt nur aus tiefer Brust, und, das einzige, was du kannst, du muhst auf meine Worte zurück.“

[658] Aber ich Unwissender bereitete dir Ehebett und Hochzeitsfackeln vor, meine erste Hoffnung galt dem Schwiegersohn, die zweite den Enkeln. Aus der Herde musst du nun einen Mann haben und aus der Herde einen Sohn.

[661] Und mir ist es nicht erlaubt, diese großen Schmerzen durch den Tod zu beenden, sondern es schadet, ein Gott zu sein, das Tor zum Tod ist verschlossen und verlängert meine Trauer in alle Ewigkeit.“

Als er derartiges wehmütig ausruft, drängt Argus ihn mit blitzenden Augen weg und führt die dem Vater entrissene Tochter auf eine entlegene Weide. Er selbst lässt sich auf der hohen Spitze eines Berges nieder, von wo er sitzend in alle Richtungen späht.

[668] Und der Herrscher der Götter kann diese Qualen der Phoronis nicht länger ertragen und ruft seinen Sohn, den die leuchtende Plejade geboren hat, und befiehlt ihm, Argus zu töten. Kurze Zeit vergeht, bis er die Flügel an den Füßen und die schlafbringende Rute in der Hand und den Helm auf dem Haar hat.

[673] Sobald er dies geordnet hat, springt der Sohn Jupiters von der väterlichen Burg auf die Erden hinunter. Dort nimmt er den Helm ab und legt die Flügel ab, nur die Rute behält er.

[676] Mit ihr treibt er wie ein Hirte Ziegen, die er, während er kam, entführt hat, durch entlegene Länder und bläst auf aneinandergereihten Halmen. Von dem neuen Klang ergriffen war der Wächter der Juno. „Aber du, wer du auch bist, du könntest dich mit mir auf diesem Felsen niederlassen“, sprach Argus, „Ist doch kein Ort reicher an Gras für das Vieh, und du siehst, dass es angenehmen Schatten für die Hirten gibt.“

[682] Der Atlantide setzte sich, sprach viel und füllte den fortschreitenden Tag mit Gesprächen aus und versuchte, die wachenden Augen durch das Spiel auf den zusammengebundenen Halmen zu besiegen. Jener jedoch kämpft, den sanften Schlaf zu besiegen und, obwohl tiefer Schlaf einen Teil der Augen ergriffen hat, wacht der andere Teil dennoch. Er fragt sogar (denn die Flöte war eben erst erfunden), auf welche Weise diese erfunden wurde.

[689] Da sagt der Gott: „In den eiskalten Bergen Arkadiens war eine Najade unter den Baumnympfen von Nonacris sehr berühmt: Die Nympfen nannten sie Syrinx. Nicht nur einmal hatte sie die Satyrn, die sie verfolgten, verspottet und alle möglichen Götter, die es

im schattigen Wald und auf dem fruchtbaren Land gibt. Sie ehrte die ortygische Göttin durch Eifer und Jungfräulichkeit; auch durch das nach Art der Diana gegürtete Kleid hätte sie täuschen und für Latonia gehalten werden können, wenn nicht ihr Bogen aus Horn, jener nicht aus Gold wäre.

[698] Auch so täuschte sie. Pan sah sie, als sie vom lycaeischen Hügel zurückkehrte, und den Kopf mit dem spitzen Fichtenkranz umgeben bringt er die folgenden Worte hervor –“ Es blieb übrig, die Worte wiederzugeben, und dass die Nymphe die Bitten verachtete und durch die Wildnis floh, bis sie zum ruhigen Strom des sandigen Lado kam, dass jene hier, als ihr Lauf von den Wogen gehemmt wurde, die fließenden Schwestern bat, sie zu verwandeln, dass Pan, als er schon glaubte, Syrinx zu fassen, anstelle des Körpers der Nymphe Sumpfschilfrohre hielt.

[707] Und dass, während er dort aufseufzt, die bewegten Lüfte einen zarten Ton hervorbringen, ähnlich einer Klage, dass der Gott, von der neuen Kunst und der Lieblichkeit des Tons ergriffen, sagte: „Diese Unterhaltung mit dir wird mir bleiben“ und dass er so den mit Wachs als Bindemittel zusammengefügt ungleichen Halmen den Namen des Mädchens gab.

[713] Als er derartiges sagen wollte, sah der Cyllener, dass alle Augen unterlegen waren und vom Schlaf verhüllt wurden. Sofort unterdrückt er die Stimme und verfestigt den Schlaf und streichelt mit der bezaubernden Rute über die müden Augen; er verliert keine Zeit, mit dem sichelartigen Schwert verwundet er den Nickenden an der Stelle, an der der Kopf an den Hals angrenzt, und wirft den Blutigen vom Felsen hinab und besprengt die steile Felswand mit Blut.

Argus, hier liegst du, und das Licht, das du in so vielen Augen hattest, ist erloschen und hundert Augen nimmt eine Nacht ein. Saturnia nimmt sie weg und ordnet sie auf den Federn ihres Vogels an und erfüllt den Schwanz mit strahlenden Augen.

[724] Sofort entbrannte sie und schob die Zeit des Zorns nicht auf, und sie stellte der Geliebten aus Argos eine schaurige Erinye vor Augen und Geist und barg einen versteckten Stachel in ihrer Brust und trieb die Flüchtende durch die ganze Welt. Am Ende des unermesslichen Leidens standest du, Nil: Sobald sie ihn erreichte, ließ sie sich am Rand des Ufers auf die Knie nieder, und mit steil zurück gebeugtem Hals, was sie als einziges konnte, hebt sie das Gesicht zu den Sternen und mit Stöhnen und Tränen und traurig klingendem Muhen schien sie bei Jupiter zu klagen und um ein Ende ihrer Leiden zu bitten.

[734] Jener umarmte den Hals seiner Gattin mit den Armen und bittet sie, die Strafen zu beenden und sagt: „In Zukunft lege die Furcht ab. Diese wird dir nie mehr ein Grund für Schmerzen sein.“ Und er befiehlt den stygischen Sümpfen, dies zu hören.

[738] Wie die Göttin besänftigt ist, erhält jene ihr früheres Gesicht und wird, was sie vorher war. Die Haare fliehen von ihrem Körper, die Hörner schwinden, der Kreis des Auges wird enger, das Maul wird zusammengezogen, es kehren die Schultern und Hände zurück, die aufgelösten Hufe werden in je fünf Nägel verwandelt. Vom Rind ist nichts übrig bei jener außer dem glänzenden Weiß der Gestalt. Und die mit dem Dienst zweier Füße zufriedene Nymphe richtet sich auf und fürchtet zu sprechen, aus Angst, dass sie nach Art der jungen Kuh muhe, und scheu versucht sie nach der Unterbrechung die Worte.

[747] Nun wird die weit bekannte Göttin von einer in Leinen gekleideten Menge verehrt und man glaubt, dass Epaphus vom Samen des großen Jupiters gezeugt wurde und er hat zusammen mit der Mutter Tempel in den Städten.

3.2 Der Io-Mythos vor Ovid

Das erste Mal geschildert wird die Geschichte der Io in den Fragmenten des Aigimios und eines anderen Werkes Hesiods, vermutlich des Katalogs. Im letzteren ist Io die Tochter von Peiren, Sohn des Argos. Io wird von Zeus verführt, der sie dann in eine Kuh verwandelt und zu Hera schwört, dass er sie nicht berührt habe. Schon bei Hesiod erscheint das Gespräch zwischen Hera und Zeus in einer leichtherzigen Weise dargestellt. Io wird dann von Argos bewacht, bis dieser dann von Hermes getötet wird. Im Aigimios flüchtet Io nicht nach Ägypten, sondern nach Euboea.¹⁰³

Perein ist nur bei Hesiod und bei Acusilaus der Vater der Io, spätere Autoren nennen Inachus oder Iasus als ihren Vater.¹⁰⁴

Im fünften Jahrhundert vor Christus wird Io schließlich in der Literatur sehr populär. Sie tritt in mehreren Tragödien auf oder wird in den Tragödien erwähnt. Ihren Sohn Epaphus erwähnt Pindar, und wo ihr Vater auftritt, ist es immer Inachus. In allen Quellen wird sie von einer Bremse verfolgt, bis ihre Geschichte dann in Ägypten endet. Später wird Io aufgrund dessen mit Isis identifiziert, allerdings gibt es dafür vor Kallimachos keine Quelle, was darauf hindeutet, dass die *Metamorphose* der Io nicht aus der Verbindung mit der kuhgestaltigen Isis herrührt, sondern dass die Verbindung aufgrund der Ähnlichkeit später entstand.¹⁰⁵

Was die Darstellung des Stoffes angeht, so überwiegt bei Hesiod noch das komische Element. Aischylos stellt dann in den *Supplices* und im *Prometheus* die Leiden in den Fokus, die für Io aus der Liebe zwischen Gott und Mensch und der daraus resultierenden Verwandlung in eine Kuh entstehen.¹⁰⁶

¹⁰³ Forbes Irving 1990, S. 211.

¹⁰⁴ Forbes Irving 1990, S. 212.

¹⁰⁵ Forbes Irving 1990, S. 212.

¹⁰⁶ Forbes Irving 1990, S. 212.

Aus der hellenistischen Zeit sind uns keine vollständigen Darstellungen der Io-Geschichte erhalten: Die Autoren konzentrieren sich stattdessen auf verschiedene Aspekte des Mythos, so erzählt etwa Kallimachos, wie Iunx in einen Vogel verwandelt wird, weil er daran schuld war, dass Zeus sich in Io verliebte. Andere Autoren behandeln Städtegründungen durch Helden, die sich auf die Suche nach Io begaben.¹⁰⁷

Die einzige vollständige Darstellung der Io-Geschichte findet sich dann bereits in der römischen Zeit bei Calvus und Ovid. Die *Io* des Calvus ist leider verloren, könnte aber die Darstellung Ovids beeinflusst haben.¹⁰⁸

Heldmann weist darauf hin, dass in der antiken Literatur die Liebe des Zeus zu Io nur eine Vorgeschichte des Io-Isis-Mythos darstellt, die aber niemals als eine Vergewaltigung betrachtet wird, sondern so, dass Zeus Io wirklich liebt. Beispiel hierfür sind die oben bereits erwähnten Tragödien des Aischylos, bei dem die Leiden ihre Ursache eben in dieser Liebe haben, oder auch die römische Liebeselegie, bei denen Jupiter und Io als Paradebeispiel dienen. In der Version von Valerius Flaccus wird sogar ausdrücklich erwähnt, dass die Älteren Jupiter oft auf die Erde zu Io herabsteigen sahen¹⁰⁹, was bedeutet, dass es zwischen den beiden eine länger andauernde Affäre gab.¹¹⁰

Bei Ovid hingegen ist dies nicht der Fall, wie wir bereits gesehen haben und noch sehen werden: Jupiter vergewaltigt Io einmalig.

3.3 Io in den *Metamorphosen*

3.3.1 Io und Daphne – Stellung der Episode innerhalb des Textes

Ovid verknüpft die Geschichten von Daphne und Io über die beiden Väter, die Flussgötter Peneus und Inachus. Dabei handelt es sich allerdings nicht nur um eine reine Brücke im Text von der einen *Metamorphosen*-Geschichte zur nächsten, sondern die beiden Episoden sind fest aneinandergefügt, die Episode der Io baut auf der der Daphne direkt auf.

Zunächst kann Inachus als Ersatz für Peneus gesehen werden und damit für LeserInnen ankündigen, dass das Schicksal der Io mit dem der Daphne vergleichbar ist. Ovids Publikum kannte die Geschichte der Io bereits und so fungiert die Verbindung der Flussgötter als Steuerungsmittel, wobei Inachus' Sorge und Trauer um die verlorene Tochter den Fokus auf die Vater-Tochter-Tragödie verschiebt.¹¹¹

¹⁰⁷ Forbes Irving 1990, S. 212-213.

¹⁰⁸ Forbes Irving 1990, S. 214.

¹⁰⁹ Vgl. Val. Flacc. 4,351-353.

¹¹⁰ Heldmann 2014, 327-328.

¹¹¹ Wheeler 2000, S. 58-59.

Wenn Io und Daphne dasselbe Schicksal teilen, so müssen auch Apollo, der Daphne verfolgt, und Jupiter, der Io verfolgt, miteinander identifizierbar sein. Apollo, der von einem Pfeil Amors getroffen wird, folgt in seinem Handeln dem Schema des Liebhabers aus der Liebeslegie, wie bereits oben diskutiert wurde. Hier schließt sich auch Jupiter an (met. 1,588-600): Jupiter sieht Io, spricht sie an, preist ihre Schönheit und gibt sich selbst als Gott zu erkennen, wobei er nicht vergisst, seine Vorzüge zu betonen:

Viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam
 flumine et 'o virgo love digna tuoque beatum
 nescioquem factura toro, pete' dixerat 'umbras
 aliorum nemorum' (et nemorum monstraverat umbras) 590
 'dum calet, et medio sol est altissimus orbe.
 quod si sola times latebras intrare ferarum,
 praeside tuta deo nemorum secreta subibis,
 nec de plebe deo, sed qui caelestia magna 595
 sceptrum manu teneo, sed qui vaga fulmina mitto.
 ne fuge me!' (fugiebat enim.) iam pascua Lerna
 consitaque arboribus Lyrcea reliquerat arva,
 cum deus inducta latas caligine terras
 occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem. 600

Otis stellt hierzu fest: „Jupiter woos Io very much as Apollo wooed Daphne.“¹¹² Jupiters Rede enthält auch explizite Verweise auf Ort („*umbras aliorum nemorum*“) und Uhrzeit („*medio sol est altissimus orbe*“): Auch Apollo verfolgt Daphne durch die Wälder, die Mittagszeit kommt in der Io-Geschichte als neues Element hinzu und findet sich auch in den späteren Geschichten, wie noch gezeigt werden wird.

Im Unterschied zu Apollo, der das Wort an Daphne erst richtet, als diese bereits vor ihm flieht, und sie dann noch mit Worten zum Stehenbleiben veranlassen will, lässt sich Jupiter nicht auf die Verfolgungsjagd ein: Es gelingt Io zwar, noch eine beträchtliche Strecke zurückzulegen, aber Jupiter nimmt sich das, was er will, schnell. Dies wird auch durch die Kürze der Schilderung unterstrichen: „*tenuitque fugam rapuitque pudorem.*“

Ein weiterer Unterschied zu Apollo ist, dass bei Jupiter Amor oder Venus nicht auftreten. Heldmann meint hierzu: „[S]ie wären auch völlig fehl am Platz, weil es dem Gott, ebenso wie bei seiner Leidenschaft für Callisto, um nichts anderes als um die Befriedigung seines Geschlechtstriebes geht.“¹¹³ Weiter von der wahren Liebe, wie sie bei den anderen Ausarbeitungen des Mythos vorgefunden werden, kann Ovids Darstellung hier nicht entfernt

¹¹² Otis 1966, S. 105 – vgl. auch die Rede des Apoll an die fliehende Daphne in met. 1,504-524.

¹¹³ Heldmann 2014, S. 330.

sein. Bömer merkt zur Gestaltung der Szene an: „Es fehlt auch die sonst einer solchen Szene oft vorangehende Schilderung der Schönheit des Mädchens oder (und) der Liebe des Gottes.“¹¹⁴ Die Schilderung der Liebe des Gottes fehlt hier, weil eben keine solche Liebe vorhanden ist.

Die Nebel, mit der Jupiter die Flucht der Io abschneidet und in deren Schutz er sie vergewaltigt, haben in den früheren Darstellungen keine Parallele, sind also eine Erfindung Ovids. Ovids LeserInnen dürften sich aber an Homers Ilias erinnert haben: Im 14. Buch versucht Hera, Zeus zu verführen und ihn so vom Kriegsgeschehen abzulenken; als Zeus sich sofort mit ihr in Liebe vereinigen will, ziert sich Hera jedoch mit dem Einwand, dass andere Götter sie sehen könnten. In Il. 14, 341-345 verkündet Zeus daraufhin, sie beide zum Schutz mit einer undurchsichtigen goldenen Wolke umgeben zu wollen. Gerade so, wie der Zeus der Ilias aus Schamgefühl eine Wolke herbeiruft, ruft der Jupiter der *Metamorphosen* eine Wolke aus Schamlosigkeit herbei, um nicht von seiner Gattin bei der Vergewaltigung gestört zu werden. Dass Zeus' Wolke golden und Jupiters eine dunkle Nebelschicht ist, die gleich den ganzen Landstrich überlagert (also auch in keinerlei Verhältnis zur Tat steht), hat zusätzlichen Symbolgehalt für die Unterschiede der beiden.¹¹⁵

Charles Segal weist darüber hinaus darauf hin, dass Jupiter im Verlauf der *Metamorphosen* schon einmal zuvor die Welt in met. 1,263 mit Wolken bedeckt hat, um die Flut auszulösen: „*inductas flamina nubes*“. Auch später, als in der Phaeton-Geschichte die Welt in Flammen steht, zieht Jupiter in met. 2,308 Wolken herbei: „*unde solet nubes latis inducere terris*“. Die ähnliche Wortwahl zeigt, dass Jupiter in der Io-Geschichte seine göttliche Macht zu seinem Privatvergnügen missbraucht.¹¹⁶

Die Nebelwolken verfehlen aber ihren Zweck, denn gerade durch sie wird Juno misstrauisch und beschließt, die Sache zu untersuchen, aber Jupiter ist ihr bereits zugekommen und hat Io in eine Kuh verwandelt.

Hier ergibt sich eine weitere Parallele zwischen Io und Daphne. Io behält ihre Schönheit auch als Kuh: „*inque nitentem / Inachidos vultus mutaverat ille iuencam; / bos quoque formosa est.*“ (met. 1,610-612) Ähnlich bleibt auch Daphne als Baum schön: „*remanet nitor unus in illa*“ (met. 1,552). In beiden Fällen wird daraufhin auch die Schönheit gelobt: Apollo erwähnt Daphne zu seinem Baum und Juno lobt widerwillig die Schönheit der Kuh. Ovid verbindet damit die beiden Episoden durch Wiederholung der Motive.¹¹⁷

¹¹⁴ Bömer 1969, S. 186.

¹¹⁵ Heldmann 2014, S. 332-337.

¹¹⁶ Segal 2001, S. 81-82.

¹¹⁷ Wheeler 2000, S. 59-60.

Otis merkt hierzu an: „What he is really concerned with is the similarity of the stories themselves, the way in which the *Io* develops and carries out the ideas of the *Daphne*.“¹¹⁸

Die Gemeinsamkeiten der Geschichten beginnen hier aber zu enden: *Io* wird eine Kuh, *Daphnes* Geschichte endet als Baum. Zwar lebt *Daphne* als Baum weiter – *Apollo* spürt, wie unter der Rinde ihr Herz schlägt¹¹⁹, selbst das Holz weicht seinen Küssen aus¹²⁰ und sie scheint zustimmend zu nicken, als er sie als seinen Baum auserwählt¹²¹ –, ihr Aktionsradius ist aber daraufhin beschränkt und damit endet ihre Geschichte. Thumiger konstatiert ganz allgemein zu Verwandlungen in Pflanzen: „[T]o be turned into stone, or water, or into a plant resembles a kind of death also for the fixity and permanent character of the outcome: it is a reduction, an immobilization into a motionless inanimate state.“¹²² *Daphnes* attraktives Äußeres ist das, was von ihr bleibt und auf das sie reduziert wird. In ähnlicher Weise liest auch Feldherr die *Metamorphose* der *Daphne* als „clarification“, die impliziert „that her essence lay in what she seemed to others to be rather than recognizing her as a subject in her own right.“¹²³

3.3.2 *Io* als Kuh – Verwandlung und Folgen

Im Gegensatz zu *Daphne* bleibt *Io* nach ihrer Verwandlung mobil und die Geschichte geht weiter. Für Otis liegt Ovids Schwerpunkt in der *Io*-Geschichte auf Junos Eifersucht.¹²⁴

Tatsächlich geht Ovids Erzählung zunächst mit den Fragen der eifersüchtigen *Juno* nach der Kuh weiter: „*speciem Saturnia vaccae, / quamquam invita, probat, nec non, et cuius et unde / quove sit armento, veri quasi nescia, quaerit. / Iuppiter e terra genitam mentitur.*“¹²⁵ Für Heldmann ist *Jupiter* an dieser Stelle „töricht genug, ihre Frage nach der Herkunft der Kuh mit einer ganz besonders unglaubwürdigen Lüge zu beantworten, und damit provoziert er sie geradezu zu der Bitte, ihr das schöne Tier zum Geschenk zu machen. Man darf annehmen, dass es sich auch bei dieser Lüge, die nirgendwo sonst in unserer Überlieferung vorkommt, um eine Erfindung Ovids handelt.“

Handelt *Jupiter* an dieser Stelle wirklich töricht? Die *Io*-Geschichte wird in einer Rückblende erzählt, die Gegenwart der Handlung, von der dabei ausgegangen wird, liegt am Ende der *Daphne*-Episode. Daraus lässt sich schließen, dass *Jupiter* *Io* zur gleichen Zeit vergewaltigt,

¹¹⁸ Otis 1966, S. 105 – Hervorhebungen im Original.

¹¹⁹ Vgl. met. 1,553-554.

¹²⁰ Vgl. met. 1,555-556.

¹²¹ Vgl. met. 1,566-567 – zu beachten ist, dass der Erzähler sich hier mit „*visa est*“ entschieden davon distanziert, das Geschehen, also das Nicken, als tatsächliche Begebenheit zu bezeichnen.

¹²² Thumiger 2014, S. 384.

¹²³ Feldherr 2002, S. 172.

¹²⁴ Otis 1966, S. 79.

¹²⁵ met. 1,612-615.

wie *Apollo* *Daphne* vergewaltigt. *Apollo* besiegt, ehe *Amors* Pfeil ihn trifft, den *Python* von *Delphi*, den die Erde zusammen mit anderen Untieren und den normalen Tieren nach der großen Flut eben erst hervorgebracht hat:

Cetera diversis tellus animalia formis
sponte sua peperit, postquam vetus umor ab igne
percaluit solis caenumque udaeque paludes
intumuere aestu fecundaque semina rerum,
vivaci nutrita solo ceu matris in alvo, 420
creverunt faciemque aliquam cepere morando.
[...]
ergo ubi diluvio tellus lutulenta recenti
solibus aetheriis altoque recanduit aestu, 435
edidit innumeras species partimque figuras
rettulit antiquas, partim nova monstra creavit.
Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,
tum genuit populisque novis incognita serpens
terror eras; tantum spatii de monte tenebas. 440

Jupiters Lüge ist daher nicht besonders unglaubwürdig, sondern orientiert sich an den gegebenen Tatsachen innerhalb des Epos, wie Wheeler feststellt.¹²⁷ Er versucht hier also vorzugeben, dass *Io* eine echte Kuh ist. Darauf deutet auch *Jupiters* innerer Zwiespalt hin, als *Juno* die junge Kuh als Geschenk erbittet, besonders met. 1,620-621: „*sed leve si munus sociae generisque torique / vacca negaretur, poterat non vacca videri.*“ *Jupiters* innerer Zwiespalt und seine Unterhaltung mit *Juno* über die Kuh ist laut Otis ein komisches Element, dessen „essence of the comedy is, of course, the application of this particular motif to *Jupiter* (of all people!): the well-worn theme of *pudor* v. *amor* – the typical conflict of love-stricken women like *Medea* or *Dido* – is grotesquely incongruous when applied to this wielder of the thunderbolts who is also the very prince of philanderers.“¹²⁸

Heldmann wiederum verweist in seiner Interpretation ausführlich darauf, dass die Anwendung der Begriffe *pudor* und *amor* bei *Jupiter* ins Gegenteil verkehrt ist: Sonst sind es in der Antike nur Frauen, die in diese Situation geraten und der innere Konflikt von *pudor* und *amor* findet nur statt, wenn die Geliebte noch unschlüssig ist, ob sie der Liebe nachgeben soll. *Jupiter* aber hat *Io* bereits vergewaltigt, *pudor* steht daher nicht für die innere Bindung an einen Moralkodex, sondern für die Peinlichkeit, von der Gattin *Juno* bei

¹²⁶ met. 1,416-440; das Gleichnis der Bauern vom Nil, die im Schlamm oft unförmige Tiere finden, wurde im Zitat ausgelassen.

¹²⁷ Wheeler 2000, S. 65-66.

¹²⁸ Otis 1966, S. 106-107.

Wie William S. Anderson ausführte, kommen in der römischen Literatur die Worte *manus tendere* bei allen Fällen zum Einsatz, in denen eine Person sich mit einem Bittgesuch an jemand anderes richtet, egal ob an eine göttliche Macht im Himmel oder an eine Person auf Erden. Solche Szenen – manchmal auch mit *tollere* statt *tendere* für mehr Varianz – finden sich beispielsweise oft bei Vergil, wenn sich Helden wie Aeneas an die Götter wenden oder Besiegte wie Turnus um Gnade flehen.¹⁴⁴ Ovid verwendet statt *manus* teils auch *palmas*, bevorzugt aber *brachia* und ist damit der erste lateinische Schriftsteller, der bei solchen flehenden Szenen die Arme miteinbezieht.¹⁴⁵ Demnach handelt es sich hier bei dem, was Io versucht, um den typischen Ablauf, der aber fehlschlägt, da Io keine Arme hat. Der Geste sollten daraufhin Worte folgen, aber auch dazu ist Io nicht in der Lage.

Anderson vermerkt hierzu, dass Io die Erste ist, die in den *Metamorphosen* überhaupt flehend die Arme ausstrecken will. Die erste archetypische Gebetsszene in den *Metamorphosen* schlägt noch dazu fehl, weil einer der Götter, die sonst in solchen Szenen angerufen werden, durch eine Verwandlung dafür gesorgt hat, dass nicht einmal das Beten und Bitten mehr ausgeführt werden kann. Für Anderson liegt hier eine Spitze gegen Jupiter, der nicht nur Io damit in ein Tier verwandelt hat, sondern auch sich selbst, indem er die Kommunikation zwischen Menschen und Göttern, die sich bei Vergil etablierte, bei Ovid sabotiert hat.¹⁴⁶

Als Io zu sprechen versucht und dabei muht, erschrickt sie: „*pertimuitque sonos propriaque exterrita voce est.*“¹⁴⁷ Für Stephen Wheeler ist Io zunächst noch

„unaware of her new form and the reasons for her captivity and diet of grass and muddy water (1.625-34). She attempts to supplicate Argus but discovers that she lacks arms (1.635-36). Moreover, when she attempts to complain, she is frightened by the sound of her own voice (1.637-38). Finally, she flees from her own reflection in the water (1.640-41).“¹⁴⁸

Merkt Io wirklich erst hier, als sie ihr Spiegelbild sieht, dass sie eine Kuh geworden ist? Gärtner zeigt, dass die Reihenfolge in den *Heroides* andersherum war: Dort sieht Io zuerst ihr Spiegelbild, erkennt dann ihre Stimme und wird dann mit Gras, Boden und Wasser konfrontiert.¹⁴⁹ Das Verhalten als Kuh folgt also erst auf die Erkenntnis, eine Kuh geworden zu sein. In den *Metamorphosen* hingegen verhält sich Io zunächst wie eine Kuh, erkennt

¹⁴⁴ Anderson 1993, S. 165-166.

¹⁴⁵ Anderson 1993, S. 171-172.

¹⁴⁶ Anderson 1993, S. 173.

¹⁴⁷ met. 1,638.

¹⁴⁸ Wheeler 2000, S. 62.

¹⁴⁹ Gärtner 2008, S. 260.

dann ihre Stimme und sieht erst dann ihr Spiegelbild. Beide diese Erkenntnisvorgänge werden davon begleitet, dass sie erschrickt.

Nach Gärtner ist Io durch Grasfressen, Wassertrinken und Auf-dem-Boden-Schlafen bereits mit ihrer neuen Existenzform vertraut, es bedarf nicht des unerwarteten Muhens und des Spiegelbildes, um zu erkennen, dass sie eine Kuh ist.¹⁵⁰ Die beiden Elemente sieht Gärtner stattdessen als für die Erzählung nicht zentral an, vielmehr stellen sie für ihn eine Selbstreferenz Ovids an sein früheres Werk, die *Heroides*, dar.¹⁵¹

Aufgrund der schlechten Lebensumstände sieht sich Io für Gärtner „veranlaßt, eine hilflose Klagerede zu versuchen, die sich ausgerechnet an ihren allzu gestrengen Wächter Argus richtet“¹⁵². Die ganze Szene ist aber, wie sich gezeigt hat, wie ein typisches Zusammensein von Hirte und Nutz-Tier aufgebaut, nur, dass es für die Kuh hier aufgrund des schlechten Hirten nicht zum Besten steht. Wenn Io die Kuh ist und Argus der Hirte, dann kann sich Io innerhalb dieses Rahmens nur an den für sie zuständigen Hirten wenden. Worum Io Argus bitten will, verrät der Text nicht, denkbar wäre aber vielleicht auch um eine Verbesserung ihrer Lebensumstände als Kuh. Zurückverwandeln kann Argus sie schließlich nicht, aber ob Io dies bewusst ist? Hier gilt es aber vorsichtig zu sein und nicht zu spekulieren.

In der Folge wandert Io umher und entwischt ihrem aufmerksamen Wächter trotz seiner hundert wachsamem Augen. Auch das ist für Vieh auf einer Weide nicht ungewöhnlich, bei Vergil sucht beispielsweise der Hirte Meliboeus seinen entlaufenen Ziegenbock.¹⁵³ Dass Io wegläuft, weil sie sich an ihrer Stimme erschreckt hat, ist auszuschließen, da es dafür im Text keinen Hinweis gibt. Io scheint stattdessen eher zufällig an das Ufer des Inachus zu geraten, wo sie ihr Spiegelbild sieht, wie schon oben ausgeführt wurde. Dort trifft sie dann auch auf Inachus und ihre Schwestern:

¹⁵⁰ Gärtner 2008, S. 263.

¹⁵¹ Gärtner 2008, S. 264-265.

¹⁵² Gärtner 2008, S. 263.

¹⁵³ Vgl. Verg. ecl. 7,6-7: „huc mihi, dum teneras defendo a frigore myrtos, / vir gregis ipse caper deerraverat“.

Naides ignorant, ignorat et Inachus ipse
 quae sit; at illa patrem sequitur sequiturque sorores
 et patitur tangi seque admirantibus offert.
 decerptas senior porrexerat Inachus herbas; 645
 illa manus lambit patriisque dat oscula palmis,
 nec retinet lacrimas et, si modo verba sequantur,
 oret opem nomenque suum casusque loquatur.
 littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit,
 corporis indicium mutati triste peregit.¹⁵⁴ 650

Hier wird Io wieder mit Gras gefüttert, allerdings sind die Gräser nicht bitter und das Gras an sich nicht schlimm. In der Szene kommt eine positive Stimmung auf, Inachus reicht Io Futter dar, die ihm die Hände leckt und küsst. Auffallend sind Parallelen zur Europa-Episode. Als Jupiter sich Europa als Stier nähert, verhält er sich in met. 2,858-868 ähnlich:

miratur Agenore nata
 quod tam formosus, quod proelia nulla minetur;
 sed quamvis mitem metuit contingere primo; 860
 mox adit et flores ad candida porrigit ora.
 gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas,
 oscula dat manibus; vix iam, vix cetera differt!
 et nunc adludit viridique exsultat in herba,
 nunc latus in fulvis niveum deponit harenis; 865
 paulatimque metu dempto modo pectora praebet
 virginea plaudenda manu, modo cornua sertis
 inpedienda novis.

Auch Jupiter wird Futter dargeboten, er küsst Europas Hände und lässt sich berühren. Da er sich in einen Stier verwandelt hat, um Europa zu täuschen und sich ihr so zu nähern, kann wohl davon ausgegangen werden, dass er sich wie ein zutraulicher, aber wohl auch echter Stier verhalten will. Da Io sich ähnlich verhält, verhält sie sich hier immer noch wie eine Kuh, wenngleich sie ihren Vater erkannt hat und versucht, sich durch Worte an ihn zu wenden. Für die Außenwelt wirkt sie wie eine echte Kuh, wie Anderson anmerkt: „Inachus sees only a tame cow and offers it grass.“¹⁵⁵ Für Gärtner entwickelt Ovid so das Motiv, dass Io nicht sprechen kann, zu einem Kommunikationsproblem zwischen Io und ihrem Vater weiter.¹⁵⁶ Schließlich verfällt sie auf die Idee, ihren Namen in den Sand zu schreiben und durchbricht damit ihr Kuh-Sein: „[I]n a moment of human ingenuity that overcomes the animal

¹⁵⁴ met. 1,642-650.

¹⁵⁵ Anderson 1993, S. 174.

¹⁵⁶ Gärtner 2008, S. 263-264.

limitations, she turns her hooves (which still cannot achieve the prayer-gesture) into writing instruments [...]“.¹⁵⁷ Kári Driscoll sieht hier eine Erfindung der Schrift durch Io: Da die Buchstaben I und O als Gerade und Kurve die Grundformen aller anderen Buchstaben darstellen, manifestiert sich hier ein Rest der vorherigen menschlichen Form, nämlich die Schrift, wobei diese nicht übriggeblieben ist, sondern im Übrigbleiben entsteht, nämlich um die durch die Verwandlung verlorene Stimme zu ersetzen.¹⁵⁸ Ob diese Lesart auch von Ovid so intendiert war? Eine Verbindung des Io-Mythos mit der Erfindung der Schrift gibt es in der Überlieferung nicht. Dass hier die Grenzen des Kuh-Seins mit menschlichen Mitteln gesprengt werden, bleibt aber festzuhalten.

Die Freude über das Wiedererkennen ist aber nur von kurzer Dauer, Inachus bricht in eine Klage aus. Kaum beendet er diese, tritt Argus als Hirte erneut auf, entreißt Inachus die Kuh und führt sie auf entlegene Heiden: „*ereptamque patri diversa in pascua natam / abstrahit.*“¹⁵⁹ Der eben erst durchbrochene Rahmen des Hirte-Kuh-Gefüges wird damit wiederhergestellt. Gärtner sieht das Treffen mit Inachus daher als Einschub in die Argus-Episode.¹⁶⁰ Tatsächlich ist der Argus-Teil hier noch nicht fertig, verlagert aber seinen Schwerpunkt, da Jupiter nun eingreifen wird.

3.3.4 Argus und Merkur – Zwei Hirten im Schatten?

Jupiter gibt Merkur den Befehl, Argus zu töten.¹⁶¹ Ovid lässt Merkur sofort aufbrechen, nachdem er gemäß der Tradition die ihm zugeschriebenen Gegenstände – Helm, Flügelschuhe, Zauberrute – angelegt hat.¹⁶² Noch im selben Vers widerruft Ovid dies aber und lässt Merkur seine Ausrüstung in met. 1,674-675 wieder ablegen: „*illic tegumenque removit / et posuit pennas; tantummodo virga retenta est.*“ Stattdessen lässt er Merkur in Folge in met. 1,676-677 als einen Hirten auftreten: „*hac agit ut pastor per devia rura capellas / dum venit abductas et structis cantat avenis.*“

¹⁵⁷ Anderson 1993, S. 174.

¹⁵⁸ Driscoll 2013, S. 35.

¹⁵⁹ met. 1,665-666.

¹⁶⁰ Gärtner 2008, S. 263.

¹⁶¹ met. 1,668-670.

¹⁶² met. 1,671-674.

durchaus passend als Plagegeist für eine Kuh wäre, weil Bremsen auch ein natürlicher Bestandteil des Lebens einer Kuh sind, hat Ovid durch eine Erinye ersetzt.

Am Nil angekommen, setzt Io zu einem weiteren Gebet in met. 1,729-733 an:

quem simulac tetigit, positisque in margine ripae
 procubuit genibus resupinoque ardua collo, 730
 quos potuit solos, tollens ad sidera vultus
 et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu
 cum Iove visa queri finemque orare malorum.

Zur Gestaltung der Gebetsszene merkt Anderson an:

„The three nouns of 732 [im Zitat oben fett hervorgehoben, Anm. F.W.] all give detail connected with the voicing of an entreaty, and the first two ambivalently refer to both human and animal behaviour. The third, set with a unique Ovidian compound into a striking double spondee ending, makes for a wonderful anticlimax. All that promise resulted in mournful mooing.“¹⁷²

Ios Gebetsversuch als Kuh ist gleichermaßen menschlich wie tierisch, gipfelt aber dann in einem tierischen Anruf an Jupiter. Der Erzähler distanziert sich selbst von einer eindeutigen Klärung und gibt nur vor, Io würde zu Jupiter zu klagen scheinen. Es gelingt Io aber tatsächlich, mit Jupiter zu kommunizieren, womit das Kommunikationsproblem, das Gärtner als ein Leitmotiv der Erzählung sieht¹⁷³, schließlich überwunden wird.

Bömer weist darauf hin, dass sich die Kuh, die Cadmus den Ort für die Stadtgründung anzeigt, sich ähnlich verhält^{174:175}. Aus dieser - „*bos stetit et tollens speciosam cornibus altis / ad caelum frontem mugitibus impulit auras*“ - Parallele kann aber weder geschlossen werden, dass Io sich beim Gebet verhält, wie es einer Kuh angemessen wäre, noch, dass sie deshalb Erfolg mit ihrer Anrufung Jupiters hat: Die Kuh des Cadmus und ihre Handlung ist aufgrund des Orakelspruches vom göttlichen Bereich her motiviert und verhält sich damit nicht notwendigerweise wie eine richtige Kuh.

¹⁷² Anderson 1993, S. 174.

¹⁷³ Gärtner 2008, S. 265-266-

¹⁷⁴ Bömer 1969, S. 216.

¹⁷⁵ met. 3,20-21.

Nachdem Jupiter seiner Frau geschworen hat, dass sie von Io nichts mehr befürchten muss, vollzieht sich schließlich die Rückverwandlung in met. 1,738-746:

ut lenita dea est, vultus capit illa priores
 fitque quod ante fuit. fugiunt e corpore saetae,
 cornua decrescunt, fit luminis artior orbis, 740
 contrahitur rictus, redeunt umerique manusque,
 ungulaque in quinos dilapsa absumitur unguis;
 de bove nil superest formae nisi candor in illa.
 officioque pedum nympha contenta duorum
 erigitur metuitque loqui, ne more iuvencae 745
 mugiat, et timide verba intermissa retemptat.

Ovids Schilderung ist hier betont ausführlich, die Erzählung wird verlangsamt. Die einzelnen Verwandlungsschritte verlaufen nacheinander, möchte man eine Reihenfolge herausarbeiten, so wäre sie:

1. Die Haare (und damit das Fell) verschwinden
2. Die Hörner schrumpfen
3. Mit Augen und Mund wird das Gesicht wiederhergestellt
4. Schultern und Arme kehren zurück
5. Füße werden wiederhergestellt
6. Io kann wieder sprechen

Wheeler weist darauf hin, dass die Details der Rückverwandlung die Verwandlung der Daphne in einen Baum spiegeln.¹⁷⁶ Auffällig ist, dass es gerade die Sprache das letzte ist, was Io zurückerhält. Fantham bemerkt hierzu, Ovid „puts so much stress on speech as the mark of humanity. Whenever a person is transformed into a lower form of life, the poet will emphasize this loss of speech and of power to communicate with other humans.“¹⁷⁷ Gerade die Sprache ist es, die im antiken Denken als Hauptunterschied zwischen Menschen und Tieren gesehen wurde: Mit der Fähigkeit zur Sprache geht auch die Fähigkeit zur Benennung von Sachverhalten und damit zur Vernunft einher.¹⁷⁸ Stellvertretend sei hier die berühmte Stelle aus Aristoteles wiedergegeben, in der er die Sprache als Unterscheidungsmerkmal zwischen Mensch und Tier ansieht:

¹⁷⁶ Wheeler 2000, S. 63.

¹⁷⁷ Fantham 2004, S. 18.

¹⁷⁸ Sehr fokussiert auf das Kriterium der Sprache als Unterscheidungsmerkmal führt dies Kleczkowska 2014 aus. Einen breiteren Überblick über die Unterscheidung von Mensch und Tier in der antiken Philosophie bietet Dierauer 1999, wobei auch in den von ihm diskutierten Beispielen die Sprache als Unterscheidungsmerkmal überwiegt.

„Über die Sprache aber verfügt allein von den Lebewesen der Mensch. Die Stimme nun bedeutet schon ein Anzeichen von Leid und Freud, daher steht sie auch den anderen Lebewesen zu Gebote; ihre Natur ist nämlich bis dahin gelangt, dass sie über Wahrnehmung von Leid und Freud verfügen und das den anderen auch anzeigen können. Doch die Sprache ist da, um das Nützliche und das Schädliche klarzulegen und in der Folge davon das Gerechte und das Ungerechte.“¹⁷⁹

Vor diesem Hintergrund kann Io als Kuh zwar ihr Leid Jupiter anzeigen – wie dies alle Lebewesen durch die Stimme können – und daher auch als klagend erscheinen. Über Sprache verfügt sie jedoch erst nach ihrer Rückverwandlung zum Menschen.

Kári Driscoll merkt an, dass bei einer *Metamorphose* immer ein Rest der vorherigen Gestalt zurückbleiben muss, damit die *Metamorphose* als solche erkannt werden kann. Nur, wenn eine *Metamorphose* nicht vollständig vollzogen wird, können die Auswirkungen der *Metamorphose* überhaupt gezeigt werden.¹⁸⁰

Interpreten der Io-Geschichte haben immer wieder darauf hingewiesen, dass Ios Qualen als Kuh daraus resultieren, dass ihr menschlicher Geist als einziger innerhalb der neuen Gestalt erhalten bleibt. Mit dem menschlichen Geist ist auch die Kenntnis der Schrift in das neue Dasein als Kuh eingegangen, wie bereits diskutiert wurde. Streng genommen macht Io aber zwei *Metamorphosen* durch: Die Verwandlung vom Menschen in eine Kuh und die Verwandlung von der Kuh in einen Menschen. Bleibt von der zweiten Verwandlung auch etwas zurück, behält Io eine Eigenschaft der jungen Kuh?

Zunächst fällt jedenfalls auf, dass in Io die Furcht vor dem Sprechen zurückbleibt: Sie hat Angst, erneut zu muhen, und versucht sich nur zögerlich an der Sprache. Bömer merkt an, dass im Vers 746 das Wort *intermissa* untypisch für die Dichtung und vorwiegend prosaisch ist, während *retemptat* vor Ovid gar nicht belegt ist.¹⁸¹ Er schließt daraus: „Ovid bemüht sich sichtlich um einen ungewöhnlichen sprachlichen Abschluß der Szene.“¹⁸² Die Ungewohntheit der Sprache nach so langer Zeit als Kuh kommt damit auch in der sprachlichen Gestaltung des Verses zum Ausdruck.

Zusätzlich bleibt ein weiteres Detail: Io war zu Beginn der Handlung nur als schön bzw. „Jupiters würdig“¹⁸³ bezeichnet worden. Diese Schönheit manifestierte sich auch in der Kuh nach der Verwandlung: „*coniugis adventum praesenserat inque nitentem / Inachidos vultus mutaverat ille iuencam; / bos quoque formosa est.*“¹⁸⁴ Die Kuh allerdings ist schön, weil sie weiß ist. Als Io zurückverwandelt wird, wird explizit genannt, dass dieser weiße Glanz auch in

¹⁷⁹ Aristoteles, Politik 1253a (Übers. v. Franz F. Schwarz).

¹⁸⁰ Driscoll 2013, S. 33-34.

¹⁸¹ Bömer 1969, S. 219.

¹⁸² Bömer 1969, S. 219.

¹⁸³ Vgl. met. 1,589.

¹⁸⁴ met. 1,610-612.

der menschlichen Io erhalten bleibt: „*de bove nil superest formae nisi candor in illa.*“¹⁸⁵ Damit geht die Verwandlung in die neue alte Gestalt auch mit der Übernahme einer Eigenschaft der Kuh einher.

¹⁸⁵ met. 1,743.

4. Callistos Verwandlung in eine Bärin

4.1 Kontext und Übersetzung: Callisto, met. 2,401-532

4.1.1 Kontext der Textstelle

Die Callisto-Episode schließt in den *Metamorphosen* direkt an die Phaeton-Episode an. Nachdem Phaeton mit seinem Wagen vom Weg abgekommen ist, die Welt entzündet hat und schließlich von Jupiter getötet wurde, macht sich der Göttervater auf, die Schäden an Himmel und Erde zu untersuchen. Als er bei seinem Erkundungsgang in Arkadien anlangt, entdeckt er Callisto, woraufhin er sie vergewaltigt. In der Folge wird Callisto von Juno aus Eifersucht in eine Bärin verwandelt.

Die Verwandlung der Callisto ist die siebte Verwandlung eines Menschen in eine andere Lebensform im Epos. Als dritte Verwandlung war die Geschichte von Io (und als vierte die der eingeschobenen Syrinx) der Phaeton-Episode direkt vorausgegangen. Im Zuge der Phaeton-Episode werden die Heliaden und Cygnus verwandelt, die um Phaeton trauern.

Die Phaeton-Episode kann hierbei als Einschub gesehen werden, da die Callisto-Geschichte mehrere Themen von Daphne, Io und Syrinx wieder aufgreift und fortführt.

Weiters greift die Callisto-Episode auch weit an den Beginn des Epos zurück: Ovid ist der Mythentradition treu geblieben und hat ebenfalls Lycaon zum Vater der Callisto gemacht, woraus Beziehungen zur ersten *Metamorphose* im Werk entstehen.

Am Ende wird Callisto von Jupiter als Sternbild an den Himmel versetzt. Juno wendet sich daraufhin an Oceanus und Thetis und bittet sie, dem neuen Sternbild das Baden im Meer zu verbieten. Diese Bitte liefert schließlich eine ätiologische Erklärung dafür, dass das Sternbild des großen Bären nicht untergeht, sondern als Zirkumpolarstern stets am Nachthimmel zu sehen ist. Im Gegensatz zur Io- hat die Callisto-Episode einen klaren Abschluss. Nach dem Gespräch mit Oceanus und Thetis hebt sich Juno mit ihrem Wagen, der von Pfauen gezogen wird, in die Lüfte. Dies nimmt der Erzähler der *Metamorphosen* zum Anlass, ausgehend vom erst kürzlich bunt gewordenen Pfau die Farbe des Raben zu thematisieren und die Geschichte von Apollo und Coronis zu erzählen.

4.1.2 Übersetzung

[401] Aber der allmächtige Vater umrundet die riesigen Mauern des Himmels und erkundet, ob nichts, erschüttert durch die Kräfte des Feuers, einstürzt; nachdem er gesehen hat, dass diese sicher und fest sind, besichtigt er die Länder der Menschen und ihre Leiden. Besonders heftige Sorge hat jener um sein Arkadien; er stellte die Quellen und Flüsse wieder her, die es noch nicht wagen, wieder zu fließen, gibt der Erde Gras, den Bäumen Laub, befiehlt den beschädigten Wäldern, wieder grün zu werden.

[408] Während er wiederholt kommt und geht, blieb er bei einem Mädchen aus Nonacris hängen und entflammte bis unter die Knochen.

[411] Es war nicht ihre Arbeit, Wolle durch Ziehen geschmeidig zu machen, noch die Haare durch Frisieren zu verändern. Sobald die Klammer das Kleid, das weiße Band die vernachlässigten Haare zügelte, nahm sie bald den leichten Wurfspieß, bald den Bogen in die Hand, war sie eine Soldatin Phoebes, und keine, die den Maenalus betrat, war der Trivia willkommener; aber keine Macht dauert lange an.

[417] Die Sonne war hoch und hatte den Raum jenseits der Mitte eingenommen, als jene den Wald betrat, den noch kein Zeitalter gefällt hatte. Sie nahm hier den Köcher von den Schultern und entspannte die Krümmung des Bogens und lag auf dem Boden, den Gras bedeckte, und legte den Nacken auf den bemalten Köcher.

[422] Wie Jupiter sie erschöpft und frei von Bewachung sieht, spricht er: „Diesen Seitensprung wird meine Ehegattin sicher nicht erfahren, und wenn sie es erfährt, so sind, o ja, so sind die Streitereien dies wert!“

[425] Sofort nahm er Gestalt und Gewand der Diana an und sprach. „O Jungfrau, die du Teil meines Gefolges bist, auf welchen Bergen hast du gejagt?“ Das Mädchen erhob sich aus dem Gras und sagte: „Gegrüßt seist du, Gottheit die, mag er es auch selber hören, nach meinem Urteil größer ist als Jupiter.“ Er lacht und hört es und freut sich, dass er sich selbst vorgezogen wird und er gibt ihr Küsse, die weder gemäßigt genug sind, noch so, wie sie sich für eine Jungfrau ziemen.

[432] Er hindert sie, die im Begriff ist zu erzählen, in welchem Wald sie gejagt hat, durch eine Umarmung daran, und verrät sich nicht ohne Schuld.

[434] Jene jedenfalls, wie es nur eine Frau kann (hättest du es gesehen, Saturnia: Du wärest milder), jene jedenfalls wehrt sich dagegen, aber wen könnte ein Mädchen besiegen, wer Jupiter? Der siegreiche Jupiter sucht den Aether der Oberen auf; diese hasst den Wald und den mitwissenden Forst. Als sie von dort die Schritte zurücklenkte, vergaß sie fast, den Köcher mit den Pfeilen aufzuheben und den Bogen, den sie aufgehängt hatte.

[441] Schau, Dictynna schreitet einher über den hohen Maenalus, begleitet von ihrem Gefolge und stolz auf die erlegten Tiere und sie sieht diese und ruft die Gesehene; die Gerufene flieht und fürchtet zuerst, Jupiter sei in jener.

[445] Aber nachdem sie gesehen hatte, dass die Nymphen zugleich einherschritten, bemerkte sie, dass keine List dabei war, und kam zu ihrer Schar dazu. Ach, wie schwer ist es, die Schuld nicht durch die Miene zu verraten!

[448] Kaum hebt sie den Blick vom Boden, und sie ist weder an der Seite der Göttin noch die erste des ganzen Zuges, wie sie es zuvor zu sein pflegte, sondern sie schweigt und gibt durch Erröten Zeichen auf die verletzte Scham. Und wenn sie keine Jungfrau wäre, könnte Diana aus tausend Anzeichen die Schuld bemerken. (Die Nymphen sollen sie bemerkt haben.)

[453] Die Hörner des Mondes standen zum neunten Kreis wieder auf, als die Göttin, müde von der Jagd und den brüderlichen Flammen, einen kühlen Wald erreichte, aus dem murmelnd ein Bach herausglitt und den abgeschliffenen Sand herumwirbelte. Wie sie den Ort lobte, berührte sie mit dem Fuß die Wasseroberfläche; auch diese lobte sie und sagte: „Weit weg ist jeder Augenzeuge. Benetzen wir unsere nackten Körper, indem wir sie mit Wasser übergießen!“

[460] Die Parrhasierin errötete. Alle legen ihre Kleider ab, nur eine versucht, es hinauszuzögern: Der Zögernden wird das Kleid genommen. Nachdem es abgelegt wurde, offenbart sich mit dem nackten Körper das Verbrechen. Als sie vor Schreck wie gelähmt den Bauch mit den Händen verhüllen wollte, sagte Cynthia zu ihr: „Geh weit weg von hier und verschmutze nicht unsere heiligen Quellen.“ Und sie befahl ihr, sich aus ihrer Schar zu entfernen.

[466] Dies hatte die Gattin des großen Donnerers längst bemerkt und die schweren Strafen auf geeignete Zeiten verschoben. [467] Es gibt keinen Grund für Aufschub mehr und schon war der Knabe Arcas (Juno ärgerte sich auch darüber) von der Geliebten geboren worden.

Sobald sie diesem die Augen und den wütenden Geist zugewandt hatte, sagte sie: „Freilich blieb dies allein noch übrig, du Ehebrecherin, dass du fruchtbar bist und durch die Geburt das Unrecht bekannt und die Schändlichkeit meines Jupiters bezeugt wird. [474] Nicht ungestraft sollst du davonkommen! Ich werde dir nämlich die Gestalt nehmen, die dir und meinem Mann gefällt, Rücksichtslose!“ Sie sagte es, ergriff sie an der Stirn bei den Haaren und warf sie vornüber zu Boden. Jene hob flehend die Arme: Die Arme begannen von schwarzen Haaren struppig zu werden und die Hände wurden gekrümmt und die Nägel wuchsen zu Krallen und verrichteten den Dienst der Füße und der einst von Jupiter gelobte Mund wurde zu einem breiten und unförmigen Maul.

[482] Und damit Bitten und bittende Worte die Gemüter nicht erweichen können, entreißt sie ihr die Fähigkeit, sprechen zu können; eine zornige, drohende Stimme voller Schrecken wird aus der rauhen Kehle hervorgetrieben.

[485] Dennoch blieb der alte Geist auch in der verwandelten Bärin, und durch unablässiges Stöhnen bezeugt sie ihre Leiden und sie hebt die wie auch immer beschaffenen Hände zum Himmel und zu den Sternen und denkt, wenn sie es auch nicht sagen kann, dass Jupiter undankbar ist.

[489] Ah, wie oft, wenn sie es nicht wagte, im einsamen Wald zu schlafen, irrte sie vor ihrem einstigen Haus und auf ihren Feldern herum! [491] Ah, wie oft wurde sie vom Gebell der Hunde über die Felsen gejagt und die Jägerin floh erschreckt aus Furcht vor den Jagenden!

[493] Oft verbarg sie sich vor den wilden Tieren, die sie sah, sie vergaß, was sie ist, und die Bärin fürchtete sich vor den Bären, die sie in den Bergen erblickte, und schrak zurück vor den Wölfen, obwohl ihr Vater unter ihnen war.

[496] Schau, da ist Arcas, das Kind, es erkennt die von Lycaon abstammende Mutter nicht. Fast dreimal fünf Geburtstage hat er gefeiert. Während er den wilden Tieren folgt, während er geeignete Waldtäler aussucht und die erymanthischen Wälder mit geknüpften Netzen umgibt, trifft er auf die Mutter, die bei seinem Anblick stehen blieb und einer Erkennenden ähnlich war.

Jener wich zurück und erschrak unwissend vor ihr, die die Augen unbeweglich ohne Ende auf ihn gerichtet hat, und er wollte der näher herankommenden die Brust mit dem Wunden schlagenden Wurfgeschoss durchbohren.

[505] Der Allmächtige schützte sie und hob zugleich sie selbst und den Frevel auf und mit einem schnellen Wind raubte er sie durch die leeren Lüfte und stellte sie an den Himmel und machte benachbarte Sternbilder aus ihnen.

[508] Juno wurde zornig, nachdem die Geliebte unter den Sternen erstrahlt war, und sie stieg zur grauen Tethys und dem alten Oceanus ins Meer hinab – die Achtung vor ihnen bewegte die Götter oft – und begann ihnen, die nach dem Grund des Weges fragten, zu erklären:

[512] „Ihr fragt, weshalb ich, Königin der Götter, von den himmlischen Wohnsitzen hierherkomme? An meiner Stelle besitzt eine andere den Himmel. Ich lüge, wenn ihr nicht, sobald die Nacht die Welt verdunkelt hat, ganz hoch am Himmel dort jene Sterne seht, die erst vor kurzem geehrt wurden, meine Wunden, dort wo der äußerste und kürzeste Kreis den obersten Pol der Himmelsachse umgibt.“

[518] Gibt es jedoch noch irgendeinen, der Juno nicht verletzen will und vor der Kränkung zittert, die ich allein nütze, wenn ich schaden will? [520] [O, was habe ich Großes vollbracht!

Wie gewaltig ist meine Macht!¹⁸⁶ [521] Ich verbot ihr, ein Mensch zu sein: Sie wurde zur Göttin gemacht. So erlege ich den Schuldigen Strafen auf, so groß ist meine Kraft.

[523] Er soll die alte Gestalt wiederherstellen und das tierische Antlitz entfernen, wie er es zuvor bei der Phoronis aus Argos tat. Warum heiratet er sie nicht, nachdem er mich, Juno, verstoßen hat, und legt sie in mein Ehebett und nimmt Lycaon als Schwiegervater?

[526] Aber ihr, wenn euch die Geringschätzung des verletzten Kindes berührt, haltet die sieben Dreschochsen¹⁸⁷ vom tiefen blauen Wasser fern und verstoßt das Sternbild, das als Lohn für Ehebruch in den Himmel aufgenommen wurde, damit die Geliebte nicht im reinen Meereswasser befeuchtet wird!“ [531] Die Götter des Meeres nicken.

4.2 Der Callisto-Mythos vor Ovid

Die Geschichte der Callisto findet sich zuerst bei Hesiod. Callisto, Tochter des Lycaon und Gefährtin der Artemis, wird von Zeus vergewaltigt. Ihre Schwangerschaft wird von Artemis beim Baden entdeckt und im Zorn verwandelt Artemis sie in eine Bäarin. In dieser Form gebiert sie ihren Sohn Arcas, der der Ahnherr und Namensgeber der Arkadier wird. Arcas wird von Hirten aufgezogen und trifft später auf seine Mutter. Er erkennt sie nicht und verfolgt sie. Bevor es zu Kampf und Tod kommen kann, greift Zeus ein und versetzt sie als Sternbilder an den Himmel. Aufgrund von Thetys' Respekt gegenüber Hera wird Callisto aber als Sternbild nicht gestattet, im Meer unterzugehen.¹⁸⁸

Ob der Katasterismos am Ende der Geschichte bereits bei Hesiod belegt ist, ist fraglich. Spätere Bearbeitungen der Katasterismoi des Eratosthenes berichten von der Versetzung der Callisto unter die Sterne und berufen sich dabei auf Hesiod als Quelle. Demnach könnte der Callisto-Mythos der früheste Katasterismos der griechischen Literatur sein.

Callisto ist zudem eine wichtige Figur der Genealogie und als solche mit vielen arkadischen Heroen verbunden. Als Väter sind bei Hesiod und Eumelus Lycaon, bei Asius Nykteus und bei Pherecydes Keteus belegt. Aischylos widmete der Geschichte ein (leider verlorenes) Stück, bei Euripides wird sie in der *Helena* erwähnt, wobei Callisto dort ihre Verwandlung als Erleichterung und nicht als Verschlimmerung ihrer Qualen sieht.

Die Details der Vergewaltigung wurden von Amphis ausgeschmückt: Hier findet sich zuerst, wie Zeus die Gestalt der Artemis annimmt, um Callisto zu täuschen. Als Callistos

¹⁸⁶ Vers 520 „o ego quantum egi! quam vasta potentia nostra est!“ wird von Tarrant als unecht gestrichen.

¹⁸⁷ *septem Triones*, die sieben Dreschochsen, stehen metonymisch für das Sternbild des großen Bären.

¹⁸⁸ Forbes Irving 1990, S. 202-203.

Schwangerschaft entdeckt wird, gibt sie an, Artemis sei schuld, was dann Grund für den Zorn der Artemis und die Verwandlung wird.¹⁸⁹

Heras Rolle in der Geschichte kommt das erste Mal bei Kallimachos vor: Er erzählt, wie Hera Callisto in einen Bären verwandelt und Artemis dann überredet, sie zu erschießen. Zeus greift dann ein und versetzt sie unter die Sterne.¹⁹⁰

Bereits Pausanias wies darauf hin, dass es Ähnlichkeiten zwischen der Geschichte der Callisto und der der Io gibt: Von beiden werde genau die gleiche Geschichte erzählt, beide erleben die Liebe des Zeus, leiden unter ihr, müssen die Wut der Hera erdulden und werden verwandelt, Io in eine Kuh und Callisto in einen Bären.¹⁹¹ Diese Ähnlichkeiten könnten dazu geführt haben, dass nach Vorbild der sehr beliebten Io-Geschichte Hera auch in die Callisto-Geschichte übernommen wurde.¹⁹² Bei Apollodor findet sich ein weiteres Motiv der Io-Geschichte auf Callisto übertragen: Zeus selbst verwandelt Callisto, um sie vor Hera zu verbergen, weshalb Hera Artemis durch einen Trick dazu bringt, Callisto zu erschießen. Artemis versetzt Callisto später aus Reue unter die Sterne.¹⁹³

Ovid selbst verbindet mehrere Elemente der Autoren vor ihm in seiner Darstellung der Callisto. Er übernimmt von Amphis, wie Jupiter sich in Diana verwandelt, um Callisto zu täuschen. Wie bei Hesiod wird die Schwangerschaft beim Baden entdeckt. Von Kallimachos übernimmt er, dass Hera Callisto verwandelt, siedelt aber die Geburt noch vor der Verwandlung an. Schließlich kehrt Ovid zum Ende von Eratosthenes (und möglicherweise Hesiod) zurück und lässt Arcas seine Mutter verfolgen, ehe Jupiter eingreift und beide unter die Sterne versetzt.¹⁹⁴

4.3 Callisto in den *Metamorphosen*

4.3.1 Zur Stellung der Episode innerhalb der *Metamorphosen*

Die Callisto-Geschichte nimmt die Thematik der Erzählungen von Daphne, Io und Syrinx nach dem von Phaeton verursachten Weltenbrand wieder auf. Dieselben bzw. sehr ähnliche Motive wie bei Io finden sich auch hier: „the amorous god, the resisting virgin, Juno's jealous intervention, the transformation of the nymph into an animal [...] and the final resolution of the nymph's suffering with Junos reluctant consent.“¹⁹⁵ Nach John Heath entwickelt sich in der Callisto-Episode das volle Spektrum an narrativen Konventionen, die sich in einer

¹⁸⁹ Forbes Irving 1990, S. 203-204.

¹⁹⁰ Forbes Irving 1990, S. 204.

¹⁹¹ Vgl. Paus 1,25,1.

¹⁹² Forbes Irving 1990, S. 204.

¹⁹³ Vgl. Apollod. 3,8,2.

¹⁹⁴ Forbes Irving 1990, S. 204.

¹⁹⁵ Otis 1966, S. 116-117.

Vergewaltigungsszene in Ovids *Metamorphosen* finden: Eine Jungfrau mit loseem, ungezähmtem Haar, die sich Diana verschrieben hat, betritt um die Mittagszeit einen Wald.¹⁹⁶ Stephen Wheeler streicht hier heraus, dass durch die wiederkehrenden Motive Ovid die Erinnerung des Publikums an die zuvor geschilderten Geschichten aktiviert.¹⁹⁷ Bei Callisto kommen hier zwei neue Elemente hinzu: Sie ist müde von der Jagd und legt ihre Waffen ab, wodurch sie schutzlos wird.¹⁹⁸

Zusätzlich gibt es bei Callisto auch Rückverweise auf Daphne: Jupiter hat soeben die Welt vor dem Feuer gerettet und inspiziert nun mögliche Schäden, ist also mit eindeutig göttlichen Aufgaben befasst, als er sprichwörtlich alles stehen und liegen lässt, um sich einem erotischen Abenteuer zu widmen. In ähnlicher Weise hatte Apollo gerade nach der großen Flut den Python von Delphi erschossen und wurde von der Liebe zu Daphne von seinen Aufgaben abgehalten. Die Parallele wird dadurch verstärkt, dass Daphne und Callisto beide ihr Leben der Diana verschrieben haben.¹⁹⁹ Ein wichtiger Unterschied ist aber, dass Jupiter hier aus eigenem Antrieb seine Aufgaben vernachlässigt und sich der Befriedigung seines Geschlechtstriebes widmet²⁰⁰, während Apollo durch einen Pfeil Amors und damit durch eine äußere Ursache von seinen Pflichten abgehalten wird.

Es kommen aber nicht nur neue Motive hinzu, die bisherigen werden hier auch variiert: Daphne war der Vergewaltigung noch entkommen, Callisto entkommt ihr nicht. Die Callisto-Episode kann daher als Fortsetzung der Daphne-Episode gelesen werden, in der erforscht wird, was einer Jungfrau nach ihrer Vergewaltigung widerfährt.²⁰¹

Zudem resultierte Junos Eifersucht in der Io-Episode noch in einem komisch anmutenden Gespräch mit Jupiter. Dieses Element fehlt hier. Juno erscheint hier stattdessen sofort voller Zorn und getrieben von dem Gedanken an Rache.²⁰²

Weiters scheint Jupiter aus seiner Erfahrung mit Io gelernt zu haben: Tat er es in der Io-Episode noch Apollo gleich und sprach Io direkt an, sodass diese (erfolglos) zu fliehen versuchte, so setzt er bei Callisto von vornherein auf Täuschung. Callisto hat folglich keine Chance.²⁰³ Gleichzeitig ist Jupiter, der bei Io noch alle Register seiner göttlichen Macht gezogen hatte, um nicht von Juno entdeckt zu werden, sich hier der Gefahr der Entdeckung bewusst und geht das Risiko gerne ein: „*hoc certe furtum coniunx mea nesciet*“ inquit, / *'aut*

¹⁹⁶ Heath 1991, S. 236-237.

¹⁹⁷ Wheeler 2000, S. 75.

¹⁹⁸ Heath 1991, S. 237.

¹⁹⁹ Wheeler 2000, S. 74.

²⁰⁰ Heldmann 2014, S. 330.

²⁰¹ Wheeler 2000, S. 75.

²⁰² Otis 1966, S. 117.

²⁰³ Heath 1991, S. 237.

si rescierit, sunt, o sunt iurgia tanti!“²⁰⁴ Dass Jupiter seine Gestalt ändert, um das Mädchen zu täuschen, könnte zusätzlich ein Vorverweis auf die spätere Europa-Episode sein.²⁰⁵

Schließlich gibt es bei Callisto durch ihre Abstammung von Lycaon auch eine Verbindung zur ersten einen Menschen betreffenden *Metamorphose* im Epos. Hatte Ovid in der Lycaon-Episode in met. 1,209-239 noch auf die Erwähnung der Tochter verzichtet, so verweist er hier ausdrücklich auf Callistos Vater.²⁰⁶ Mit Lycaon als erstem in den *Metamorphosen* genannten Arkadier wird durch Callisto als Mutter auch Arcas verbunden, der geradezu als Protoarkadier gilt.²⁰⁷

Auch zur direkt vorangegangenen Phaeton-Episode gibt es Verbindungen: Nicht nur, dass der Weltenbrand Anlass für Jupiters erneutes Agieren auf der Erde ist, zuvor war die Welt in Flammen entbrannt, nun entbrennt Jupiter: „*in virgine Nonacrina / haesit, et accepti caluere sub ossibus ignes.*“²⁰⁸ Die Wiederholung dieses Motivs unterstreicht erneut das Verschieben des Fokus vom Göttlichen zum Erotischen.²⁰⁹

Zusätzlich kommt Phaeton, als er vom Weg abkommt, auch den Sternen am Himmel zu nahe. Unter den Sternen, die betroffen sind, erwähnt Ovid auch die Dreschochsen:

„*tum primum radiis gelidi caluere Triones / et vetito frustra temptarunt aequore tingui.*“²¹⁰

Mit den sieben Dreschochsen ist der große Wagen gemeint, der wiederum ein Teil des Sternbildes *Ursa maior* ist, wodurch die Dreschochsen metonymisch für das Sternbild stehen könnten, zu dem Callisto später wird. Fraglich ist, wie hier zu verstehen ist, dass sich die *Triones* hier das erste Mal erwärmen: Es wäre möglich, dass es das Sternbild vorher nicht gab und daher nie erwärmt werden konnte. Wahrscheinlicher erscheint, dass die Dreschochsen als nördliche Zirkumpolarsterne immer kalt sind – worauf auch *gelidi* hindeutet – und daher zuvor nie mit Wärme in Berührung gekommen sind. Diese Deutung würde auch die darauffolgende Erwähnung, dass das Sternbild Schlange durch die Kälte ungefährlich wurde und durch die Hitze wiederbelebt wird,²¹¹ unterstützen.

Eine Identifizierung der *Triones* mit dem großen Bären wirft hier zudem auch ein chronologisches Problem auf: Durch Phaetons Irrfahrt würde so ein Sternbild erwärmt, das noch gar nicht existiert, weil zu diesem Zeitpunkt der Erzählung die Ereignisse rund um Callisto noch gar nicht passiert sind. Vielmehr scheint Ovid hier wirklich nur den großen Wagen gemeint zu haben. Diese Deutung der *Triones* würde auch dadurch unterstützt, dass

²⁰⁴ met. 2,423-424.

²⁰⁵ Otis 1966, S. 118.

²⁰⁶ Vgl. met. 2,495.

²⁰⁷ Segal 2001, S. 85.

²⁰⁸ met. 2,409-410.

²⁰⁹ Wheeler 2000, S. 47.

²¹⁰ met. 2,171-172.

²¹¹ Vgl. met. 1,173-175.

Ovid später dezidiert auch den Ochsentreiber Bootes erwähnt: „*te quoque turbatum memorant fugisse, Boote, / quamvis tardus eras et te tua plaustra tenebant.*“²¹² Es ist wohl als unwahrscheinlich anzunehmen, dass Ovid zuerst den großen Bären beschreibt, um danach vom Ochsentreiber mit seinem Wagen zu sprechen. Die Frage des Sternbildes selbst wird uns aber noch beschäftigen.

In der Callisto-Episode gibt es auch den ersten Auftritt Dianas in den *Metamorphosen*, nachdem zuvor eine Reihe Doppelgängerinnen (Daphne, Syrinx, Callisto und der verwandelte Jupiter) in der Handlung auftraten.²¹³ Die Szene mit dem Bad der Diana kann dabei als Vorverweis auf die später folgende Actaeon-Geschichte gesehen werden.²¹⁴

4.3.2 Callistos Vergewaltigung und Dianas Reaktion

Nachdem Jupiter sich aufgemacht hat, die Schäden an der Welt zu begutachten, trifft er auf Callisto. Ovid führt die Nymphe mit den bereits bekannten Motiven in die Erzählung ein und weckt so die Erinnerung des Publikums an die bereits gelesenen Episoden von Daphne, Io und Syrinx. Das Publikum ist daher auf das, was im Text passieren wird, vorbereitet, die Motive fungieren als Hinweise auf die bevorstehende Handlung und wecken eine Erwartungshaltung.²¹⁵ Gleichzeitig lässt Ovid aber den Namen der neu auftretenden Nymphe offen, es gibt bei ihrem Auftritt lediglich Hinweise auf ihre Identität: Einerseits verrät der Text, dass sich die Handlung in Arkadien abspielt („*Arcadiae tamen est impensior illi / cura suae*“²¹⁶), andererseits, dass Jupiters Blick auf ein Mädchen aus Nonacris fällt („*in virgine Nonacrina / haesit*“²¹⁷), wobei Bömer darauf hinweist, dass das Adjektiv *Nonacrina* nach einem nicht bekannten Ort in Arkadien gebildet ist und seit hellenistischer Zeit gleichbedeutend mit *arkadisch* ist.²¹⁸ Eine genaue Bestimmung der neuen Hauptperson bleibt also aus und vor dem Hintergrund, dass sich auch die vorherigen Geschichten alle in Arkadien abgespielt haben, gestaltet sich Callistos Schicksal zunächst wie eine einfache weitere Geschichte aus Arkadien rund um eine militante Jungfrau und Jägerin. Die Darstellung Callistos als militante Jägerin treibt Ovid hierbei auf die Spitze, indem er mit „*miles erat Phoebes*“ als Erster und Einziger das Wort *miles* zum Femininum macht und in erotischem Kontext gebraucht.²¹⁹

²¹² met. 2,176-177.

²¹³ Wheeler 2000, S. 78.

²¹⁴ Otis 1966, S. 117.

²¹⁵ Wheeler 2000, S. 75-76.

²¹⁶ met. 2,405-406.

²¹⁷ met. 2,409-411.

²¹⁸ Bömer 1969, S. 343.

²¹⁹ Bömer 1969, S. 345.

Callisto zieht sich in met. 2,417-421 aus der Hitze in den Wald zurück und legt sich auf den Waldboden, um sich auszuruhen. Philipp Fondermann hat gezeigt, dass gleichzeitig mit dem Hinlegen der Callisto sich auch die Handlung schrittweise bis zur völligen Stilllegung verlangsamt: Herrschen zuvor in der Szene noch perfektische Verben der Bewegung wie *subit, exiit* oder *retendit* vor, so folgen nun imperfektische, durative Verben wie *iacebat* und *premebat*.²²⁰

Dieser Stillstand wird in der Folge durch Jupiter aufgebrochen. Der Gott nähert sich Callisto in Gestalt der Diana und spricht sie an, Callisto glaubt, die Göttin vor sich zu haben, und will von der Jagd berichten. Jupiter nutzt die Gelegenheit und vergewaltigt sie: „*qua venata foret silva narrare parantem / impedit amplexu, nec se sine crimine prodit.*“²²¹ W.R. Johnson merkt hierzu an: „*Amplexus* (433) is perhaps a deliberately tacky euphemism (combined as it is with the euphemistic litotes *nec se sine crimine prodit*), for she is as unsuspecting and helpless as he is invincible.“²²² Hinter *crimen* verbirgt sich das Geschehene, folglich die Vergewaltigung.²²³ Aber die *miles Phoebes* wehrt sich gegen Jupiter, so gut sie kann:

illa quidem contra, quantum modo femina posset
(adspiceres utinam, Saturnia: mitior esses), 435
illa quidem pugnat; sed quem superare puella,
quisve lovem poterat? superum petit aethera victor
Iuppiter: huic odio nemus est et conscia silva,
unde pedem referens paene est oblita pharetram
tollere cum telis et quem suspenderat arcum.²²⁴ 440

Bömer merkt an, dass bei der Schilderung von Callistos Widerstand Sprache aus dem militärischen Kontext wie *pugnare* oder *superare* in den erotischen Bereich übertragen wird.²²⁵ Der Widerstand Callistos zeigt eindeutig, dass sie unschuldig ist. Ovid betont die Unterlegenheit der Callisto und dass sie eigentlich chancenlos ist, sich gegen Jupiter durchzusetzen. Der Sieger Jupiter verschwindet nach Befriedigung seines Sexualtriebs sofort wieder in den Himmel, vermutlich, um sich wieder seinen göttlichen Aufgaben zuzuwenden. Hinter „*victor / Iuppiter*“²²⁶ verbirgt sich hier eine Doppeldeutigkeit: Jupiter ist nicht nur *victor*, weil er gegen Callistos Widerstand gesiegt hat, sondern Bömer weist auch darauf hin, dass *Victor* ein offizieller Beiname des römischen Staatsgottes ist.²²⁷ Jupiter wird hier also

²²⁰ Fondermann 2008, S. 76.

²²¹ met. 2,432-433.

²²² Johnson 1996, S. 11; Hervorhebungen im Original.

²²³ Bömer 1969, S. 349.

²²⁴ met. 2,434-440.

²²⁵ Bömer 1969, S. 349.

²²⁶ Vgl. met. 2,437-438.

²²⁷ Bömer 1969, S. 349-350.

direkt nach der Vergewaltigung mit einem offiziellen Titel benannt, der seine eigentliche Funktion – und damit auch die Vernachlässigung eben dieser – weiter herausstreicht. Zusätzlich könnte hier auch eine Spitze gegen die Regierung des Augustus verborgen sein.

Callisto wird allein zurückgelassen. In der Folge widmet sich Ovid intensiv dem seelischen Zustand der Callisto und den aus der Vergewaltigung resultierenden Seelenqualen. Holzberg merkt an, dass es „nach antiken Vorstellungen nicht selbstverständlich [ist], daß der Erzähler sich in die Seele des Opfers einer Vergewaltigung hineinversetzt.“²²⁸ Ovid setzt hier also bewusst einen Schwerpunkt. Callisto, zuvor jungfräuliche Jägerin mit Herz und Seele, findet sich nun in ihrer Umgebung und in ihrem Leben als Jägerin nicht mehr zurecht. „Callisto's alienation from Diana begins with her hatred of the grove in which she was raped.“²²⁹ Als sie aufbricht, vergisst sie beinahe Köcher und Bogen²³⁰, das erste Indiz dafür, dass Callistos unbeschwertes Dasein im Gefolge der Diana vorbei ist.²³¹

Genau hierauf folgt aber bereits das Zusammentreffen mit der echten Diana. Callisto vermutet dahinter erneut Jupiter und will fliehen.²³² Hinter dieser Flucht sieht Wheeler „a parody of the flight-motif in the Daphne, Io and Syrinx tales.“²³³

Callisto bemerkt schließlich an den Nymphen, die Diana begleiten, dass es die echte Göttin ist, und schließt sich ihnen an, wobei das Erlebnis der Vergewaltigung seine Spuren hinterlässt. Der Erzähler kommentiert: „*heu quam difficile est crimen non prodere vultu!*“²³⁴

Bömer merkt hierzu an, dass sich hinter *crimen* nun die Schuld verbirgt.²³⁵ Callisto verhält sich nicht wie sonst üblich, zeigt Zeichen von Schuld und Scham („*vix oculos attolit humo*“²³⁶) und agiert nicht wie gewohnt: Zuvor pflegte sie an der Seite der Göttin die Erste zu sein, nun ist sie es nicht mehr.

²²⁸ Holzberg 1997, S. 134.

²²⁹ Wheeler 2000, S. 78.

²³⁰ met. 2,439-440.

²³¹ Schmitzer 2001, S. 311.

²³² Vgl. met. 2,441-444.

²³³ Wheeler 2000, S. 78.

²³⁴ met. 2,447.

²³⁵ Bömer 1969, S. 351.

²³⁶ met. 2,448.

Die ewige Jungfrau Diana bemerkt Callistos veränderten Zustand nicht, die Nymphen sollen es aber schon bemerkt haben.²³⁷ Bömer führt das darauf zurück, dass die Nymphen, die regelmäßig von Satyrn belästigt werden, ihrem Wesen nach keine *virgines* wie Diana sind, und macht gleichzeitig die Einschränkung „mit Ausnahme derjenigen, die zum *chorus* der Diana gehören (denn wer von ihnen gegen das Gebot verstößt, wird ausgeschlossen, wie Callisto).“²³⁸ Diese Erklärung erscheint problematisch: Wie sollen die Nymphen rund um Diana einerseits anhand der Zeichen erkennen können, was mit Callisto passiert ist, weil sie keine *virgines* sind, und andererseits alle Nymphen im Gefolge der Diana eben doch *virgines* sein, weil sie sonst ausgeschlossen würden? Shawn O'Bryhim schließt daraus logisch: „[T]he nymphs could interpret them [the signs, Anm. F.W.]; therefore they could not have been virgins.“²³⁹

Callisto ihrerseits erzählt Diana oder den anderen Nymphen auch nicht, was ihr widerfahren ist. „Die Kommunikation zwischen beiden Seiten ist tiefgreifend zerrüttet“, wie Ulrich Schmitzer anmerkt.²⁴⁰ Durch Vergewaltigung und daraus resultierende Schwangerschaft wird Callisto innerhalb von Dianas Gefolge zur Außenseiterin und gehört gleichermaßen dazu und nicht dazu.

Neun Monate vergehen und es kommt, wiederum nach der Jagd, zur Mittagszeit, im Wald – alle bekannten Zeichen für eine Katastrophe in Arkadien sind da – zur Entdeckung von Callistos Schwangerschaft, als Diana mit ihrem Gefolge ein Bad nimmt. Diana verstößt Callisto sofort aus ihrer Schar: „*'i procul hinc' dixit 'nec sacros pollue fontes' / Cynthia deque suo iussit secedere coetu.*“²⁴¹

Wieso reagiert Diana sofort so heftig? Callisto erhält keine Chance, sich zu erklären, ebenso wenig zeigt Diana Interesse daran, nachzufragen und zu verstehen, was passiert ist. Schmitzer merkt an, dass Diana ihre Jungfräulichkeit wichtiger ist als das Schicksal der Gefährtin und ortet erneut eine gestörte Kommunikation.²⁴² Aber wird Dianas Jungfräulichkeit von Callistos Vergewaltigung bedroht? Ovid hat die Geschichte der Callisto

²³⁷ Vgl. met. 2,451-452, wobei zu beachten ist, dass das Nichtwahrnehmen der Diana noch vom Erzähler als sichere Tatsache erwähnt wird, während er sich bei der Wahrnehmung der Nymphen distanziert: „*nymphae sensisse feruntur.*“

²³⁸ Bömer 1969, S. 352. Bömer scheint aber die Vergewaltigung der Callisto zu verkennen, spricht er doch von einer „Tat der Callisto“, die der Diana fremd ist. Der Terminus „Tat“ würde aber ein aktives Mitwirken der Callisto am Geschlechtsakt voraussetzen, was hier eben nicht der Fall ist: Callisto wurde vergewaltigt.

²³⁹ O'Bryhim 1990, S. 77. Zu hinterfragen ist aber O'Bryhims Terminologie, spricht er doch im Satz vor dem Zitat von „the signs of Callisto's mistake“, was ebenfalls eine aktive Beteiligung und ein Einverständnis der Callisto voraussetzen würde. Solches ist aber nicht gegeben, Callisto wurde vergewaltigt.

²⁴⁰ Schmitzer 2001, S. 311.

²⁴¹ met. 2,464-465.

²⁴² Schmitzer 2001, S. 312.

auch in den *Fasti* behandelt: Dort leistet Callisto der Diana einen Eid und schwört, sie werde Jungfrau bleiben.²⁴³ In der Folge zürnt Diana über den gebrochenen Eid und sieht Callistos Schwangerschaft als Vergehen, wodurch ihre Reaktion erklärt wird. Dieses Element fehlt hier, stattdessen hat Diana Angst, Callisto könnte die heilige Quelle verschmutzen. O'Bryhim weist hier darauf hin, dass in der römischen Antike Frauen, die bald gebären würden oder eben geboren hatten, als rituell unrein galten und Callisto, im neunten Monat schwanger, dadurch die Quelle hätte verunreinigen können, weshalb Diana sofort reagieren muss.²⁴⁴ Callisto, die zuvor schon eine Außenseiterin unter den Nymphen war, wird also ausgestoßen aus der Gesellschaft. Vor dem Hintergrund, dass Aristoteles den Menschen als *zoon politikon* gesehen hat²⁴⁵, kann dies für Callisto bereits als erster Schritt weg vom menschlichen Zustand gelesen werden.

4.3.3 Metamorphose und Leben als Bärin

Nachdem Callisto von Diana verstoßen wurde und somit nicht mehr unter dem Schutz der Göttin steht, tritt Juno in der Erzählung auf und der Erzähler merkt an, dass Juno längst von Jupiters Vergehen weiß und ihre Rache nur auf einen geeigneten Zeitpunkt verschoben hat.²⁴⁶ Callisto hat inzwischen ihren Sohn Arcas geboren, was zusätzlich zum Ärger der Juno beiträgt. Damit wird, wie Stephen Wheeler anmerkt, die Io-Geschichte insofern fortgesetzt, als dass nach der Geburt des Epaphus Junos Reaktion nicht mehr behandelt wurde, da dort Junos Eifersucht sich auf die Nebenbuhlerin allein beschränkte, während hier der Sohn Arcas zusätzlich noch als weiterer Faktor zur Eifersucht dazukommt.²⁴⁷ Ovid weicht hier von der Mythentradition vor ihm ab: War dort noch Diana für die Verwandlung verantwortlich und geschah die Geburt erst in Bärengestalt, so ändert er hier die Chronologie, um Junos Eifersucht weiter zu veranschaulichen und so die Gründe für die *Metamorphose* zu intensivieren. Die *Metamorphose* selbst geht dann auch passend dazu mit einem tätlichen Angriff der Juno einher:

²⁴³ Vgl. *fast.* 2,157-160.

²⁴⁴ O'Bryhim 1990, S. 77-78.

²⁴⁵ Vgl. Aristot. *Pol.* 1,1253a.

²⁴⁶ Vgl. *met.* 2,466-467.

²⁴⁷ Wheeler 2000, S. 78.

haud impune feres; adimam tibi namque figuram
 qua tibi quaque places nostro, importuna, marito.¹ 475
 dixit et adversa prenis a fronte capillis
 stravit humi pronam. tendebat brachia supplex:
 brachia coeperunt nigris horrescere villis
 curvarique manus et aduncos crescere in ungues
 officioque pedum fungi laudataque quondam 480
 ora lovi lato fieri deformia rictu.
 neve preces animos et verba precantia flectant,
 posse loqui eripitur; vox iracunda minaxque
 plenaque terroris rauco de gutture fertur.²⁴⁸

Junos Verwandlung der Callisto kontrastiert Jupiters Verwandlung der Io: Jupiter hatte dafür gesorgt, dass Io auch als Kuh schön war²⁴⁹, während Juno hingegen Callisto mit der Absicht verwandelt, ihr genau diese Schönheit zu nehmen.²⁵⁰ Wheeler sieht hier zusätzliche Ironie darin, dass der Ausspruch der Juno in *met.* 2,474-475 Anklänge an den Hilferuf der Daphne in *met.* 1,547 aufweist: „*qua nimium placui, mutando perde figuram.*“ Da sowohl Daphne als auch Callisto jungfräuliche Jägerinnen sind, hätte wohl auch Callisto ihre Schönheit gerne abgelegt, um ihre Jungfräulichkeit zu behalten. Stattdessen verliert Callisto beides.²⁵¹

Anderson weist darauf hin, dass Callisto sich nach Junos tätlichem Angriff flehend an sie wenden will: Genau in diesem Moment des Bittens verwandelt Juno sie in eine Bärin. Gerade die flehend ausgestreckten Arme werden das erste Ziel der *Metamorphose*, Juno erstickt also willentlich Callistos Versuch, um Gnade zu bitten, bereits im Ansatz.²⁵²

Wenn man eine Reihenfolge, in der Callistos Körper verwandelt wird, herausarbeitet, ergibt sich:

1. Haar bzw. Fell umgibt den Körper
2. Die Gliedmaßen verwandeln sich
3. Das Gesicht wird verwandelt
4. Die Möglichkeit zu sprechen wird Callisto genommen

²⁴⁸ *met.* 2,474-484.

²⁴⁹ Vgl. *met.* 1,612.

²⁵⁰ Wheeler 2000, S. 78-79.

²⁵¹ Wheeler 2000, S. 79.

²⁵² Anderson 1993, S. 175.

Es ist beachtlich, dass die Reihenfolge ähnlich ist wie bei der Rückverwandlung der Io.²⁵³ Auch dort steht an erster Stelle das Fell, als zweites folgen Hörner, als drittes Gesicht, als viertes Gliedmaßen und als fünftes Sprache. Als Bärin hat Callisto keine Hörner, wodurch dieser Punkt entfällt. Dass bei Callisto die Gliedmaßen vor dem Gesicht kommen, mag an der veränderten Situation liegen: Ein Schwerpunkt liegt hier sicher auf der bittenden Geste und Junos Reaktion darauf. Zudem befindet sich in der Darstellung durch den Erzähler ein Bruch: Die ersten drei Verwandlungsschritte werden in einer Aufzählung direkt aneinandergereiht und jeweils durch *-que* verbunden. Der Verlust der Sprache folgt dann einem völlig neuen Satz und ist mit ganzen drei Versen, die auch ausführlich über den Sinn und Zweck des Sprachverlustes informieren, ungewöhnlich lang; die ersten drei Verwandlungsschritte hingegen vollziehen sich insgesamt vier Versen. Hier wird also für die Sprache ein eigener Schwerpunkt gesetzt, der Fokus des Erzählers verlagert sich.

Die Verwandlung des Gesichts befindet sich in der Aufzählung am Ende. Dadurch gewinnt sie zusätzlich an Bedeutung, was aus der Situation heraus verständlich wird: Juno verwandelt Callisto schließlich, um ihr ihre schöne Gestalt zu nehmen.

Das Thema von Sprache bzw. Kommunikation rahmt die ganze *Metamorphose* ein: Die Verwandlung beginnt bei der Fähigkeit, Gesten zu vollführen, und endet bei der Fähigkeit, Worte zu bilden. Die Sprache als distinktives Merkmal zwischen Mensch und Tier erhält dadurch zusätzliches Gewicht. „From this point, Callisto suffers from her inability to communicate with the gods and with other human beings.“²⁵⁴ Das Erste, was Callisto als Bärin erfahren muss, ist dann auch, dass ihr die Fähigkeit zum Sprechen fehlt:

adsiduoque suos gemitu testata dolores
 qualescumque manus ad caelum et sidera tollit
 ingratumque lovem, nequeat cum dicere, sentit.²⁵⁵

Hatte zuvor bereits ein Kommunikationsproblem zwischen Callisto und Diana bestanden, so manifestiert sich die Unmöglichkeit zur Kommunikation hier nun in der Gestalt der Bärin und weitet sich gleichzeitig aus. Wheeler merkt an, dass Callistos Versuch einer Kommunikation mit Jupiter auf die Io-Episode zurückgreift: Io war es am Ende ihrer Wanderungen als Kuh gelungen, mit Jupiter in Kontakt zu treten, Callisto hingegen versucht dies bereits zu Beginn ihres Lebens als Bärin und hat keinen Erfolg.²⁵⁶

²⁵³ Vgl. oben, Kapitel 3.3.5, und met. 1,738-746.

²⁵⁴ Anderson 1993, S. 175.

²⁵⁵ met. 2,486-488.

²⁵⁶ Wheeler 2000, S. 79.

Erst danach folgt eine Schilderung von Callistos Leben als Bärin:

a quotiens, sola non ausa quiescere silva,
 ante domum quondamque suis erravit in agris! 490
 a quotiens per saxa canum latratibus acta est
 venatrixque metu venantum territa fugit!
 saepe feris latuit visis, oblita quid esset,
 ursaque conspectos in montibus horruit ursos
 pertimuitque lupos, quamvis pater esset in illis.²⁵⁷ 495

Hier treten zwei Unterschiede zu Io auf. Einerseits stellt der Erzähler die vergleichsweise kurze Zeit, in der Io eine Kuh ist, sehr ausführlich dar, während er die 15 Jahre, die Callisto als Bärin verbringt, in insgesamt nur 10 Versen abhandelt und dabei auch keine unmittelbaren Situationen schildert, sondern lediglich von sich wiederholenden Ereignissen berichtet.

Andererseits lebte Io in der ersten Zeit nach der Verwandlung wirklich als Kuh und befindet sich in einer geregelten und für eine Kuh typischen Umgebung mit Gras, Wasser, Weide und Hirte. Callisto hingegen lebt keinesfalls das typische Leben einer Bärin, sondern kommt mit ihrer neuen Gestalt und der damit verbundenen neuen Umgebung nicht zurecht. Bei Callisto erwähnt der Erzähler ausführlich, dass ihr vorheriger menschlicher Geist in ihr zurückgeblieben ist („*mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursae*“²⁵⁸) und hieraus folgt Callistos Problem mit der neuen Form. Bei Io hingegen wird dieser Umstand nicht betont, stattdessen lag dort der Akzent auf der schönen Gestalt, die auch in der neuen Form bleibt.

Durch ihren Zwiespalt aus Menschsein und Nichtmenschsein wird Callisto, bereits zuvor Außenseiterin unter den Nymphen und schließlich Ausgestoßene, auch nun zu einer Ausgestoßenen, die nirgends dazugehört. Sie sucht ihr altes Haus auf, in dem sie aber als Bärin nicht bleiben kann. Sie wagt nicht, im Wald zu schlafen, da sie vergisst, dass sie nun selbst eine Bärin ist. „Bärisches“ Verhalten könnte sich lediglich dort finden, wo Callisto als Bärin von Jägern verfolgt wird: „*venatrixque metu venantum territa fugit!*“ Der Erzähler streicht hier aber explizit heraus, dass die frühere Jägerin nun Angst vor Jägern hat, woraus sich zwar schließen lässt, dass Callisto vor den Jägern flieht, wie es auch ein Bär täte, dies aber nicht tut, weil sie eine Bärin ist, sondern weil es hier um ihr Überleben geht und sich damit die Frage nach anderem Verhalten nicht stellt. Stattdessen verbirgt sich Callisto vor Jägern gleichermaßen wie vor Bären und Wölfen, was zeigt, dass sie eben weder der Welt

²⁵⁷ met. 2,489-495.

²⁵⁸ met. 2,485.

W. R. Johnson hat die Szene im Hinblick auf die Erzählperspektive untersucht:

„The prime (external) perspective is that of the zero narrator; it is from that perspective that we are made to see what Arcas does and to infer what he feels. But we also see Callisto through the eyes of Arcas, and we also have some sense of how he feels about what he sees. And, finally, from his perspective we 'catch a glimpse' of how she feels about seeing him [...].“²⁶⁹

Durch dieses Ineinandergreifen bzw. Überlagern der Perspektiven geschieht eine Distanzierung des Erzählers vom Geschehen. Vieles in der Szene bleibt dadurch unklar. Für Arcas, den Jäger, scheint eine Bärin vor ihm zu stehen und sich ihm zu nähern. Und aus seiner Situation heraus muss er die Bärin sehen, als wollte sie ihn attackieren, und er macht sich deswegen bereit, seine Waffe zu gebrauchen. Aber Arcas ist auch verwirrt („nescius“²⁷⁰), da es aus seiner Sicht erscheint, als würde die Bärin ihn erkennen.²⁷¹ Es ist für ihn, einen prototypischen Jäger, wohl dieser Umstand, der ihn verwirrt und mehr ängstigt, als die bloße Attacke durch einen Bären. Dass es im Wald viele Bären gibt, wird schließlich bereits ersichtlich, als Callistos Leben als Bärin geschildert wird, demnach wird Arcas wohl bereits an Begegnungen mit Bären gewohnt sein. Callisto verhält sich hier erneut nicht typisch für eine Bärin und der Leser/die Leserin erfährt dies genau aus der Perspektive des typischen Jägers Arcas, den dieses untypische Verhalten verwirrt.

Aber bevor Arcas Callisto mit seinem Speer angreifen kann, greift Jupiter ein und macht beide zu benachbarten Sternbildern.

4.3.4 Katasterismos – Verstirnung als Aufhebung der Metamorphose?

Nach der Versetzung von Callisto und Arcas an den Sternenhimmel findet sich Juno erneut gekränkt. Wheeler merkt hierzu an: „[T]he installation of Callisto and Arcas in the sky parallels the divine honors accorded Io and Epaphus in Egypt.“²⁷² Juno selbst führt diese Parallele auch aus, als sie bei Oceanus und Thetys über die neuesten Ereignisse klagt: „quaeritis aetheriis quare regina deorum / sedibus hic adsim? pro me tenet altera caelum.“²⁷³ und „vindictet antiquam faciem vultusque ferinos / detrahat, Argolica quod in ante Phoronide fecit.“²⁷⁴ Diese Erinnerung an Io verknüpft nicht nur die beiden Episoden, sondern dient erneut dazu, auch Unterschiede herauszustreichen: Im Text wurde keine Reaktion von Juno auf die Apotheose der Io geschildert, während Juno hier auf den

²⁶⁹ Johnson 1996, S. 14.

²⁷⁰ met. 2,503.

²⁷¹ Johnson 1996, S. 14

²⁷² Wheeler 2000, S. 80.

²⁷³ met. 2,512-513.

²⁷⁴ met. 2,523-524.

Katasterismos der Callisto reagiert. Insofern führt die Callisto-Episode auch die Io-Episode fort. Gleichzeitig zeigt diese Stelle auch, dass Juno sich selbst an Io zurückerinnert und das Epos somit kein bloßes Kollektivgedicht, sondern bewusst strukturiert ist. In der darauffolgenden Rede bittet Juno darum, dass das neue Sternbild nicht wie die anderen im Meer untergehen darf. Für Otis „a most comically motivated aition.“²⁷⁵

Fraglich ist aber, wie positiv das Ende der Callisto-Episode wirklich ist. Der Schlüssel dafür ist, was sich hinter der Formulierung „vicinaque sidera fecit“²⁷⁶ wirklich verbirgt.

Callisto wird, gemäß der Tradition seit Erathostenes²⁷⁷, zum großen Bären. Dieser Tradition folgt Ovid, wie auch das Aition zeigt: Der große Bär geht als Zirkumpolarstern niemals unter. Ovid ist der erste Autor, der einen Racheakt der Juno als Erklärung hinzufügt.²⁷⁸ Juno bittet darum:

at vos si laesae tangit contemptus alumnae,
gurgite caeruleo septem prohibete Triones
sideraque in caelo stupri mercede recepta
pellite, ne puro tingatur in aequore paelex.²⁷⁹ 530

Triones steht hier metonymisch für das gesamte Sternbild, die Dreschochsen repräsentieren also den großen Bären. Dass Callisto auch als Sternbild das Wasser nicht berühren darf, parallelisiert die Verstoßung durch Diana: Dort sollte Callisto die Quelle nicht verunreinigen. Gleichzeitig führt das Verbot des Untergehens im Meer die Thematik des Ausgestoßenseins nicht nur fort, sondern fixiert sie für die Ewigkeit: Nach ihrer Vergewaltigung durch Jupiter war Callisto eine Außenseiterin unter den Nymphen, nach Entdeckung ihrer Schwangerschaft lebte sie als ausgestoßene Nymphe, nach ihrer Verwandlung in eine Bärin war sie nicht nur von der Gemeinschaft der Menschen und Nymphen ausgestoßen, sondern auch von der Welt der Tiere im Wald. Wenn Callisto nun als Sternbild im Gegensatz zu allen anderen nicht im Meer untergehen kann, macht sie das zu einer Ausgestoßenen bis in alle Ewigkeit, worin möglicherweise der Kern von Junos Rache liegt.²⁸⁰

²⁷⁵ Otis 1966, S. 119.

²⁷⁶ met. 2,507.

²⁷⁷ Forbes Irving 1990, S. 202.

²⁷⁸ O'Bryhim 1990, S. 76.

²⁷⁹ met. 2,526-530.

²⁸⁰ O'Bryhim 1990, S. 80.

Was geschieht aber mit Callistos Sohn Arcas? Hier scheint die Meinung der Interpreten auseinanderzugehen: Beispielsweise spricht Otis von „the two Bears“²⁸¹, Wheeler von „*Ursa Maior* und *Arctophylax*“²⁸². Ovid selbst führt das Schicksal des Arcas in den *Metamorphosen* nicht weiter als bis zu „*vicinaque sidera*“ aus, bei der Behandlung des Callisto-Mythos in den *Fasti* hingegen wird Arcas eindeutig zum Bärenhüter:

hanc puer ignarus iaculo fixisset acuto
 ni foret in superas raptus uterque domos.
 signa propinqua micant: prior est, quam dicimus Arcton,
 Arctophylax formam terga sequentis habet. 190
 saevit adhuc canamque rogat Saturnia Tethyn
 Maenaliam tactis ne lavet Arcton aquis.²⁸³

Auch hier wird mit „*signa propinqua*“ betont, dass die beiden neuen Sternbilder benachbart sind. Es wäre sicherlich möglich, dass „*vicinaque sidera*“ als eine Anspielung auf die Stelle in den *Fasten* gemeint ist und Callisto und ihr Sohn Arcas somit in den *Metamorphosen* zu genau den gleichen Sternbildern werden.

Es ist aber fraglich, ob Ovid hier wirklich eine Anspielung macht oder ob er nicht sogar bewusst offen lässt, zu welchem Sternbild Arcas wird. Matthew Fox hat in einer Untersuchung für die *Fasti* nachgewiesen, dass drei von vier der astronomischen Phänomene, die im Festtagskalender geschildert werden, von Ovid präzise und korrekt erfasst und geschildert werden und dass darüber hinaus Ovids Fehler größtenteils auf Nebensächlichkeiten wie ein etwas zu frühes Datum oder die Verwechslung der Uhrzeit (Nachthimmel am Abend oder Nachthimmel am Morgen) zurückzuführen sind.²⁸⁴ Fox schließt am Ende seines Aufsatzes bezüglich des astronomischen Wissens von Ovid:

„Overall, I get the impression of a poet who had enough curiosity, interest, and intelligence to educate himself in the rudiments of practical astronomy. He could, I would imagine, go out on a given night and point out major constellations, the North Star, the Big and Little Bear, Orion, Leo, Bootes, and Lyra. He would have known the significant qualitative differences between the northern sky, where constellations move in a tight circle around the polestar, some of them never setting, and the southern sky, across which the sun, moon, planets, and the zodiac constellations, Scorpio, Capricorn, Taurus, Libra, Gemini, etc., rise in the east and set in the west.“²⁸⁵

²⁸¹ Otis 1966, S. 119.

²⁸² Wheeler 2000, S. 79.

²⁸³ fast. 2, 187-192.

²⁸⁴ Für eine detaillierte Diskussion aller astronomischen Phänomene vgl. Fox 2004.

²⁸⁵ Fox 2004, S. 130.

Es kann also wohl angenommen werden, dass Ovid als Kenner des Nachthimmels genau wusste, wie es um die Nachbarschaft des großen Bären steht. Tatsächlich ergibt ein Blick in den Nachthimmel, dass der Große Bär und der Bärenhüter genauso benachbart sind wie der Große Bär und der Kleine Bär.²⁸⁶ Wenn Ovid nur von benachbarten Sternbildern schreibt, lässt er die Frage wohl bewusst offen. Lediglich, dass Callisto zum großen Bären wird, spezifiziert er.



Abbildung 1: Nördlicher Sternenhimmel über Rom am 21.01. des Jahres 2 n. Chr. um 22:46 Uhr. Screenshot erstellt mit der quelloffenen Planetariumssoftware Stellarium (<http://www.stellarium.org/de/>).

²⁸⁶ Vgl. den Sternenhimmel über Rom in Abbildung 1. Das gewählte Jahr für die Aufnahme orientiert sich an der Abfassungszeit der *Metamorphosen* (1 bis 8 n. Chr.), das gewählte Datum hat den Grund, dass die Nordpolarsterne besonders im Winter die ganze Nacht gut sichtbar sind.

Wie sieht es aber bezüglich des weiteren Handlungsverlaufes der *Metamorphosen* und der Behandlung der Sternbilder aus?

In der Phaeton-Episode wurde bereits das Gestirn der *Triones* und der Ochsentreiber Bootes genannt, wobei dort die *Triones* wahrscheinlich den großen Wagen bezeichnen, nicht aber den großen Bären.²⁸⁷ Dies wird auch dadurch unterstützt, dass an dieser Stelle der benachbarte kleine Bär eben nicht genannt wird.

Das Sternbild des Bärenhüters ist entweder als Bootes mit Ikaros, dem Vater der Erigone, verbunden oder als Arctophylax mit Arcas.²⁸⁸ In den *Metamorphosen* wird im 10. Buch auf das Schicksal des Ikaros Bezug genommen:

Tempus erat quo cuncta silent, interque Triones
flexerat obliquo plaustrum temone Bootes;
ad facinus venit illa suum; fugit aurea caelo
luna, tegunt nigrae latitantia sidera nubes,
nox caret igne suo; primus tegis, Icare, vultus
Erigoneque pio sacrata parentis amore. 450

Hier gibt es eine direkte Identifizierung des Sternbildes als Bootes mit der Geschichte des Ikaros. Es ist zu beachten, dass es sich bei diesem nicht um den Icarus, Sohn des Daedalus, handelt. Allerdings macht Jaap Loos darauf aufmerksam, dass die Wortwahl des Daedalus, als er seinem Sohn Ratschläge für den bevorstehenden Flug gibt („*nec te spectare Booten / aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem: / me duce carpe viam!*“²⁸⁹), direkt an Arat. 91-93 erinnert, Ovid hier also mit der Namensgleichheit der beiden Icaris spielt und sie gewissermaßen miteinander identifiziert (wobei zu beachten ist, dass der Sohn des Daedalus am Ende seiner Geschichte kein Sternbild wird, sondern ins Meer stürzt²⁹⁰).²⁹¹ Gleichzeitig paart Ovid hier den Ochsentreiber Bootes mit dem Sternbild des großen Bären und erinnert damit an Arcas.

Seit Arat findet sich der Ausdruck *Helice* für den großen Bären:²⁹²

ἑξόπιθεν δ' Ἑλικῆς φέρεται ἐλάοντι ἑοικῶς
Ἀρκτοφύλαξ, τὸν ῥ' ἄνδρες ἐπικλείουσι βοῶτην,
οὐνεχ' ἄμαξαιῆς ἐπαφώμενος εἶδεται Ἄρκτου.²⁹³

²⁸⁷ Vgl. met. 2,171-177 und die Ausführungen oben in Kapitel 4.3.1.

²⁸⁸ Graf 2006

²⁸⁹ met. 8,206-208.

²⁹⁰ Vgl. met. 8,225-235.

²⁹¹ Loos 2006, S. 134-136.

²⁹² Loos 2006, S. 136.

²⁹³ Arat 91-93.

Jaap Loos merkt dazu an: „[N]ot only the Wain and the Great Bear fail to keep clear from each other, but so do Bootes and Arctophylax. [...] Arat 91-3 is the starting point of the tradition for Bootes and Arctophylax to coexist in an artificial relationship.“²⁹⁴

Ovid als Kenner von Mythologie und Nachthimmel kannte sicherlich alle Geschichten, die mit den Sternbildern zusammenhingen, wie auch sein Spiel mit der Namensgleichheit der Icaris zeigt. Wenn er nun nur von benachbarten Sternbildern schreibt, so setzt er an das Ende der Callisto-Episode bewusst gleich zwei Enden, die unterschiedlicher nicht sein könnten.

Die Versetzung des Arcas als Arctophylax an den Nachthimmel bedeutet keine Befreiung für Mutter und Sohn aus ihrer gefährlichen Begegnung und stellt damit auch keine Gnade Jupiters dar. Direkt neben dem Sternbild des Bärenhüters befindet sich das Sternbild der Jagdhunde, zusätzlich dazu verbindet Ovid selbst in den *Metamorphosen* und in der *Ars amatoria* den Bootes mit Orion: „*nec te spectare Booten / aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem*“²⁹⁵ und „*Sed tibi non virgo Tegeaea comesque Bootae / Ensiger Orion aspiciendus erit.*“²⁹⁶ Der große Jäger Orion verstärkt die Jägerrolle, in der Arcas in die *Metamorphosen* eingetreten ist. Eine Verstärkung als Arctophylax bedeutet damit die Abbildung einer Jagdszene bis in alle Ewigkeit: Arcas wird für immer versuchen, seine Mutter zu töten. Johnson bezeichnet die Szene daher zurecht als „this hellish eternal moment“²⁹⁷. Gleichzeitig entwickelt die Sternbildkonstellation die Szene auch weiter: In dem Moment, in dem Jupiter eingreift, stehen sich Callisto und Arcas gegenüber, der große Bär am Nachthimmel hingegen dreht dem Arctophylax den Rücken zu, scheint also vor ihm zu fliehen.²⁹⁸ Damit entwickelt sich die Szene der potentiellen Familienwiedervereinigung nicht weiter, sondern zurück zu den vielen Malen, als Callisto im Wald vor Jägern flüchten musste. Als Zirkumpolarstern geht der große Bär zudem nicht unter, der Arctophylax aber schon. Während der große Bär jede Nacht am Himmel steht, kehrt der Arctophylax dadurch jede Nacht wieder, um Jagd auf ihn zu machen. Jedes Mal, wenn er wieder untergeht, ist Callisto ihm ein weiteres Mal entkommen, allerdings nur, um auf die nächste Jagd zu warten. Ein typisches „tierisches“ Verhalten ist hier aber ebenso nicht gegeben, wie es dies zuvor auch im Wald nicht der Fall war.

Dadurch, dass der große Bär ein Zirkumpolarstern ist und der Arctophylax nicht, wird auch Junos Verbot des Niedergangs im Meer konkretisiert: Nur Callisto wird es verboten, nicht

²⁹⁴ Loos 2006, S. 136.

²⁹⁵ met. 8,206-207.

²⁹⁶ ars 2,55-56.

²⁹⁷ Johnson 1996, S. 19.

²⁹⁸ Vgl. Abbildung 1. Die Deichsel des großen Wagens ist im Zusammenhang des großen Bären als Schwanz zu sehen, die Beine des Sternbildes sind zu einer Laufbewegung weg vom Bärenhüter ausgerichtet.

aber Arcas. Callisto bleibt somit auch als Stern eine Ausgestoßene und ist die einzige an der Geschichte Beteiligte, die am Ende ausgestoßen ist. Damit wird das Hauptthema der Callisto-Episode, das „Ausgestoßen-Sein“, im Sternbild fixiert. War bei Io noch das Vorhandensein von Sprache und damit der Status als *zoon logon echon* das zentrale Charakteristikum der *Metamorphose* und des Verhältnisses von Mensch und Tier gewesen, so findet sich bei Callisto zwar die Sprache zu Beginn als wichtiges Merkmal, wird aber bei der Betrachtung der gesamten Episode von der Frage nach Gemeinschaft und Zusammenleben, also nach dem *zoon politikon*, weit übertroffen. Callisto ist durchwegs eine Ausgestoßene, aber nicht nur unter den Menschen, auch unter den Tieren. Tiere wiederum scheinen durchaus zur Gemeinschaft fähig zu sein, wie der Erzähler der *Metamorphosen* selbst andeutet, als er zeigt, dass eine Wiedervereinigung mit Lycaon vor allem an Callistos Angst scheitert, nicht aber daran, dass Lycaon ein Wolf ist.

Die Frage nach der Gemeinschaft bleibt ebenfalls zentral, wenn Arcas zum Sternbild des kleinen Bären wird. In diesem Fall ergibt sich eine Wiedervereinigung von Mutter und Sohn. Bemerkenswert ist, dass diese Wiedervereinigung dann nicht in Menschengestalt geschieht – wie etwa Io nach ihrer Rückverwandlung ein menschliches Leben mit ihrem Sohn Epaphus führen kann –, sondern dass sich die Wiedervereinigung in Bärengestalt ereignet. Callisto und Arcas können daraufhin als Bären gemeinsam am Nachthimmel stehen. Der kleine Bär ist ebenso wie der große zirkumpolar. Junos Verbot des Bades im Meer trifft damit Mutter und Sohn. Allerdings endet hier die Thematik der Ausgestoßenen: Callisto bleibt zwar von den restlichen Sternbildern separiert, ist aber gleichzeitig mit ihrem Sohn wiedervereint. Dadurch, dass sich dies in Tiergestalt ereignet, könnte dieses mögliche Ende der Episode auch so gelesen werden, dass Callisto ihre Fremdheit in der Bärengestalt, die durch ihren menschlichen Geist verursacht wurde, hier überwindet. War zuvor eine Wiedervereinigung mit dem „wölfischen“ Vater nicht möglich gewesen und hatte sie vor anderen Bären Angst gehabt, so ist nun eine Wiedervereinigung mit dem „bärischen“ Sohn nicht nur möglich, sondern ergibt somit auch ein „Happy End“ der *Metamorphose* durch die Aufhebung des problematischen Rests der vorherigen Gestalt, der die Existenz in der neuen Gestalt erst problematisch macht. Jupiter hätte in diesem Fall durch den Katasterismus Callisto tatsächlich eine (verspätete) Gnade erwiesen.

5. Actaeons Verwandlung in einen Hirsch

5.1 Kontext und Übersetzung: Actaeon, met. 3,138-252

5.1.1 Kontext der Textstelle

Die Actaeon-Episode schließt direkt an die Cadmus-Episode an und gehört damit zum thebanischen Sagenkreis, der im dritten Buch der *Metamorphosen* neu beginnt. Die Actaeon-Geschichte steht dabei an zweiter Stelle und ist in sich geschlossen, sie hat einen klaren Beginn und ein klares Ende. Zu Beginn wendet sich der Erzähler noch an Cadmus, der in der Handlung vorangegangen war, und führt von Cadmus aus über die Genealogie zu Actaeon hin, sodass Cadmus als verbindendes Glied der Episoden fungiert.

Am Schluss der Episode führt die Reaktion der Diana zu Diskussionen in der Götterwelt, die zum Anlass genommen werden, wieder zu einem anderen ähnlichen Thema weiterzuleiten: Juno und ihr Zorn auf Jupiters Seitensprünge tritt wieder in den Vordergrund der Handlung, als nächstes folgt die Geschichte der Semele.

5.1.2 Übersetzung

[138] Der erste Grund für Trauer unter so viel Glücklichem war dir, Cadmus, ein Enkel, das fremde Geweih, das auf die Stirn gesetzt wurde und ihr, Hunde, die ihr euch am Blut eures Herrn gesättigt habt.

[141] Aber auch wenn du gründlich suchen solltest, wirst du kein Verbrechen finden, Schuld bei jenem ist Fortuna: Denn welches Verbrechen hat ein Irrtum an sich?

[143] Da war ein Berg, blutgetränkt vom Mord an verschiedenen Tieren und schon verkürzte die Mitte des Tages die Schatten der Dinge und die Sonne war von beiden Wendemarken gleich weit entfernt, als der hyantische Jüngling seine Jagdgefährten, die durch die unwegsamen Lager des Wildes streiften, mit sanfter Stimme rief:

[148] „Die Netze, Gefährten, und die Eisen sind nass vom Blut der wilden Tiere, und der Tag hatte genügend Glück. Wenn eine andere Aurora auf goldgelben Rädern gefahren kommt und das Licht zurückbringt, so wollen wir das Werk, das wir uns vorgenommen haben, wieder in Angriff nehmen; nun steht Phoebus von beiden Wendemarken gleich weit entfernt und spaltet die Gefilde durch Feuer. [153] Beendet die momentane Arbeit und hebt die geknüpften Netze auf.“

Die Männer taten das Befohlene und unterbrachen die Arbeit.

[155] Da war ein Tal, dicht bewachsen mit Kiefern und spitzen Zypressen, das den Namen Gargaphie hatte, und der aufgeschürzten Diana heilig war. In dessen hinterstem Winkel ist

eine waldige Grotte, die von keiner Kunst bearbeitet wurde. Die Natur hatte hier mit eigenem Talent ein Kunstwerk abgebildet, denn aus lebendigem Bimsstein und leichtem Tuffstein hatte sie einen natürlichen Bogen gestaltet.

[161] Auf der rechten Seite tönt eine helle Quelle mit klarem Wasser, die weite Öffnung umgibt ein grasbewachsenes Ufer; hier pflegte die Göttin der Wälder, wenn sie von der Jagd erschöpft war, die jungfräulichen Glieder mit flüssigem Wasser zu übergießen.

[165] Nachdem sie dort eingetreten war, übergab sie einer der Nymphen, der Waffentragenden, den Wurfspieß und den Köcher und den entspannten Bogen, eine andere übernahm mit den Armen das abgelegte Gewand. Zwei lösen die Riemen von den Füßen. Da Crocale, die Tochter des Ismenus, geschickter ist als jene, sammelt sie die über den Nacken verteilten Haare in einem Knoten, obwohl ihr eigenes lose war.

[171] Das Wasser schöpfen Nephele und Hyale und Rhanis und Psecas und Phiale und übergießen sie aus vielfassenden Krügen.

[173] Und während dort Titania im gewohnten Wasser gebadet wird, siehe: Der Enkel des Cadmus, nachdem er einen Teil der Arbeit aufgeschoben hat, streift mit unsicheren Schritten durch den unbekanntem Wald und kommt zu dem Hain. So führte jenen das Schicksal.

[177] Sobald dieser die durch die Quelle feuchte Grotte betrat, so schlugen sich die Nymphen, nackt wie sie waren, beim Anblick des Mannes an die Brust und erfüllten mit sofortigem Geheul den ganzen Wald und umflossen Diana und bedeckten sie mit ihren Körpern, doch die Göttin selbst ist größer als jene und ragt bis zum Hals über alle hervor.

[183] Wie bei Wolken, wenn die Sonne sie von gegenüber anstrahlt oder wie bei der purpurnen Morgendämmerung, so war die Farbe im Gesicht der Diana, die ohne Kleid gesehen wurde.

[186] Obwohl diese von der Menge ihrer Begleiterinnen dicht umgeben ist, stellte sie sich schräg zur Seite hin auf und wandte das Antlitz zurück, und auch wenn sie lieber die Pfeile zur Hand gehabt hätte, so schöpfte sie das Wasser, das sie hatte, und übergoss damit das Gesicht des Mannes und besprengte das Haar mit den rächenden Wassern und fügte diese Worte hinzu, Vorboten des zukünftigen Unglücks:

[192] „Nun darfst du erzählen, dass du mich mit abgelegtem Kleid gesehen hast, wenn du erzählen kannst.“ Und nachdem sie nicht mit mehr gedroht hat, gibt sie auf das besprengte Haupt die Hörner eines langlebigen Hirsches, gibt dem Hals Raum und spitzt die Spitzen der Ohren zu, vertauscht die Hände mit Füßen, die Arme mit langen Läufen und umhüllt den Körper mit einem gefleckten Fell.

[198] Auch Furcht wurde hinzugefügt. Es flieht der Held, der Sohn des Autoneius, und wundert sich, dass er im Lauf selbst so schnell ist.

[200] Doch wie er das Gesicht und die Hörner im Wasser sieht, will er ausrufen: „Ich Armer!“, aber es folgte keine Stimme.

[202] Er stöhnte auf. Jenes war seine Stimme und Tränen strömten über das Gesicht, das nicht mehr seines war, nur der Geist blieb der vorige.

Was sollte er tun? Sollte er nach Hause unter das königliche Dach zurückkehren oder sich in den Wäldern verbergen? An diesem hindert ihn die Scham, an jenem die Furcht.

[206] Während er zögert, sehen ihn die Hunde und als erste geben Schwarzfuß²⁹⁹ und Fährtengeher³⁰⁰, der scharfsinnige, durch Gebell Zeichen, Fährtengeher ist Kreter, Schwarzfuß von spartanischer Abstammung. Darauf stürzen andere hervor, schneller als ein heftiger Wind, Allesverzehr³⁰¹ und Scharfauge³⁰² und Bergsteiger³⁰³, alle Arkadier, und der starke Rehkitztöter³⁰⁴ und der raue Jäger³⁰⁵ mit Wirbelwind³⁰⁶ und Schwungfeder³⁰⁷ mit den schnellen Füßen und Jägerin³⁰⁸ mit der guten Nase, und Waldmensch³⁰⁹, den erst vor kurzem ein Eber verletzt hat, und Waldtölerin³¹⁰, die von einem Wolf empfangen wurde, und Hirtin³¹¹, die dem Vieh folgte, Harpyie³¹² begleitet von zwei Welpen, und Ladon³¹³, der Sicyonier mit dem schmalen Unterleib, und Läuferin³¹⁴ und Tramplerin³¹⁵ und Gefleckte³¹⁶ und Tigerin und Tapferkeit³¹⁷ und mit dem weißen Fell Weißling³¹⁸, mit dem schwarzen Fell Rußer³¹⁹ und der starke Spartaner³²⁰ und die tapfere Aello³²¹ im Lauf und der Schnelle³²² und das schnelle Wölfchen³²³ mit dem cyprischen Bruder und Hastiger³²⁴, der auf der schwarzen

²⁹⁹ Melampus aus gr. μέλας (schwarz) und πούς (Fuß).

³⁰⁰ Ichnobates aus gr. ἴχνος (Fährte) und βαίνω (gehen)

³⁰¹ Pamphagus aus gr. παμφάγος (alles verzehrend).

³⁰² Dorceus eventuell aus gr. δορκάς (Reh)? Bömer 1969, S. 505 sieht eher δορκεύς als „das Tier mit den scharfen Augen“, was für einen Jagdhund eher Sinn macht und daher hier übernommen wird.

³⁰³ Oribasos aus gr. ὄρειβατέω (Berge besteigen).

³⁰⁴ Nebrophons aus gr. νεβρός (Hirschkalb, Rehkitz) und φονεύω (töten).

³⁰⁵ Theron aus gr. θηρεύω (jagen).

³⁰⁶ Laelapus aus gr. λαίλαψ (Sturmwind, Wirbelwind, Orkan).

³⁰⁷ Pterelas aus gr. πτερόν (Schwungfeder, Flügel).

³⁰⁸ Agre aus gr. ἄγρα (Fang, Jagd).

³⁰⁹ Hylaeus aus gr. ὕλη (Wald).

³¹⁰ Nape aus gr. νάπη (Waldtal).

³¹¹ Poemenis aus gr. ποιμήν (Schafhirte).

³¹² Harpyia nach dem Fabelwesen ἄρπυια.

³¹³ Bömer 1969, S. 507 weist daraufhin, dass Ladon der Name des Drachens im Garten der Hesperiden ist. Als Eigenname des Drachens bleibt er hier daher unübersetzt.

³¹⁴ Dromas aus gr. δρομαῖος (laufend, flink).

³¹⁵ Canache aus gr. καναχή (Geräusch, Klang, Getrappel).

³¹⁶ Sticte aus σικτός (bunt, gefleckt).

³¹⁷ Alce aus gr. ἀλκή (Wehrkraft, Tapferkeit).

³¹⁸ Leucon aus gr. λευκός (weiß).

³¹⁹ Asbolos aus gr. ἀσβόλη (Ruß, Kohlenstaub).

³²⁰ Lacon aus gr. Λάκων (lakonisch).

³²¹ Nach Bömer 1969, S. 508 ist Aello der Name einer der Harpyen. Als Eigenname bleibt er hier unübersetzt.

³²² Thoos aus gr. θοός (schnell).

³²³ Lycisce aus gr. λύκος (Wolf).

³²⁴ Harpalos aus gr. ἄρπαλέος (gierig, hastig, schnell).

Stirn einen hellen Fleck hat, und Schwarzer³²⁵ und die am Körper struppige Zottel³²⁶ und, von einem kretischen Vater, aber einer lakonischen Mutter abstammend, Ungestüm³²⁷ und Weißzahn³²⁸ und Beller³²⁹ mit der alles durchdringenden Stimme und die, die zu nennen keine Zeit mehr ist.

[225] Die Schar folgt aus Gier nach der Beute durch Schluchten und über Steine und unzugängliche Felsen und über schwer zugängliche und unwegsame Wege.

[228] Jener flieht durch die Gegenden, wo er selbst oft verfolgt hatte, ach! Er selbst flieht vor seinen eigenen Dienern. Er will rufen: „Ich bin Actaeon, erkennt euren Herrn!“ Die Worte fehlen dem Vorhaben, der Aether erschallt von Gebell.

[231] Die erste Wunde schlägt ihm Schwarzhaar³³⁰ in den Rücken, die nächste Wildbändiger³³¹, Bergessohn³³² hängt an seiner Schulter (Sie gingen später los, kamen aber dem Weg durch eine Abkürzung über den Berg zuvor). Während jene den Herrn aufhalten, kommt die restliche Schar zusammen und versenkt die Zähne in seinem Körper.

[237] Schon war kein Platz mehr für weitere Wunden, jener stöhnte und auch wenn der Laut nicht der eines Menschen ist, so ist es doch auch keiner, den ein Hirsch ausstoßen könnte, und er erfüllt die bekannten Berge mit Klagen und flehend vornübergebeugt auf den Knien, ähnlich einem Bittenden, lässt er schweigende Blicke umherschweifen, so als ob es Arme wären.

[242] Aber die unwissenden Gefährten stacheln die wilde Horde mit den gewohnten Ermunterungen an und suchen mit den Augen nach Actaeon und rufen um die Wette nach Actaeon wie nach einem Abwesenden (jener wendet den Kopf nach dem gerufenen Namen) und sie beklagen, dass er nicht da ist und zu spät ist, um das Schauspiel der dargebotenen Beute zu genießen.

[247] Er wollte, er wäre abwesend, aber er ist da, und er wollte, er sähe es, und würde es nicht spüren, was seine Hunde ungestüm taten.

[249] Auf allen Seiten stehen sie um ihn herum und zerfleischen ihren Herrn unter dem Bild des falschen Hirsches mit tief in den Körper versenkten Fängen und nicht bevor sein Leben durch viele Wunden beendet wurde, so sagt man, sei der Zorn der köchertragenden Diana gestillt worden.

³²⁵ Melaneus aus gr. μέλας (schwarz).

³²⁶ Lachne aus gr. λάχνη (Wolle, dichtes Haar).

³²⁷ Labros aus gr. λάβρος (ungestüm, reißend).

³²⁸ Argiodus aus gr. ἀργιόδους (weißzahnig).

³²⁹ Hylactor aus gr. ὑλακτέω (bellend).

³³⁰ Melanchaetes aus gr. μελαγχαιτής (schwarzhaarig).

³³¹ Therodamas aus gr. θηρίον (wildes Tier) und δαμνάω (bezwingen, bändigen).

³³² Oresitrophos aus gr. ὀρεσίτροφος (auf Bergen ernährt, auf Bergen erwachsen).

5.2 Der Actaeon-Mythos vor Ovid³³³

Die Actaeon-Geschichte war bereits sehr früh sehr beliebt. In allen Quellen ist Actaeon der Sohn von Aristaeus und Autonoe, der Tochter von Cadmus. Die Geschichte selbst variiert aber sehr stark. Bei den frühen Quellen - Hesiod, Stesichorus und Acusilaus – erscheint Actaeon als ein Rivale des Zeus, der seine Tante Semele verfolgt und dafür bestraft wird. Diese Geschichte war auch bei den griechischen Tragikern sehr beliebt.

Aeschylus behandelte die Geschichte in den *Toxotiden*, die leider nur fragmentarisch erhalten sind. Der Titel der Tragödie könnte auf die Nymphen im Gefolge der Artemis anspielen und die Tragödie damit eine Geschichte erzählen, die eher der späteren Version des Mythos ähnelt, anstatt der Rivalität von Zeus und Actaeon.

In den *Bakchen* des Euripides erzählt Cadmus vom Schicksal des Actaeon als ein Beispiel, um Pentheus zu warnen. Hier war Actaeons Verbrechen, dass er sich rühmte, ein besserer Jäger als Artemis zu sein. Die Verbindung von Pentheus und Actaeon ist ab hier ein beliebtes Motiv in Literatur und Kunst.

Bei Kallimachos findet sich schließlich die Geschichte, bei der Actaeon Artemis beim Baden sieht. Actaeon ist hier ein junger und unschuldiger Gefährte der Artemis, der nur durch Zufall und ohne Absicht beim Bad erscheint. Die Geschichte wird später die Standardversion des Mythos und ist zur Zeit des Pausanias auch ein lokales Aition zu einer Quelle auf dem Kithairon. Spätere Autoren spinnen die Geschichte des Kallimachos weiter und machen Actaeon zu einem Voyeur oder Vergewaltiger, kehren also zu der ursprünglicheren Variante, dass Actaeon wirklich eine Schuld auf sich lädt, zurück.

Die Hunde des Actaeon waren für die Autoren ebenso von Interesse wie das Schicksal des Heroen selbst: Bei manchen Autoren finden sich Listen von Hundennamen, teils soll Artemis die Hunde zusätzlich angetrieben haben oder es wird das Schicksal der Hunde nach dem Tod des Actaeon behandelt.

Ovid kehrt zur Variante des Kallimachos zurück und betont die Unschuld des Actaeon. Gleichzeitig baut er das Motiv der *Metamorphose* aus, indem er Actaeon zu einem Hirsch mit dem Bewusstsein eines Menschen macht. Bei Ovid ist Actaeon allerdings kein Gefährte der Artemis, sondern nur ein einfacher Jäger, der zufällig der Göttin begegnet. Auch das Interesse für die Hunde ist bei Ovid ausgeprägt, wie der Hundekatalog zeigt.

³³³ Die Ausführungen in diesem Kapitel folgen dem Actaeon-Eintrag des Kataloges bei Forbes Irving 1990, S. 197-201.

5.3 Actaeon in den *Metamorphosen*

5.3.1 Zur Stellung der Episode innerhalb des Textes

Die Actaeon-Episode gehört in den thebanischen Sagenkreis der *Metamorphosen*. Sie knüpft direkt an die vorhergehende Cadmus-Episode an, wobei das Unglück des Actaeon einen inhaltlichen Kontrast zu Glück und Erfolg des Cadmus bildet³³⁴: Die Erzählung vom Sieg des Cadmus über den Drachen enthält Vorausdeutungen auf künftiges Unglück, die Actaeon-Episode beginnt mit einer Anrede an Cadmus, die genau auf diese Vorverweise Bezug nimmt: „*prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas / causa fuit luctus.*“³³⁵

Auf die Actaeon-Episode folgt die Geschichte um Semele, die Tochter des Cadmus. Die Geschichten sind nicht nur genealogisch, sondern auch thematisch verknüpft: Actaeon wird ein Opfer des Zorns der Diana, was in der Folge zu Diskussionen in der Götterwelt führt, ob Dianas Reaktion gerechtfertigt war. Nur Juno nimmt an dieser Diskussion nicht teil, da sie selbst gerade aus Zorn auf Semele danach trachtet, eben diese zu bestrafen.³³⁶

Ebenfalls zum thebanischen Kreis gehören die Geschichten von Narcissus und Tiresias, wobei das in beiden Geschichten zentrale Motiv des Sehens die Actaeon-Geschichte wiederum thematisch fortführt.³³⁷

Ebenfalls ein Enkel des Cadmus ist Pentheus. Der Vergleich von Pentheus und Actaeon war in der antiken Literatur beliebt, in den *Metamorphosen* bezieht sich Pentheus selbst auf die Parallele zwischen seinem Schicksal und dem des Jägers.³³⁸

Vorbereitet wird die Actaeon-Geschichte unter anderem durch das Bad der Diana in der Callisto-Episode.³³⁹ Auch kehren bei Actaeon alle in den vorigen Geschichten über Nymphen bzw. Jägerinnen aufgebauten Motive wieder, sodass die Actaeon-Geschichte gewissermaßen den Höhepunkt dieses Themas darstellt.

Michael von Albrecht weist darauf hin, dass die Abfassungszeit der Actaeon-Geschichte in der Forschung kontrovers diskutiert wird. Da Ovid sich in den *Tristien* selbst mit Actaeon vergleicht,³⁴⁰ nehmen manche Interpreten an, dass Ovid die Episode erst später im Exil eingefügt hat. Möglich wäre auch der umgekehrte Fall, dass Ovid in den *Tristien* hier bewusst Bezug auf sein früheres Werk nimmt. Die Actaeon-Geschichte ist jedenfalls, wie Albrecht

³³⁴ Albrecht 2000, S. 67.

³³⁵ met. 3,138-139.

³³⁶ Vgl. den Übergang zwischen den beiden Episoden in met. 3, 253-259.

³³⁷ Albrecht 2000, S. 68.

³³⁸ Albrecht 2000, S. 68; vgl. met. 3,720-721.

³³⁹ Otis 1966, S. 117; vgl. auch die Ausführungen im Callisto-Kapitel dieser Arbeit.

³⁴⁰ trist. 2,1,103-106.

zeigt, fest in den thebanischen Kreis eingefügt und bildet gemeinsam mit der Semele-Erzählung eine symmetrische Struktur, die der späteren Ino-Episode entspricht.³⁴¹

5.3.2 Actaeons Einführung in die Handlung

Bereits der Beginn der Actaeon-Episode erinnert stark an die Callisto-Episode und kontrastiert sie zugleich. Callisto war vom Erzähler in die Handlung wie eine prototypische Jägerin eingeführt worden, weder ihre Abstammung noch ihr Name wurde genannt; letzterer wird in den *Metamorphosen* sogar überhaupt nicht erwähnt, eine Identifizierung der Callisto erfolgt entweder über ihr Schicksal, das dem Leser bekannt ist, oder über die Nennung ihres Vaters Lycaon im späteren Verlauf der Handlung. Als Actaeon auftritt, geschieht dies aus der Sicht des auktorialen Erzählers, der den zuvor aufgetretenen Cadmus anspricht und auf das ihm verkündete Schicksal Bezug nimmt. Zusätzlich dazu wird in einer kurzen Zusammenfassung von viereinhalb Versen³⁴² das Schicksal des Actaeon bereits im Vorhinein zusammengefasst. Für Ovids antikes Publikum, das sowohl die Genealogie als auch den Mythos selbst kannte, geschieht hier eine eindeutige Identifizierung bereits zu Beginn der Handlung, Actaeon bleibt aber – ebenso wie Callisto – namenlos, zumindest für den Moment, sein Name wird erst am Ende der Episode genannt.

Hieran schließt sich eine Ekphrasis an, der Schauplatz wird detailliert beschrieben. Danach wird Actaeon als typische Jägerfigur in die *Metamorphosen* eingeführt und mit all den bekannten Signalen für Gefahr aufgewartet: Actaeon ist Jäger, es ist Mittag („*iamque dies medius rerum contraxerat umbras*“³⁴³), er und seine Freunde haben den sicheren Weg verlassen („*per devia lustra vagantes*“³⁴⁴) und sind in den Wald eingedrungen, sie haben Beute gemacht („*mons erat infectus variarum caede ferarum*“³⁴⁵), Actaeon fordert seine Gefährten auf, die Waffen wegzulegen und sich auszuruhen – und begründet dies selbst damit, dass es bereits Mittag ist („*Phoebus utraque / distat idem meta finditque vaporibus arva. / sistite opus*“³⁴⁶). Michael von Albrecht weist zusätzlich auf die düstere Stimmung der Szene hin, auf die vom Blut feuchten Netze und den befleckten Berg.³⁴⁷ Für den Leser, der die *Metamorphosen* bis hierher gelesen hat, ist klar: Actaeon schwebt nicht nur in Gefahr, sie wird durch sein eigenes Tun noch verstärkt. John Heath merkt hierzu an:

³⁴¹ Albrecht 2000, S. 68-69.

³⁴² met. 3,139-142.

³⁴³ met. 3,144.

³⁴⁴ met. 3,146.

³⁴⁵ met. 3,143.

³⁴⁶ met. 3,151-153.

³⁴⁷ Albrecht 2000, S. 70.

„One way of reading this would be to suggest that Ovid is pointing out Actaeon's own ignorance of the text, of the setting. That is, Actaeon is unaware of the connotations of his appearance in these circumstances. [...] Actaeon could not be more separated from Ovid and his text.“³⁴⁸

Dadurch beginnt bereits hier eine Separierung des Actaeon vom narrativen Gefüge des Textes. Im Gegensatz zu allen anderen Figuren, die bisher in der Handlung auftauchen, ist Actaeon der Einzige, der sich der Umwelt, in der er sich bewegt, nicht bewusst wird. Diesen Eindruck verstärkt eine zweite Ekphrasis: Der Schauplatz wechselt, wieder wird detailliert die Landschaft beschrieben, im Anschluss dann die Göttin Diana eingeführt: Diana ist bereits in der Callisto-Episode aufgetreten und sich dort der Konnotationen einer solchen Situation durchaus bewusst, hatte sie sich doch gewissenhaft umgesehen, ob ihr Gefahr droht.³⁴⁹ Der Kontrast wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die zweite Ekphrasis genau gleich beginnt wie die erste: Bei Actaeon „*mons erat*“³⁵⁰, bei Diana „*vallis erat*“³⁵¹. Ausgehend von dieser Parallelisierung entwickelt sich die Beschreibung in genau gleicher Weise zuerst von der des Ortes hin zur Beschreibung der auftretenden Figur.³⁵² Auffallend ist, dass auch die Beschreibung des Tals zunächst mit einem düsteren Motiv beginnt: „*piceis et acuta densa cupressu*“³⁵³ – Kiefern und Zypressen waren in der Antike mit Begräbnissen verbunden, wobei diese Konnotation nach Bömer bei Ovid in den Hintergrund rückt und hier vor allem Schatten und Einsamkeit betont werden.³⁵⁴ Dennoch wird so die düstere Stimmung der Actaeon-Ekphrasis hier unterschwellig wieder aufgenommen.

Direkt aus der Beschreibung erfolgt die Handlung, aus der Gewohnheit der Diana ergibt sich der Einzelfall, eine Badeszene. Diana hat für jede Tätigkeit eine Dienerin bei sich, die Badeszene mag an das Bad einer wohlhabenden Römerin aus Ovids Zeit erinnern.³⁵⁵ Bömer weist darauf hin, dass die Namen der Nymphen auch als Namen von Sklavinnen belegt sind.³⁵⁶ Michael von Albrecht merkt zusätzlich dazu an, dass alle genannten Nymphennamen semantisch mit Wasser zu tun haben, Ovid hier also mit der Verbindung der Nymphen mit dem Wasser und der Badeszene spielt.³⁵⁷ Es wird ausdrücklich erwähnt, dass Diana ihre Haare nicht offen trägt („*Crocale sparsos per colla capillos / colligit in nodum*“³⁵⁸), wodurch sie sich zwar von den vorhergegangenen Jägerinnen, die alle offene Haare hatten, abhebt,

³⁴⁸ Heath 1991, S. 240.

³⁴⁹ Vgl. met. 2,458-459.

³⁵⁰ met. 3,143.

³⁵¹ met. 3,155.

³⁵² Albrecht 2000, S. 70-71.

³⁵³ met. 3,155.

³⁵⁴ Bömer 1969, 491-492.

³⁵⁵ Otis 1966, S. 134.

³⁵⁶ Bömer 1969, S. 495-469.

³⁵⁷ Albrecht 2000, S. 71.

³⁵⁸ met. 3,169-170.

dennoch steht fest: Diana befindet sich in einer potentiell gefährlichen Situation³⁵⁹, ebenso wie Actaeon, bei dem die Zeichen zugleich mit einer erneuten Beteuerung seiner Unschuld wiederholt werden:

Dumque ibi perluitur solita Titania lympha,
 ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
 per nemus ignotum non certis passibus errans 175
 pervenit in lucum; sic illum fata ferebant.³⁶⁰

Der Gliedsatz mit *dum* verbindet Actaeons Auftritt mit der Badeszene und ordnet diese ihm gleichzeitig unter. In der Wiederholung der Vorzeichen wird erneut betont, dass Actaeon eben nicht weiß, was er tut. Er geht nicht zielstrebig, sondern *errans*. Der Wald ist ihm *ignotum*. Ulrich Schmitzer bemerkt: „Actaeon hat nicht die leiseste Ahnung, dass er sich in einem der Göttin vorbehaltenen Bezirk befindet.“³⁶¹ Die Handlung wird entschleunigt, der Erzähler kommentiert das Geschehen mit einem Imperfekt und bildet so einen vorläufigen Abschluss, der das Schicksal explizit zum Schuldigen macht und so – auch durch die Nennung Actaeons als *nepos Cadmi* – an den Fluch erinnert, der über dem Geschlecht des Cadmus lastet.³⁶²

Angesichts des lang aufgebauten Spannungsbogens mit seiner Motivwiederholung würde man vermuten, dass nun eine Beschreibung der Diana, wie Actaeon sie im Bad erblickt, folgen würde – ähnlich war beispielsweise bei Daphne, Io oder Callisto ausgiebig die jeweilige Schönheit beschrieben worden. Nicht so hier: Anstatt der Göttin wird die Reaktion der Nymphen beschrieben, Schmitzer hält fest: „Der Blickkontakt geht von den Nymphen aus.“³⁶³ Actaeon selbst wird nur noch in einem Nebensatz erwähnt: „*qui simul intravit rorantia fontibus antra, / sicut erant, nudae viso sua pectora nymphae / percussere viro [...]*“³⁶⁴ Albrecht vermerkt: „Alle Reaktionen äußern sich in Bewegungen.“³⁶⁵ Tatsächlich kommt hektisches Geschehen in die Handlung, in der nicht nur Actaeon, sondern auch Diana zunächst völlig untergehen. Das Geheul der Nymphen mag an eine Totenklage erinnern und damit das Actaeon bevorstehende Schicksal bereits andeuten.³⁶⁶ Für eine Evaluation des Geschehens seitens der Betroffenen, für Nachfragen oder Kommunikation bleibt keine Zeit.

³⁵⁹ Heath 1991, S. 241.

³⁶⁰ met. 3,173-176.

³⁶¹ Schmitzer 2001, S. 308.

³⁶² Albrecht 2000, S. 71-72.

³⁶³ Schmitzer 2001, S. 308.

³⁶⁴ met. 3,177-179.

³⁶⁵ Albrecht 2000, S. 72.

³⁶⁶ Albrecht 2000, S. 72.

Auch Diana muss sofort reagieren und tut dies, wie Heath anmerkt, anhand der narrativen Logik des Werkes:

„Diana is uniquely sensitive to the affront. She interprets the unintentional voyeurism as an attack on her virginity, a conclusion which would normally be (and up to this point in the text had always been) a correct one for the sequence of narrative events. [...] She is not aware of the similar patterns which have established Actaeon as an object of erotic attack as well. And Actaeon is attacked in erotic circumstances, thus validating the pattern while at the same time challenging the simplistic response to it.“³⁶⁷

Auch bei Callisto hatte Diana in unmittelbarer Gefahr gehandelt und sofort reagiert, ohne ihrem Gegenüber eine Möglichkeit zur Kommunikation zu geben. „[I]n beiden Fällen haben auch die Bestraften nicht die leiseste Chance, sich zu rechtfertigen oder zu wehren: Sie müssen stumm bleiben.“³⁶⁸

5.3.3 Verwandlung in einen Hirsch

Diana ist im Bad nackt und unbewaffnet, ihr erster Gedanke gilt ihren Jagdwaffen, als Ersatz greift sie zum Erstbesten, zum Wasser:

ut vellet promptas habuisse sagittas,
 quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem
 perfudit spargensque comas ultricibus undis
 addidit haec cladis praenuntia verba futurae: 190
 'nunc tibi me posito visam velamine narres,
 si poteris narrare, licet.³⁶⁹

³⁶⁷ Heath 1991, S. 242.

³⁶⁸ Schmitzer 2001, S. 313.

³⁶⁹ met. 3,188-193.

Für Ulrich Schmitzer bewahrt Diana damit ihre charakteristischen Züge:

„Diana ist zwar ohne Waffen, aber ihre Bewegungen sind die gewohnten, wie bei der Jagd, wenn sie die Pfeile aus dem Köcher nimmt, um das Wild zu erlegen. Noch ist Actaeon kein solches Wild, aber er wird es gleich sein – und damit potentielle Beute der Jägerin Diana.“³⁷⁰

Die Worte der Diana zeigen deutlich die Absicht hinter der *Metamorphose*: Actaeon soll nicht erzählen können, was er gesehen hat. Damit wird die Stimme zum zentralen Motiv der *Actaeon-Metamorphose* und noch vor dem Einsetzen des Verwandlungsvorgangs diesem vorweggenommen. Erst danach erfolgt die Schilderung der *Metamorphose* selbst:

nec plura minata
 dat sparso capiti vivacis cornua cervi,
 dat spatium collo summasque cacuminat aures 195
 cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat
 cruribus et velat maculoso vellere corpus;
 additus et pavor est. fugit Autonoeius heros
 et se tam celerem cursu miratur in ipso.
 [ut vero vultus et cornua vidit in unda,] 200
 'me miserum!' dicturus erat; vox nulla secuta est.
 ingemuit; vox illa fuit, lacrimaeque per ora
 non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.³⁷¹

Ordnet man die einzelnen Aspekte der *Metamorphose* nach ihrer Reihenfolge, so ergibt sich hier wiederum:

1. Gesicht bzw. Kopf werden verwandelt (Geweih, Ohren, Hals)
2. Gliedmaßen werden verwandelt (Beine, Arme)
3. Fell umhüllt den Körper
4. (Die Stimme wird geraubt.)

Es ist auffällig, dass auch hier wiederum die Stimme als Merkmal von den anderen Aspekten im Verwandlungsvorgang abgesetzt ist: Nicht nur, dass sie nicht in der Aufzählung der anderen Verwandlungsvorgänge auftritt, sie wird auch nicht für sich allein gestellt in einem Satz an die Aufzählung angehängt, wie es etwa bei Callisto der Fall war. Beim Verwandlungsvorgang bleibt die Verwandlung der Stimme unerwähnt. Stattdessen erfährt Actaeon selbst erst, dass ihm die Fähigkeit zur Sprache geraubt wurde, als er sprechen will.

³⁷⁰ Schmitzer 2008, S. 37.

³⁷¹ met. 3,193-201.

Die Verwandlung der Stimme geschieht also zunächst unbemerkt. Problematisch erscheint, dass Tarrant in seiner kritischen Ausgabe der *Metamorphosen* den Vers 200 streicht. Er tut dies mit einem Verweis auf die Verse 1,640-641, dort hatte Io in gleicher Weise ihr Spiegelbild im Wasser erblickt und war dadurch erschrocken. Das Motiv ist dasselbe, dennoch: Wird der Vers gestrichen, so fehlt hier ein wichtiges Handlungselement. Nach der Verwandlung läuft Actaeon davon und er wundert sich über seine Schnelligkeit. Actaeon hat also seine veränderte Situation noch nicht erkannt, er ist erst dabei, die Verwandlung zu begreifen. Diese Erkenntnis erhält er, als er sein Gesicht und die Hörner im Wasser sieht und erst dann ist der Ausruf „*me miserum!*“ auch gerechtfertigt. Ohne den Zwischenschritt des Erkennens macht der Ausruf noch keinen Sinn, denn wieso soll er sich für einen Ärmsten halten, nur weil er plötzlich schnell laufen kann? Zudem würde der Vers 200 eine Motivwiederaufnahme der Io-Geschichte darstellen und damit zeigen, dass diese *Metamorphosen* stark aufeinander bezogen sind: Die Actaeon-Episode führt nicht nur die Thematik der vergewaltigten Jägerinnen weiter, sondern bedeutet auch im Hinblick auf die *Metamorphose* eine Fortführung, wie gleich in der Interpretation der Stelle gezeigt werden wird.

Zunächst sei festgehalten, dass ein zentrales Motiv von Ovids *Metamorphosen* das Thema des Sehens und Nicht-Sehens und der damit verbundenen Erkenntnis bzw. Nicht-Erkennnis ist.³⁷² Gerade in der Actaeon-Episode manifestiert sich dies: Actaeon sieht Diana im Bade, Diana sieht ihn, Diana verwandelt ihn, erst auf der Flucht sieht Actaeon, dass er verwandelt wird – und später sehen ihn seine Hunde und seine Gefährten. Ulrich Schmitzer merkt zur Actaeon-Geschichte an, „daß das Verhältnis von berechtigtem und unberechtigtem Sehen, von visuellem Irrtum und putativem Frevel konstitutiv ist.“³⁷³

Die Streichung des Verses durch Tarrant erscheint folglich fragwürdig, für die vorliegende Arbeit wird er mitberücksichtigt.

Das Adjektiv *vivax* in Vers 194 mag böse Ironie sein, wie Michael von Albrecht ausführt: Hirsche galten in der Antike als langlebig, die Erwähnung dieser Eigenschaft kontrastiert bei Actaeon sein bevorstehendes Schicksal, welches das antike Publikum wohl kannte, mit den sonst mit einem Hirsch verbundenen Eigenschaften.³⁷⁴

Auffällig ist, dass die *Metamorphose* sich hier nicht nur auf Äußerlichkeiten beschränkt. Zwar wird explizit erwähnt, dass Actaeons Geist der alte bleibt – wodurch eine deutliche Parallele zu Callisto entsteht –, aber Diana greift dennoch auch in Actaeons Geist ein: „*additus et*

³⁷² Ausführlich und detailliert für das ganze Werk diskutiert dies Fondermann 2008, S. 121-194.

³⁷³ Schmitzer 2008, S. 34.

³⁷⁴ Albrecht 2000, S. 72; vgl. auch Bömer 1969, S. 501.

pavor est.“³⁷⁵ Bömer merkt hierzu an: „Die Furchtsamkeit des Hirsches (*pavidus, timidus, trepidus*) war seit Homer sprichwörtlich.“³⁷⁶ Hiermit würde auf Actaeon also ein nach antiker Vorstellung typischer Wesenszug eines Hirsches übertragen werden, bei der daraus resultierenden Flucht wäre also zunächst vom typischen Verhalten eines Hirsches zu sprechen: Actaeon agiert als echter Hirsch und wundert sich im darauffolgenden Vers auch nicht über seine Furcht oder Flucht, sondern nur über die Geschwindigkeit: „*se tam celerem cursu miratur in ipso.*“³⁷⁷ Als Mensch ist er diese nicht gewohnt. Erst der Anblick seines Spiegelbildes durchbricht das Hirsch-Sein, der menschliche Geist kehrt zurück in den Fokus. Auch dies zeigt, wie wichtig Vers 200 für die Gestaltung dieser *Metamorphose* ist. Durch dieses typische Verhalten eines Hirsches ergibt sich in der *Metamorphosen*-Gestaltung eine Parallele zur Io-Episode: Io hatte vor der Erkenntnis ihrer Situation wie eine Kuh agiert, Actaeon nun agiert wie ein Hirsch. Bei beiden ist dieses Verhalten dabei von außen motiviert: Bei Io ist es ihr Hirte Argus, der das Verhalten motiviert, bei Actaeon gibt Diana, die Göttin der Jagd, dieses Verhalten Actaeon explizit vor. Dass mit dem gestrichenen Vers 200 dann auf dieselbe Weise dieses für Kuh bzw. Hirsch typische Verhalten mittels der Erkenntnis durch den menschlichen Geist durchbrochen wird, parallelisiert die Gestaltung. Nach dieser Erkenntnis wird ein zentrales Motiv der Callisto-Episode wieder aufgenommen: Aufgrund seines auch in der neuen Gestalt erhaltenen menschlichen Geistes kommt Actaeon nicht mehr mit der Hirschform zurecht und hadert, was er tun solle: „*quid faciat? repetatne domum et regalia tecta, / an lateat silvis? pudor hoc, timor impedit illud.*“³⁷⁸ Auch Callisto hatte sich diese Frage gestellt und in ihren 15 Jahren als Bärin teils ihr altes Heim aufgesucht, teils sich in den Wäldern verborgen und sich dort gefürchtet.

5.3.4 Die Hunde

Die Entscheidung wird Actaeon aber abgenommen, seine Jagdhunde wittern ihn und beginnen, ihn zu jagen. Der Hundekatalog hat in der Forschung einiges an Aufmerksamkeit erhalten und ist auch für die vorliegende Arbeit von Interesse.

Durch die Jagd der Hunde kommt es zu einer Umkehrung der Verhältnisse: Actaeon, der frühere – und an diesem Tag bereits erfolgreiche – Jäger wird zum Gejagten. In ähnlicher Weise hatte auch die frühere Jägerin Callisto immer wieder im Wald vor Jägern fliehen müssen. In der Actaeon-Episode ist es gerade dieser Aspekt, der ausgebaut wird. Der

³⁷⁵ met. 3,198.

³⁷⁶ Bömer 1969, S. 502; kursive Hervorhebung im Original.

³⁷⁷ met. 3,199.

³⁷⁸ met. 3,204-205.

Erzähler streicht dann, nach einer langen Auflistung der an der Jagd teilnehmenden Hunde, direkt heraus, welch ein grausames Schicksal diese Umkehrung für Actaeon ist:

ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus,
 (heu!) famulos fugit ipse suos. clamare libebat,
 ['Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!'] 230
 verba animo desunt; resonat latratibus aether.³⁷⁹

Die Erwähnung der gewohnten Jagdgründe erinnert an Callisto³⁸⁰, gleichzeitig verdeutlicht die Umkehrung die Verwandlung.³⁸¹ Interessant ist die direkte Bezeichnung der Jagdhunde als *famuli*: Dadurch wird klar ersichtlich, dass die Hunde für Actaeon Nutz-Tiere waren. Auch ohne ihren Herrn üben sie ihre Arbeit sofort und erfolgreich aus – sie wittern und jagen Actaeon nicht nur, sie erlegen ihn auch.

Vor der oben zitierten Stelle hat der Erzähler 33 Hundennamen aufgezählt, drei weitere werden folgen. Gesamt macht das 36 verschiedene Hundennamen.

Wie schon oben in Bezug auf den Mythos vor Ovid erwähnt wurde, gab es bereits zuvor Listen mit Hundennamen. Bömer merkt zu Ovids Umgang mit diesen Listen an:

„Man wird sicher damit rechnen dürfen, daß Ovid einige Namen von sich aus in den Katalog eingefügt hat. Dabei fällt auf, daß sich unter diesen besonders viele Namen von Personen (besonders von Hetären, Freigelassenen und Sklaven) befinden.“³⁸²

In der Folge diskutiert Bömer die Namen aller genannten Hunde.³⁸³ Wertet man dies in Zahlen aus, so zeigt sich, dass Bömer 18 Hundennamen eindeutig auch als Namen für Sklaven, Freigelassene und Hetären ausweisen konnte. Damit kommt das Nutz-Tier-Verhältnis, das durch *famuli* explizit wird, auch in der Benennung der Hunde zum Ausdruck. Zusätzlich dazu mögen diese Namen das vorhergegangene Bad der Diana spiegeln: Wie oben erwähnt, sind die Namen der Nymphen ebenfalls als Namen von Dienerinnen belegt. So, wie die Nymphen in den Diensten Dianas stehen, stehen die Hunde in den Diensten Actaeons.

Die Namen der Hunde eröffnen aber noch eine zusätzliche Dimension: Bömer weist nicht ausdrücklich darauf hin, listet aber für 16 Hundennamen auch Belege aus dem mythologischen Bereich. Die Zuordnung gestaltet sich hier allerdings bei einer Zählung nicht immer eindeutig: So befindet sich beispielsweise hinter dem Hundennamen Harpyia das Fabelwesen Harpyie, der Name Melanchaetes findet sich etwa als Adjektiv für Götter und

³⁷⁹ met. 3,228-231.

³⁸⁰ Vgl. met. 2,491-492.

³⁸¹ Albrecht 2000, S. 73.

³⁸² Bömer 1969, S. 503.

³⁸³ Vgl. die ausführliche Diskussion bei Bömer 1969, S. 503-511. Die folgenden Zahlen basieren auf einer schlichten Zählung von Bömers Ergebnissen.

Menschen in der Dichtung, den Namen Theron trug etwa der heroisch verehrte Tyrann von Akragas. Die drei unterschiedlichen Beispiele zeigen, dass eine Zuordnung mitunter schwierig und eine Auswertung in Zahlen mit Vorsicht zu genießen ist, dennoch ließe sich wohl festhalten, dass hier die Heroenwelt als Konnotation im Hundekatalog teils mitschwingt.

Dies würde auch dazu passen, was Christiane Reitz bei ihrer Untersuchung des Hundekatalogs feststellt:

„Ovid bedient sich seiner als Vehikel. Er überträgt das Schema und die Formalia der Heroenaufzählung auf den niederen Gegenstand, er entledigt den Katalog seiner Funktion, das Pathos oder die Spannung zu steigern, die er in der Schilderung eines „echten“ Kampfes haben könnte, ja er unterbricht den Handlungsbogen, der sich gerade zu einer tragischen Szene aufzuschwingen begann. Auseinanderfallen von Sujet und Form manifestieren den parodistischen, quasi-epischen Ton des Passus.“³⁸⁴

Im Hinblick auf diesen parodistischen Ton könnte die heroische Konnotation der Hundennamen durchaus mehr als ein bloßer Zufall sein. Ein Hinweis darauf könnte auch die Zahl der Namen sein: Ovid nennt explizit genau 36 Hundennamen, obwohl er angibt, dass es noch viel mehr Hunde sind.³⁸⁵ Christiane Reitz hat den Meleager-Katalog, also den Heldenkatalog rund um die Jagd auf den calydonischen Eber, untersucht und dort genau 36 teilnehmende Heroen gezählt.³⁸⁶ Reitz scheint aus diesem Umstand, dass diese Zahl identisch ist, keine unmittelbare Konsequenz zu ziehen. Aber angesichts dessen, dass es auch schon Hundelisten vor Ovid gegeben hat und der Autor nicht an die Zahl 36 gebunden war, fällt es hier schwer, an bloßen Zufall zu glauben. Auch beim Meleager-Katalog herrscht eine parodistische Stimmung vor. Niklas Holzberg bemerkt dazu: „[H]ier werden die Verfolger des Tieres [...] denkbar unheroisch, ja lächerlich dargestellt.“³⁸⁷ Ulrich Schmitzer diskutiert die Rolle der Diana in den *Metamorphosen* und stellt fest, dass die Actaeon-Geschichte der letzte richtige Auftritt der Diana ist und sie nur noch einmal, später, erwähnt wird: Der calydonische Eber wird als „*infestae famulus vindexque Dianae*“³⁸⁸ bezeichnet und damit wird Dianas Rolle als Herrin des Ebers, der gejagt wird, ausdrücklich herausgestrichen.³⁸⁹

³⁸⁴ Reitz 1999, S. 365.

³⁸⁵ Vgl. met. 3,225-226.

³⁸⁶ Reitz 1999, S. 366.

³⁸⁷ Holzberg 1997, S. 138-139.

³⁸⁸ met. 8,272.

³⁸⁹ Schmitzer 2001, S. 315.

Auch bei der Jagd der Hunde ist Diana für das Vorhandensein des Hirsches als potentielle Beute verantwortlich, ist sie es doch, die Actaeon verwandelt. Es wäre durchaus denkbar, dass hier die beiden Kataloge verknüpft werden.

Das Motiv, das Diana die Hunde zur Jagd anstachelt, fehlt bei Ovids Version der Actaeon-Geschichte allerdings. Für Bömer kommt es implizit beim Abschluss der Episode zum Ausdruck, wo erwähnt wird, dass der Zorn der Diana nun gesättigt ist.³⁹⁰ Es gibt daraus aber keinen Grund, anzunehmen, Diana habe die Hunde zusätzlich angetrieben, stattdessen könnte sie auch einfach den Umstand, dass Jäger und Jagdhunde in der Nähe sind, für die gewählte Bestrafung des Actaeon ausgewählt haben und mit dem erhofften Ergebnis dann zufrieden gewesen sein. Albrecht merkt an, dass sich Diana nicht nur des Wassers, sondern auch der Hunde wie einer Waffe bedient.³⁹¹ So, wie das Wasser eben gerade zur Hand ist, sind es auch die Hunde.

Wenn die Hunde aus eigenem Antrieb heraus gehandelt haben, würde dies die Nähe zum Meleager-Katalog noch verstärken: Auch die dort beteiligten Helden werden schließlich nicht von einer Gottheit zu ihrem Tun motiviert. Dadurch, dass die Hunde aus eigenem Antrieb zur Jagd schreiten und dabei vom Erzähler wie Heroen in einem Katalog abgehandelt werden, könnte man von einer Anthropomorphisierung der Hunde sprechen, die die Umkehrung der Verhältnisse komplettiert und gleichzeitig Actaeons *Metamorphose* kontrastiert, da die Hunde schließlich nun seine Funktion übernehmen.

Die Anthropomorphisierung der Hunde ist allerdings nicht von Dauer: Eine Rückkehr zum Nutz-Tier-Verhältnis geschieht, als die Gefährten des Actaeon – die ja auch Jäger sind – zur Szene dazukommen und die Hunde anstacheln: „*at comites rapidum solitis hortatibus agmen / ignari instigant.*“³⁹² Festzuhalten wäre auch, dass die anthropomorphisierten Hunde durch den Katalog als Jäger auftreten und bei ihrer Jagd erfolgreich sind, als sie Actaeon erlegen: Dies würde wiederum zum Beginn der Episode zurückgreifen, denn auch Actaeon war zunächst als bereits erfolgreicher Jäger aufgetreten – und in ähnlicher Weise zieht sich das Motiv des Ausruhens von der erfolgreichen Jagd durch das ganze Werk bis hierher.

³⁹⁰ Bömer 1969, S. 509-510; vgl. met. 3,252.

³⁹¹ Albrecht 2000, S. 75.

³⁹² met. 3,242-243.

5.3.5 Actaeons Name, Stimme und Identität

Actaeon versucht, sich seinen Hunden als Herr bemerkbar zu machen, wie im Zitat der Verse 3,228-321 oben ersichtlich wird. Tarrant streicht den Vers 230, also genau die wörtliche Rede, in der Actaeons Name zum ersten Mal erwähnt wird, sodass nur der Versuch zu rufen („*clamare libebat*“³⁹³) und der Fehlschlag („*verba animo desunt*“³⁹⁴) übrig bleiben. Während der Erzähler die Namen von 33 Hunden nennt, bleibt Actaeons Name bis zu dieser Stelle vom Erzähler ungenannt (wenngleich er dem mit dem Mythos vertrauten Publikum natürlich bekannt war). Folgt man Tarrants Streichung, so wird die Nennung des Namens sogar aufgeschoben, bis auch die Namen der letzten drei Hunde genannt wurden, erst dann erhält Actaeon seinen Namen durch seine Gefährten:

at comites rapidum solitis hortatibus agmen
ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt
et velut absentem certatim Actaeona clamant
(ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur 245
nec capere oblatae segnem spectacula praedae.³⁹⁵

Während alle Hunde Namen haben, scheitert Actaeon daran, seinen eigenen Namen zu benutzen. Dieses Scheitern bleibt als Faktor unabhängig davon, ob der Vers 230 mit der Nennung des Namens gestrichen wird oder nicht – es bleibt so oder so bei einem gescheiterten Kommunikationsversuch. Kári Driscoll führt dazu aus, dass Actaeons *Metamorphose* explizit so konzipiert ist, dass Actaeon seine Stimme verliert, und merkt an: „Ohne seine *vox articulata* ist er außerstande, sich als Herr zu behaupten, und seine Identität geht zugrunde im allgemeinen Lärm der *vocum confusarum*.“³⁹⁶ Im Gegensatz dazu haben die Hunde aber eine Identität durch ihren Namen erhalten. Als Actaeon von den Hunden gefangen wird und sie über ihn herfallen, schreit er vor Schmerzen auf:

iam loca vulneribus desunt; gemit ille sonumque,
etsi non hominis, quem non tamen edere possit
cervus, habet maestisque replet iuga nota querelis
et genibus pronis supplex similisque roganti 240
circumfert tacitos tamquam sua brachia vultus.³⁹⁷

Der Laut, den Actaeon ausstößt, ist weder der eines Menschen, noch der eines Hirsches. Für Michael von Albrecht wird hier das Thema der Selbstentfremdung fortgesetzt.³⁹⁸ Durch

³⁹³ met. 3,229.

³⁹⁴ met. 3,31.

³⁹⁵ met. 3,242-246.

³⁹⁶ Driscoll 2013, S. 26, kursive Hervorhebung im Original.

³⁹⁷ met. 3,237-241.

³⁹⁸ Albrecht 2000, S. 73.

diesen Laut wird klar, dass sich Actaeon ebenso zwischen den Welten befindet: Er gehört weder zu den Menschen noch gehört er wirklich zu den Hirschen dazu. Damit erinnert Actaeons Ende an die Geschichte der Callisto: Auch Callisto hatte nirgends dazu gehört. Otis merkt dazu an: „Ovid here passes the border-line that he had not really overstepped in the Callisto story. The human animal's inability to communicate with his fellow-humans now leads to sharp pathos and death.“³⁹⁹ Tatsächlich versucht Actaeon, sich in einer flehenden Geste an seine Gefährten zu wenden: Er kniet nieder und versucht, mit seinen Augen zu kommunizieren, da er seine Arme nicht ausstrecken kann. Ähnlich hatte auch Io ihre Augen zu den Sternen erhoben. Anderson weist darauf hin, dass Actaeons Handlungsweise hier – wie schon bei Io und Callisto zuvor – die typische Gestik des Bittens nachbildet und verzerrt, Actaeon aber im Unterschied zu seinen Vorgängerinnen keinen Erfolg hat. Sein Tod deutet dann auch zum noch grausameren Tod des Pentheus voraus, der nicht bitten kann, weil ihm die Arme abgerissen werden.⁴⁰⁰

Actaeons Gefährten erkennen ihn aber nicht, obwohl sie seinen Namen rufen und Actaeon auf diesen auch reagiert. Ähnlich hatte auch Inachus seine Tochter als Kuh nicht erkannt.

Andrew Feldherr führt aus:

„In the case of the death of Actaeon, the phenomenon of metamorphosis both serves as a barrier to recognition, and, more importantly, poses the problem of recognition as a disjunction between the perspectives of the spectator and the object of their gaze, the two spectacular roles emphasized in the warning received by Cadmus. To any spectator Actaeon is a stag, it is only he who recognizes himself as a man. As the narrative approaches its climax, the isolation of Actaeon from this external perspective becomes more and more acute.“⁴⁰¹

Hier kommt auch das Thema des Ausgestoßen-Seins in die Actaeon-Episode herein: Schon zu Beginn scheint Actaeon selbst außerhalb des narrativen Kontinuums der *Metamorphosen* zu stehen (er ist sich, im Gegensatz zu Diana, der Vorzeichen nicht bewusst). Gleichzeitig bedient sich Actaeon der Mittel, die auch seine Vorgängerinnen verwendet hatten. Actaeon scheitert aber mit seinem Kommunikationsversuch, durch seine verwandelte Gestalt kann er nicht erkannt werden und er bleibt separiert von den anderen. Nicht nur seine Gefährten als Jäger, auch seine Hunde als Jagdhunde (oder Jäger, wenn man ihre Anthropomorphisierung mitbedenkt) verfahren mit ihm, wie sie es mit einem Hirsch zu tun gewohnt sind. Actaeon wünscht sich sodann, er könnte die Seiten wechseln: „*vellet abesse quidem, sed adest,*

³⁹⁹ Otis 1966, S. 136-137.

⁴⁰⁰ Anderson 1993, S. 176-177.

⁴⁰¹ Feldherr 1997, S. 30.

velletque videre, / non etiam sentire canum fera facta suorum.“⁴⁰² Feldherr weist zusätzlich darauf hin, dass Ovid seine LeserInnen die Perspektive von Actaeon einnehmen lässt und somit die der Leser/die Leserin dadurch gleichermaßen von den Gefährten, die als internes Publikum auftreten, separiert ist wie die Figur des Actaeon.⁴⁰³

Für Michael von Albrecht schließt sich bei Actaeons Tod auch der Kreis zum Beginn der Erzählung: Dort herrschte bereits das Motiv der blutigen Jagd vor und obwohl die Jagd dort beendet war, kehrt sie am Ende der Episode wieder und beginnt von neuem. In ähnlicher Weise spricht Actaeon in der Geschichte zwei Mal: Zu Beginn, als er seinen Gefährten (und den Hunden, die man sich wohl dazu denken darf) befiehlt, innezuhalten und mit dem Jagen aufzuhören, und am Ende, als er erneut versucht, Hunde und Gefährten zum Aufhören zu bewegen und daran dann scheitert.⁴⁰⁴

Damit rahmt das Thema der Kommunikation die Episode vom Beginn bis zum Ende und markiert gleichermaßen den Übergang vom Menschen – wo Kommunikation noch möglich ist – hin zu einer Hirschgestalt⁴⁰⁵, wo die Kommunikation nicht mehr möglich ist.

⁴⁰² met. 3,247-248.

⁴⁰³ Feldherr 1997, S. 54.

⁴⁰⁴ Albrecht 2000, S. 76.

⁴⁰⁵ Angesichts dessen, dass Actaeon kein vollständiger Hirsch ist, erscheint es hier ratsamer, nur von Hirschgestalt zu sprechen und nicht von einem vollwertigen Hirsch. In der Erzählung wird schließlich betont, dass die Laute, die Actaeon ausstößt, weder die eines Menschen noch eines Hirsches sind, die Kommunikationsunmöglichkeit also nicht daran scheitert, ein Hirsch zu sein, sondern daran, weder richtig Mensch noch Hirsch zu sein.

6. Zusammenfassung

6.1 Von Io bis Actaeon – Steigerung des *Metamorphosenendes*

Wie die Forschung schon oft gezeigt hat und es sich auch in dieser Arbeit erwies, gibt es beginnend ab der Daphne-Episode bis hin zur Actaeon-Episode in Ovids *Metamorphosen* einen Motivaufbau: Immer, wenn eine männliche Gottheit sich einer Nymphe nähert, wiederholen sich dieselben Motive: Die Nymphe ist eine jungfräuliche Jägerin, sie trägt ihre Haare offen, es ist Mittagszeit, es ist heiß, sie sucht den Schatten im Wald, sie ist müde von der Jagd, sie legt ihre Waffen zur Seite und sie ruht sich aus. Diese Motive wiederholen und steigern sich in den Erzählungen von Daphne, Io, Syrinx, Callisto und Actaeon, wobei die Motive in der Actaeon-Episode durchbrochen werden: Dort wird Actaeon als männlicher Jäger von der jungfräulichen Jägerin und Göttin Diana als sexueller Angreifer verkannt und für seine Tat bestraft. Mit der Actaeon-Episode findet sich damit der Höhepunkt des Motivs und gleichzeitig mit dem Höhepunkt wird das Verhältnis umgekehrt.

In der vorliegenden Arbeit lag der Fokus auf den Tier*Metamorphosen* von Io, Callisto und Actaeon. Alle drei sind durch diese Motive verbunden und entsprechend ähnlich gestaltet sich die Situation vor der Verwandlung. Ähnlichkeiten bestehen aber, wie sich gezeigt hat, auch bei der Situation nach der Verwandlung. Als Erstes fällt auf, dass es sich bei diesen dreien um die einzigen Tier*Metamorphosen* in dieser Motivlinie handelt. Daphne und Syrinx werden nicht nur in Pflanzen statt Tiere verwandelt, sondern ihre Geschichten enden auch nach der Verwandlung, während die Geschichten von Io, Callisto und Actaeon nach der Verwandlung weitergehen. Aufgrund derselben Ausgangssituationen und der vielen Gemeinsamkeiten, die die drei Episoden nach der Verwandlung in Tiere – genauer: in Kuh, Bärin und Hirsch – haben, ist anzunehmen, dass Ovid diese bewusst miteinander verbunden hat. Die Forschung hat in vielerlei Hinsicht für die *Metamorphosen* nachgewiesen, dass wichtige Gestaltungsmittel des Werkes Wiederholung und Variation sind. Ebenso wird das Motiv der Tier*Metamorphose* von Io bis Actaeon wiederholt, variiert und gesteigert. Der Blick in die Mythentradition vor Ovid hat ergeben, dass Ovid von seinen Vorbildern teils stark abweicht und seine Version der jeweiligen Mythen bewusst passend für sein Werk konstruiert hat. In Tabelle 1 finden sich die drei Episoden zur Veranschaulichung gegenübergestellt:

	Io	Callisto	Actaeon
Motivwiederholung	Schatten im Wald, Mittagszeit, von Jupiter aufgefordert, sich von der Hitze auszuruhen	Schatten im Wald, Mittagszeit, loses Haar, Jägerin, legt Waffen ab, erschöpft von der Jagd, ruht sich aus	Schatten im Wald, Mittagszeit, Jäger, legt Waffen ab, erschöpft von der Jagd, ruht sich aus
Verwandelt von	Jupiter (um den Ehebruch zu verschleiern)	Juno (aus Eifersucht)	Diana (Strafe für vermeintl. Angriff)
Verwandelt in	Kuh	Bärin	Hirsch
Verwandlungs-reihenfolge	1. Die Haare (und damit das Fell) verschwinden 2. Das Gesicht wird rückverwandelt (Hörner schrumpfen, mit Augen und Mund wird das Gesicht wiederhergestellt) 3. Gliedmaßen werden wiederhergestellt 4. Io kann wieder sprechen ⁴⁰⁶	1. Haar bzw. Fell umgibt den Körper 2. Die Gliedmaßen verwandeln sich 3. Das Gesicht wird verwandelt 4. Die Möglichkeit zu sprechen wird Callisto genommen	1. Gesicht bzw. Kopf werden verwandelt (Geweih, Ohren, Hals) 2. Gliedmaßen werden verwandelt (Beine, Arme) 3. Fell umhüllt den Körper 4. Die Stimme wird geraubt.
Sprache vom Vorgang sichtlich abgehoben?	ja (eigenständig am Ende, restlicher Vorgang geschieht in Aufzählung)	ja (eigenständig am Ende, restlicher Vorgang geschieht in Aufzählung)	ja (wird in der Verwandlung selbst nicht erwähnt, erst später von Actaeon bemerkt)
Erhalt des menschlichen Geistes?	ja	ja	ja
Isolation von der ursprünglichen Menschenwelt?	Ja (Argus hütet sie und schirmt sie von Menschen ab, sie ist aber zusammen mit Ziegen)	ja (kann als Bärin weder heim, noch im Wald mit anderen Tieren sein)	ja (Verwandlung separiert ihn von seinen Gefährten und seinen Hunden)
Wiedervereinigung mit Menschenwelt in Tiergestalt?	Ja (mit Inachus, wird aber von Argus beendet)	nein (nur mit Arcas in Tiergestalt, wenn Arcas Ursa minor ist)	nein
Tierverhalten?	ja (von Argus ausgelöst)	nein	ja (von Diana ausgelöst)
Umkehrung der Verhältnisse vor der <i>Metamorphose</i>	nein	ja (wird als Jägerin gejagt)	ja (wird als Jäger gejagt)
Ende der <i>Metamorphose</i>	Rückverwandlung	Katasterismos	Kein Ende, stirbt in Hirschgestalt

Tabelle 1: Gemeinsamkeiten und Unterschiede: Io, Callisto, Actaeon

⁴⁰⁶ Zu beachten ist, dass die Verwandlungsreihenfolge bei Io aus der Rückverwandlung gewonnen wurde, da Ios Verwandlung in die Kuh nicht ausführlich geschildert wird. Der Ablauf ist aber auch bei der Rückverwandlung der gleiche und daher vergleichbar.

Bevor von einer Steigerung der Tier*Metamorphose* und einer thematischen Reihe zwischen Io, Callisto und Actaeon gesprochen werden kann, müssen allerdings die anderen *Metamorphosen*, die bis zur Actaeon-Episode geschildert werden und die in dieser Arbeit bisher nicht analysiert wurden, kurz in den Blick genommen werden.

Ausklammern kann man hierbei alle Verwandlungen von Menschen in Pflanzen: Dies wären Daphnes *Metamorphose* zum Lorbeerbaum, Syrinx' *Metamorphose* zu Schilf und die um Phaeton trauernden Heliaden, die in Bernstein weinende Bäume verwandelt werden⁴⁰⁷. Ebenfalls ausgeschlossen werden können die *Metamorphosen* in Stein: Blattus⁴⁰⁸ und Aglauros⁴⁰⁹.

Verwandlungen von Menschen in Tiere bis zur Actaeon-Episode sind Lycaons *Metamorphose* zum Wolf, Ios *Metamorphose* zur Kuh, Cygnus' *Metamorphose* zum Schwan⁴¹⁰, Callistos *Metamorphose* zur Bärin, die *Metamorphose* der Corone (deren Name in den *Metamorphosen* nicht fällt) zur Krähe⁴¹¹, und Ocyroes *Metamorphose* zur Stute⁴¹².

Die Lycaon-Episode scheidet aus, da sie einerseits die erste *Metamorphose* im Werk ist und als solche programmatische Funktion für das Gesamtwerk hat⁴¹³ und andererseits dort das Verhalten Lycaons nach der Verwandlung sich völlig anders gestaltet als bei den drei untersuchten: Lycaon bewahrt zwar seinen menschlichen Geist, hat aber keine Probleme damit, sich wie ein Wolf zu verhalten. Lycaon kann damit als Kontrast fungieren, der die Probleme von Io, Callisto und Actaeon erst ersichtlich macht (was die explizite Erwähnung Lycaons in der Callisto-Episode auch zeigt), aber gehört selbst nicht zu der Reihe.

Cygnus trauert – ebenso wie die Heliaden, die aufgrund der Trauer zu Bäumen werden – um Phaeton und wird während seiner Klage zu einem Schwan verwandelt. Zwar deutet der Erzähler an, dass Cygnus sich als Schwan so verhalte, als wäre er sich dessen, was vor der Verwandlung geschah, noch bewusst („*nec se caeloque lovique / credit, ut iniuste missi memor ignis ab illo*“⁴¹⁴), allerdings handelt es sich hier um ein Aition, das erklärt, wieso sich Schwäne so verhalten, wie sie es tun. Das Schicksal des Cygnus wird nach der *Metamorphose* nicht mehr weiterverfolgt.

Bei Corone ergeben sich anfangs Parallelen zu unseren untersuchten Stellen: Corone schlendert am Strand entlang, wird von Neptun entdeckt, umworben und, da sie ihn abweist, schließlich attackiert. Zur Rettung verwandelt Minerva sie in eine Krähe, Corone

⁴⁰⁷ Vgl. met. 2,340-366.

⁴⁰⁸ Vgl. met. 2,676-707.

⁴⁰⁹ Vgl. met. 2,787-832.

⁴¹⁰ Vgl. met. 2,367-380.

⁴¹¹ Vgl. met. 2,550-595.

⁴¹² Vgl. met. 2,633-675.

⁴¹³ Vgl. oben die Ausführungen in Kapitel 1.2.1.

⁴¹⁴ met. 2,377-378.

entkommt. Damit erinnert die Erzählung stark an die Geschichten von Daphne oder Syrinx, nur dass hier zur Rettung vor dem sexuellen Angreifer eine *Metamorphose* zum Tier, nicht zur Pflanze, zum Einsatz kommt. Corones Name bleibt in der Erzählung ungenannt, was eine Gemeinsamkeit mit Callisto ergibt. Das Schicksal nach der *Metamorphose* zur Krähe wird aber nicht erzählt, lediglich, dass sie zur Gefährtin Minervas wird: „*et data sum comes inculcata Minervae*.“⁴¹⁵ Von Problemen zwischen menschlichem Geist und tierischer Gestalt wird nichts berichtet. Die Geschichte könnte zwar zu der Abfolge der Situationen vor der *Metamorphose* gerechnet werden (wobei zu beachten ist, dass die sonst omnipräsenten Motive wie Wald oder Mittagszeit hier fehlen), hat aber keine Gemeinsamkeiten mit der Situation danach. Im Gespräch mit dem Raben erwähnt die Krähe außerdem Nyctimene und deren Verwandlung in einen Vogel als Strafe, allerdings bleibt es bei dieser bloßen Erwähnung, weshalb Nyctimene bereits zu Beginn dieser Arbeit ausgeschlossen wurde.⁴¹⁶

Völlig anders ist die Ausgangssituation bei Ocyroe: Diese ist die Tochter des Chiron und damit eine Zentaurin. Es gibt dort keine sexuelle Attacke, stattdessen sagt Ocyroe die Zukunft voraus und verwandelt sich daraufhin in eine Stute. Die Episode endet mit der Verwandlung, das weitere Schicksal der Ocyroe als Stute wird nicht erforscht. Die einzige Gemeinsamkeit zu unseren Stellen könnte sein, dass explizit die Verwandlung von Gestalt und Stimme erwähnt wird: „*pariterque novata est et vox et facies*.“⁴¹⁷ Damit ist die *Metamorphose* der Stimme auch hier ein wichtiges, von der Gestalt abgesondertes Motiv, aber es gibt keine Erkenntnis des Sprachverlusts oder Verwunderung über die neue Gestalt danach. Zudem hebt sich die *Metamorphose* der Ocyroe dadurch ab, dass Ocyroe zuvor bereits als Mischwesen aus Mensch und Pferd ist, ihre Ausgangssituation also eine ganz andere ist, als es bei den verwandelten Menschen der Fall ist.

Die anderen Tier*Metamorphosen*, die bis zu Actaeon geschildert werden, lassen sich, wie der kurze Überblick gezeigt hat, folglich nicht in die Reihe einordnen. Von Io über Callisto zu Actaeon findet eine Variation desselben Entfremdungsmotivs (menschlicher Geist im Körper eines Tieres) statt. Das Ende der *Metamorphose* spitzt sich dabei immer weiter zu.

Bei Io endet die *Metamorphose* positiv mit einer Rückverwandlung, die Kuhgestalt wird aufgehoben. Nach der Rückverwandlung folgt dann die Allophanie, die der Erzähler aber nicht mehr ausdrücklich schildert.

Bei Callisto fixiert der Katasterismos die Bärengestalt bis in alle Ewigkeit. Ob der Katasterismos selbst positiv oder negativ ist, ist ambivalent: Wenn ihr Sohn Arcas zum Sternbild des kleinen Bären wird, gibt es hier eine Wiedervereinigung in tierischer Gestalt,

⁴¹⁵ met. 2, 588.

⁴¹⁶ Vgl. die Ausführungen zur *Metamorphosen*zählung in der Einleitung.

⁴¹⁷ met. 2,674-675.

das Ende wäre positiv. Wenn Arcas zum Sternbild des Bärenhüters wird, bedeutet der Katasterismos eine Fixierung des Jagdmotivs: Callisto bleibt eine Bärin und wird jede Nacht wieder gejagt. Damit gibt es durch den Katasterismos keinen Unterschied zu ihrem Bärenleben vor der Begegnung mit Arcas – auch dort ist sie gejagt worden.

Bei Actaeon endet die *Metamorphose* mit dem Tod. Der Tod wiederum ist das Ergebnis einer vorangegangenen Jagd: Actaeon als Hirsch wird zur Beute seiner eigenen Hunde. Vor genau diesem fatalen Ausgang einer Jagd wurde Callisto durch den Katasterismos gerettet.

Es lässt sich also hier im Hinblick auf die Gestaltung der Erfahrung nach der *Metamorphose* von einer Steigerung sprechen.

6.2 Aspekte des Tier-Seins

6.2.1 Sprachverlust

Die Untersuchung der drei *Metamorphosen* ergab zwei entscheidende Kriterien zum Unterschied von Mensch und Tier: Sprache und Isolation.

Mit der Sprache ist ein zentrales Motiv aller drei *Metamorphosen* der Verlust der Fähigkeit zur Kommunikation mit anderen Menschen. Io kann nur muhen, Callisto nur brüllen, Actaeon stößt Laute aus, die weder die eines Menschen, noch eines Hirsches sind. Zu einer menschlichen Sprache sind alle drei nicht fähig. In allen drei *Metamorphosen* wird dieser Sprachverlust in der Darstellung herausgehoben und getrennt von der Verwandlung des Körpers. Der Ablauf der Körperverwandlung selbst kann variieren, je nach Situation der *Metamorphose* ergibt sich eine andere Reihenfolge, so werden etwa bei Callisto zuerst die Arme verwandelt, da sie diese gerade flehend ausstreckt. Eine jeweils andere Reihenfolge macht auch dahingehend Sinn, wenn man bedenkt, dass Kuh, Bärin und Hirsch auch, was den Körperbau betrifft, völlig anders gestaltet sind und somit auch ganz andere Körperpartien verwandelt werden müssen.

Nach Auffassung der antiken Philosophie ist, wie sich gezeigt hat, die Sprache das wichtige distinktive Merkmal zwischen Mensch und Tier. Dadurch, dass die Verwandelten nicht mehr sprechen können, scheint die Darstellung dieses aristotelische *zoon logon echon* zu fokussieren. Tatsächlich scheint das Problem in den *Metamorphosen* aber komplexer zu sein: Alle drei versuchen nicht nur zu sprechen, sondern auch menschliche Gestik, namentlich das flehende Ausstrecken der Arme, auszuführen. Alle drei scheitern dann zunächst daran, dass ihnen nicht nur die Stimme nicht folgt, sondern sie auch die für die Gestik zentralen Körperteile nicht mehr besitzen. Als Ersatz für die Arme kommen dann die Augen zum

Einsatz, mit unterschiedlichem Erfolg: Io erhebt die Augen zum Himmel, Jupiter erhört sie. Actaeon richtet die Augen auf seine Gefährten, diese erkennen ihn aber nicht. Als Callisto ihren Sohn Arcas anblickt, scheint es diesem, als würde ihn die Bärin angreifen wollen. Die Erklärung hierfür könnte sein, dass Jupiter es war, der Io verwandelt hat, er also wusste, dass er es nicht mit einer Kuh zu tun hat. Jupiter scheint Io weiter im Blick behalten zu haben, ebenso wie er es bei Callisto tat, griff er doch genau in dem Moment ein, als Callistos Situation zu eskalieren drohte. Weiters ist auch fraglich, inwiefern Jupiters göttliche Natur ihn von den Menschen, die Actaeon erreichen will, unterscheidet. Actaeons menschliche Gefährten glauben, einen Hirsch vor sich zu haben – ähnlich wie auch Arcas und Inachus⁴¹⁸ glaubten, Tieren zu begegnen. Arcas und Inachus reagieren auch dementsprechend: Inachus füttert die zahme Kuh, Arcas hebt den Speer, macht sich also bereit zum Kampf. Io ist hierbei die Einzige, der es gelingt, auch als Tier mit Menschen zu kommunizieren: Sie greift auf die Schrift zurück, schreibt ihren Namen und durchbricht so mit menschlichen Mitteln die Kommunikationsgrenze. Ein Rückgriff auf die Schrift bedeutet aber auch einen Rückgriff auf die Sprache – Io verfügt noch über die Sprache, hat aber nicht die Möglichkeit, sie mit ihrer Stimme zu artikulieren.

Fraglich wäre an dieser Stelle: Können Tiere im Erzähluniversum der *Metamorphosen* untereinander kommunizieren? Ist nur die Kommunikation mit Menschen ein Problem? Io wird, als Merkur sich zu Argus setzt, zusammen mit Ziegen auf der Weide gelassen – wir erfahren jedoch nichts darüber, ob es hier zu einer Kommunikation kommt. Callisto hat zu viel Angst vor Bären und Wölfen und versteckt sich, von einer Kommunikation erfahren wir auch dort nichts. Actaeon versucht, seine Hunde direkt anzusprechen – allerdings mit menschlichen Mitteln, denn es wird explizit erwähnt, dass seine Stimme ihm nicht gehorcht. Als Hirsch kann er keine menschliche Sprache artikulieren. Als Actaeon vor Schmerzen aufschreit, ist sein Schrei aber weder der eines Menschen noch eines Hirsches. Actaeon ist also auch nicht zu tierischer Sprache fähig. Als Kontrast dazu werden Actaeons Kommunikationsversuche von den Stimmen seiner Hunde, die auf der Jagd bellen, übertönt. Tiere scheinen aber, wenn man das Gesamtwerk der *Metamorphosen* ansieht, durchaus zur Sprache fähig zu sein. Ein Beispiel dafür könnte die in eine Krähe verwandelte Corone sein: Der Rabe hat gesehen, dass Apollos Geliebte ihm untreu ist, und macht sich auf den Weg, dies dem Gott zu berichten. Corone fliegt ihm nach und erzählt ihm von ihrem Schicksal, um ihn auf die Gefahr hinzuweisen, die das Überbringen schlechter Nachrichten für den Boten

⁴¹⁸ Genau genommen ist Inachus kein Mensch, sondern ein Flussgott. Im Erzähluniversum der *Metamorphosen* ist er aber als Flussgott von der olympischen Götterwelt separiert und befindet sich mit den Menschen auf Erden. Es erscheint daher vertretbar, ihn in diesem Sinne hier mit Actaeons Gefährten und Arcas zum Vergleich heranzuziehen.

birgt. Der Rabe ist ein echter Rabe, Corone hingegen eine in eine Krähe verwandelte Prinzessin. Dennoch haben die beiden keine Probleme, sich zu verständigen.

Ein anderes Beispiel könnten die Hunde des Actaeon sein: Als die ersten zwei Hunde Actaeon wittern, geben sie den anderen ein Zeichen, um auf die Beute hinzuweisen. Die Hunde – an dieser Stelle noch Hunde, erst danach beginnt der Katalog richtig und bringt die Anthropomorphisierung mit sich – sind also dazu fähig, miteinander zu kommunizieren.

Bei Io, Callisto und Actaeon scheint die Kommunikation mit Menschen, aber auch mit Tieren daran zu scheitern, dass sie versuchen, mit menschlichen Mitteln zu kommunizieren. Über diese Mittel verfügen sie aber nicht mehr, deshalb muss der Kommunikationsversuch fehlschlagen. In dieser Hinsicht verhält es sich bei der Kommunikation wie mit dem restlichen problematischen Verhalten: Das erhaltene menschliche Bewusstsein ist es, welches das Leben in Tiergestalt zum Problem werden lässt.

6.2.2 Isolation von der Menschenwelt

Das andere zentrale Motiv scheint das des aristotelischen *zoon politikon* zu sein. Während der Mensch ein Gemeinschaftswesen ist, führt die *Metamorphose* zum Tier bei allen drei Figuren zu einer Isolation von ihrem Umfeld, von Familie oder Gefährten.

Einerseits ist dies durch den Gestaltwandel bedingt: Callisto kann als Bärin nicht zurück in ihr Haus, dasselbe Problem hat Actaeon als Hirsch. Io wird direkt nach ihrer Verwandlung in eine Kuh am Ende eines geschäftsmäßig konnotierten Gesprächs zwischen Jupiter und Juno dem Hirten Argus übergeben und dadurch natürlich von ihrem Vater und ihren Schwestern getrennt.

Andererseits zeichnet sich die Isolation bereits vor dem Gestaltwandel ab: Callisto wird aufgrund ihrer Vergewaltigung aus dem *chorus* der Diana verstoßen und verliert damit den *zoon-politikon*-Aspekt ihres Mensch-Seins bereits vor der eigentlichen Verwandlung. Actaeon ist in ähnlicher Weise vom narrativen Gefüge des Werkes isoliert: Als einziger Akteur ist er nicht fähig, die Zeichen zu deuten – während sein Gegenüber in der Handlung, die Göttin Diana, diese sehr wohl kennt. Zusätzlich dazu entfernt sich Actaeon selbst von seinen Gefährten. Er ist nicht nur allein, als er verwandelt wird, sondern er hat auch die für ihn bestimmte Menschenwelt verlassen und sich in einen göttlichen Bereich verirrt.

Das Motiv einer Wiedervereinigung mit Familie oder Gefährten ist sodann bei allen drei *Metamorphosen* gegeben und spielt eine zentrale Rolle in der Erfahrung des Tier-Seins. Während die verwandelte Person auf ihre früheren Angehörigen trifft, manifestiert sich die Erfahrung, kein Mensch mehr zu sein und damit nicht mehr dazuzugehören. So kehrt Io etwa

an den Fluss ihres Vaters zurück und muss dort erst einmal im Spiegelbild des Wassers feststellen, dass sich ihr Aussehen geändert hat. Mit dem Vater und den Schwestern würde sie gerne sprechen, aber ihr fehlt die Fähigkeit dazu. Bei Callisto gibt es das Motiv zweimal: Einmal trifft sie in Bärengestalt auf ihren Vater Lycaon, der selbst zum Wolf geworden ist, hat aber – da ihr menschlicher Geist noch immer ihr Denken und Handeln bestimmt – Angst und somit keine Möglichkeit, sich mit ihm zu unterhalten (Lycaon selbst hat, wie gezeigt wurde, keine Probleme mit seinem Wolf-Sein). Später trifft Callisto dann auf ihren Sohn Arcas, erkennt ihn, hat als Bärin aber keine Möglichkeit, mit ihm zu kommunizieren. Actaeon trifft auf seine Hunde und später auf seine Gefährten. Sowohl Hunde als auch Gefährten halten ihn für einen Hirsch, obwohl Actaeon versucht, mit ihnen zu kommunizieren – und gerade in dieser Kommunikation merkt er, dass er keine menschliche Stimme mehr hat.

Es zeigt sich aber, dass das Tier-Sein an sich nicht bedeutet, dass kein Zusammenleben mit anderen mehr möglich ist. Gerade die Callisto-Episode zeigt, dass eine Wiedervereinigung in der Tiergestalt möglich ist. Die Wiedervereinigung mit Lycaon scheitert nicht daran, dass er ein Wolf und sie eine Bärin ist, sondern daran, dass Callisto aus ihrem menschlichen Denken heraus Angst vor den Bären und Wölfen im Wald hat. Und in dem möglichen Episodenende, bei dem Arcas zum kleinen Bären wird, werden Mutter und Sohn schließlich in Bärengestalt wiedervereinigt.

Metamorphose in ein Tier bedeutet damit nur eine Isolation vom menschlichen Bereich, nicht aber eine Isolation von allem.

6.2.3 Typisches Tier-Verhalten?

Wie ist das Verhalten der in Tiere verwandelten Personen zu bewerten? Verhalten sie sich so, wie es in der Auffassung der Antike typisch für die jeweiligen Tiere war?

Diesbezüglich sind unsere drei *Metamorphosen* nur bedingt zu vergleichen. Dies liegt daran, dass die jeweiligen Tiere, in die sie verwandelt werden, sehr unterschiedlichen Filtern unterworfen sind: Io wird in eine Kuh verwandelt und damit in ein Nutz-Tier. Callisto wird zur Bärin und Actaeon zum Hirsch – bei diesen beiden handelt es sich nicht um Nutz-Tiere, sondern um wilde, freilebende Tiere aus dem Wald. Dementsprechend gestaltet sich ihre Existenz auch anders.

Ios Existenz als Kuh ist vollständig fremdbestimmt, entspricht aber gerade dadurch dem typischen Verhalten einer Kuh. Wie gezeigt wurde, hat bereits das Gespräch zwischen Jupiter und Juno, dessen Gegenstand Io ist, teils eine geschäftsmäßige Konnotation und erinnert damit an einen Kuhhandel. Als Kuh wird Io damit zum Besitzobjekt wie in der Landwirtschaft üblich. Argus wird nicht nur zu Ios Bewacher, sondern auch zu ihrem Hirten. Wie ein Blick in

andere antike Texte gezeigt hat, folgt Argus in seinem Umgang mit Io dem, was nach antiker Auffassung mit Kühen getan werden soll. Zusätzlich hervorgehoben wird dabei, dass Argus seine Sache als Hirte nicht gut macht – das Gras ist bitter, das Lager hart und kalt, das Wasser verdreckt. Io erlebt folglich durch Argus nicht nur, wie es ist, eine Kuh zu sein, sondern wie es ist, eine Kuh bei einem schlechten Hirten zu sein.

Zu beachten ist, dass Ovid mit dieser Hirtensituation die Welt der antiken Hirtendichtung und damit vor allem seinen Vorgänger Vergil und dessen arkadisches Erzähluniversum in sein Werk integriert und verzerrt. Dass die Zerstörung von Vergils Arkadien ein Leitmotiv von Ovids *Metamorphosen* ist, hat die Forschung gezeigt. Das Verhalten des Argus und Ios Erleben ist damit vor diesem Hintergrund zu sehen, das Nutz-Tier-Verhältnis zwischen Io und Argus ist dadurch verklärt und nicht identisch mit der Situation einer Kuh in der Realität. Ios Erlebnis des Kuh-Seins ist damit das Erlebnis eines Kuh-Seins, wie es typisch für die Hirtendichtung ist. Vor diesem Hintergrund kann dann aber von einem typischen Verhalten in dem Sinne gesprochen werden, dass sich auch echte – im Sinne von nicht verwandelte – Nutz-Tiere innerhalb des Werkes genau so verhalten: Merkur tritt als Hirte auf und bringt echte Ziegen mit sich, die in der Folge mit Io zusammen geweidet werden.

Io verhält sich aber nur wie eine typische Kuh, wenn Argus dabei ist und ihr dieses Verhalten vorgibt. Zweimal ist Io ohne Argus. Das eine Mal, wenn sie – durchaus typisch für Tiere in der Hirtenwelt – umherwandert und sich dabei von ihrem Hirten entfernt. Io trifft dabei auf Inachus, der sie für eine Kuh hält und wie eine solche behandeln will – er gibt ihr etwa Gräser zu fressen –, aber Io greift sofort auf menschliches Verhalten zurück und schreibt ihren Namen in den Sand. Erst als Argus kommt und sein verlorenes Nutz-Tier zurückholt, wird das typische Kuh-Verhalten fortgesetzt. Als Merkur Argus tötet, endet es wieder – und dieses Mal endgültig. Ovid hat, womöglich um dieses Ende des Kuh-Seins zu verdeutlichen, die Bremse, die Io in der Tradition verfolgt, durch eine Erinye ersetzt. Mit menschlichen Mitteln erreicht Io dann Jupiter, der sie zurückverwandelt.

Ganz anders verhält es sich bei Callisto und Actaeon. Als Bärin und Hirsch sind sie Tiere, die frei im Wald leben. In der Folge gibt es keinen Besitzer und keinen Hirten und damit niemanden, der bei ihnen ein für die jeweilige Tierart typisches Verhalten vorgibt. Bei beiden zeigt sich, dass die Annahme einer tierischen Gestalt nicht bedeutet, auch wie ein Tier agieren zu können. Im Gegensatz zur Io-Episode wird bei diesen beiden auch vom Erzähler ausdrücklich betont, dass der menschliche Geist auch in der neuen Gestalt erhalten bleibt. Dieser menschliche Geist ist es, der dann zu Problemen führt.

Die Callisto-Episode erforscht dies zuerst. Callisto hat aufgrund des menschlichen Geistes auch als Bärin Angst vor Bären und Wölfen. Aufgrund ihrer Gestalt reagieren Menschen, die

auf sie treffen, aber so, wie sie es vom Umgang her mit anderen Bären gewohnt sind – und führen damit das weiter, was auch Inachus tat, als er auf Io traf. Die Menschen, die sich im Wald aufhalten, sind in dieser arkadischen Welt Menschen, die Jagd auf die Tiere des Waldes machen. Callisto muss vor Jägern und Hunden flüchten und auch ihr Sohn Arcas glaubt, eine Bärin vor sich zu haben, denn für all diese erscheint sie wie eine normale Bärin, wodurch ein typischer Jagd-Ablauf initiiert wird. Callisto bleibt nichts anderes übrig, als sich in diesen Ablauf einzufügen und die Rolle der potentiellen Beute einzunehmen, wenn sie überleben will. Daher muss sie flüchten. Bemerkenswert ist hier die Umkehrung der Verhältnisse, Callisto als Jägerin hat zuvor selbst Jagd auf die Tiere des Waldes gemacht und zu Beginn der Callisto-Episode hatte sie sich im Schatten von der Jagd ausgeruht. Callisto erfährt somit die andere Seite ihrer vorherigen Tätigkeit. Abgesehen von der Jagd verhält sich Callisto aber nicht wie ein Bär im Wald: Sie fürchtet die anderen Bären und Wölfe und gerade die Erwähnung ihres Vaters Lycaon kontrastiert Callistos Erlebnis. Die Boshaftigkeit Lycaons, von der Jupiter berichtet, macht Lycaon auch geistig zum Wolf. Callisto hat aber nicht den Geist eines Bären – ebenso wenig wie Io den einer Kuh – und aufgrund dessen, dass es im Wald niemanden gibt, der das typische Bärenverhalten motivieren könnte, kommt es nicht zum Bärenverhalten. Lediglich durch göttliche Motivation kann Callisto als Folge des Katasterismos in Bärengestalt mit ihrem ebenfalls in Bärengestalt transformierten Sohn Arcas zusammen sein.

Actaeon wird von Diana in einen Hirsch verwandelt und damit ebenfalls wie Callisto zu einem Tier des Waldes. Die Verwandlung des Actaeon unterscheidet sich aber in einem Punkt zentral: Diana gibt Actaeon auch das typische Verhalten eines Hirsches ein, nämlich die Furcht. Der Grund dafür liegt in der Motivation der *Metamorphose*. Juno war es bei Callistos Verwandlung darum gegangen, ihr die schöne Gestalt zu rauben. Dafür reicht es, Callisto zur Bärin zu verwandeln – die Beschreibung des Verwandlungsvorgangs legt dabei großen Wert darauf, dass die neue Gestalt hässlich erscheinen soll. Für Junos Zwecke ist Callistos zukünftiges Verhalten nebensächlich. Diana hingegen glaubt, bedingt durch die Vorzeichen im Text, in Actaeon einen sexuellen Angreifer vor sich zu haben. Als Jagdgöttin wünscht sie sich ihre Pfeile, um Actaeon zu töten. Damit wird bereits an der Stelle Actaeon zu Dianas potentieller Beute, aber da Diana keine Pfeile hat, verwandelt sie Actaeon in einen Hirsch. Diana gibt ihm die typische Furcht ein, die Actaeon dazu veranlasst, wegzurennen. Actaeon wird damit zu einer prototypischen Jagdbeute. In der Folge bedient sich die Jägerin Diana auch der Hunde, die sofort Jagd auf den Hirsch machen.

Auch bei Actaeon gibt es hier die Umkehrung der Verhältnisse: Als Jäger hatte er zuvor erfolgreich Jagd gemacht, nun wird er gejagt. Auch Actaeon erlebt damit die andere Seite.

Aber auch Actaeon hat, wie Callisto, keinen Besitzer, der bei ihm weiterhin ein typisches Verhalten motivieren könnte, nachdem die Erkenntnis des Hirsch-Seins durch Anblick des eigenen Spiegelbilds das Hirsch-Verhalten durchbrochen hat. Actaeon flüchtet zwar, versucht aber, die Situation mit menschlichem Verhalten zu lösen, anstatt mit dem Verhalten eines Hirsches: Actaeon spricht die Hunde an und als er später von den Hunden eingeholt wird, versucht er nicht, sich loszureißen oder zu kämpfen, sondern seine Gefährten um Hilfe zu bitten. Beachtenswert ist, dass Actaeons Hunde aus eigenem Antrieb heraus zu handeln scheinen. Es ist zunächst kein Jäger dabei, der sie dazu motiviert, Jagd auf den Hirsch zu machen. Zwei Hunde sehen Actaeon und geben sofort Laut, um die anderen zu verständigen. Alle Hunde machen sich sodann auf den Weg und der Erzähler rückt die Hunde durch einen Katalog in die Nähe zu den Jägern des calydonischen Ebers. Es kommt zu einer Anthropomorphisierung, die Hunde selbst werden zu Jägern – und der vorherige Jäger zum Gejagten. Erst am Ende dieses Katalogs wird die Anthropomorphisierung dann aufgehoben, Actaeons Gefährten – ebenfalls Jäger – kommen hinzu und feuern die Hunde an. Für die Hunde bedeutet das eine Wiederherstellung ihres Nutz-Tier-Verhältnisses. Dieses Verhältnis wird auch dadurch verstärkt, dass die Hunde mit Namen von Sklaven und Freigelassenen bezeichnet werden, dass der Text von ihnen als *famuli* spricht und es schließlich auch eine Parallele zwischen den Hunden und den Dienerinnen der Diana gibt. Actaeons Gefährten sind dann die ersten Menschen, die auf Actaeon in Hirschgestalt treffen und sie behandeln Actaeon – wie Inachus, die Jäger der Callisto und Arcas es auch taten – so, wie sie es bei der Begegnung mit einem echten Hirsch gewohnt sind. Sie freuen sich über die Beute, über das Schauspiel, als die Hunde den Hirsch zerreißen, und bedauern sogar, dass Actaeon es nicht mitansehen kann. Actaeon selbst wünscht sich auch, er könnte es mitansehen. Diese Schilderung impliziert, dass sich Actaeons Tun als Jäger nicht auf das bloße Erlegen von Tieren mit Pfeil und Bogen beschränkt hat, sondern dass auch das Zerreißenlassen von lebendigen Tieren durch die Jagdhunde zu seinem Jägerdasein gehört hat. Dementsprechend erlebt auch Actaeon die andere Seite, die des Beutetieres, bis hin zum Schluss, seinem Tod. Der Unterschied zu Callisto ist dann auch, dass beide unterschiedliche Aspekte des Jagd-Erlebnisses aus tierischer Sicht erforschen: Bei Callisto steht die Flucht und die Angst vor den Jägern im Vordergrund und findet auch Eingang in eines der beiden möglichen Enden, wenn der Arktophylax auf ewig Jagd auf die Bärin Callisto macht, bei Actaeon hingegen wird weniger die Flucht, als das grausame Ende einer erfolgreichen Jagd genau beleuchtet.

6.3 Die Perspektive als zentrales Gestaltungsmittel

Die Forschung hat oft betont, dass die Übernahme der Opferperspektive bei den Episoden, die sexuelle Übergriffe von Götter auf Menschen zum Thema haben, in Ovids Darstellung herausragend ist, da ein Interesse an dem Erleben und der Gefühlswelt einer vergewaltigten Frau für das antike Denken alles andere als typisch ist. Dadurch, dass Ovid die Abgründe, die sich nach der Vergewaltigung für die Opfer auftun, in seinem Werk thematisiert, nimmt er nicht nur eine Sonderstellung unter den antiken Autoren ein, sondern betritt sozusagen Neuland, wenn er etwa beschreibt, dass Callisto nach ihrer Vergewaltigung durch Jupiter der Wald und die Wiese – also der Ort des Verbrechens – verhasst ist.

Diese Übernahme der Opferperspektive ist auch beim Erlebnis der *Metamorphose* zentral, gerade bei Tier*Metamorphosen*. Ovid schildert seinem Publikum eindringlich den Horror, wenn sich der eigene Körper verwandelt, man seine Fähigkeit zur Kommunikation mit Freunden und Verwandten und schließlich sogar seine eigene Identität verliert. Ovid belässt es aber nicht bei dieser Erfahrung der Entfremdung, sondern er verfolgt, wie die Analyse gezeigt hat, in seinem Werk die Existenz nach der *Metamorphose* weiter: Einer Schilderung des Verlustes der menschlichen Identität folgt die Schilderung der Probleme mit der „tierischen“ Identität, wenn etwa Callisto nicht weiß, wie sie sich im Wald verhalten soll oder Io mit menschlichen Mitteln versucht, ihren Hirten anzusprechen. Schlussendlich gipfelt diese Fremdheitserfahrung dann in der Erfahrung, wie es ist, ein Tier zu sein, etwa, wenn bei Callisto oder Actaeon durch die *Metamorphose* eine Umkehrung der Verhältnisse eintritt.

Bemerkenswert hierbei ist, dass diese Erfahrungen aus der Perspektive der Betroffenen geschildert werden. Damit ermöglicht es die Darstellung, dass die Leser des Werks sich nicht nur in die betroffenen Personen, sondern auch in die jeweiligen Tiere und Situationen, die für das alltägliche Erleben dieser Tiere typisch sind, hineinversetzen können. Zentral ist dabei, dass die geschilderten Situationen dabei immer eine Interaktion mit dem Menschen beinhalten. Wir erleben etwa nicht, wie Io über die Weide streift und grast, sondern die Aktion geht von Argus aus, Io wird geweidet. In ähnlicher Weise erleben wir bei Callisto und Actaeon nicht, wie die Bärin oder Hirsch sich im Wald verhalten, Futter suchen oder auf andere Tiere treffen, sondern auch bei ihnen ist das Treffen auf Menschen zentral. Die Menschen wiederum entsprechen immer dem für die jeweilige Situation angemessenen Prototypen, mit dem die Tiere es zu tun haben: Als Kuh ein Hirte, als Bärin und Hirsch sind es Jäger.

Gleichzeitig sind dies Situationen, die von der Dichtung vor Ovid oft behandelt wurden, etwa in der Hirtendichtung. Ovid bringt damit in seiner Darstellung eine zusätzliche Perspektive ein, die den Leser hinterfragen lässt, was genau dort eigentlich geschieht. Dadurch, dass

Leser die Situation nicht nur aus Augen der betroffenen Verwandelten, sondern schlussendlich auch der betroffenen Tiere miterleben können, mag etwa die grausame Schilderung der Jagd oder die Schilderung einer durchwegs fremdbestimmten Existenz bei Nutz-Tieren wie der Kuh zum Nachdenken bringen und die jeweiligen Beziehungen zwischen Menschen und Tieren bzw. die über die jeweiligen Tiere gestülpten Filter in Frage stellen.

In dieser Hinsicht schaffen es die *Metamorphosen*, die Mensch-Tier-Grenze dahingehend zu überwinden, dass sie dem menschlichen Leser einen Einblick in das vom Menschen fremdbestimmte Dasein des Tieres ermöglichen.

6.4 Ausblick

Angesichts des gewaltigen Umfangs von Ovids *Metamorphosen* ist es kaum möglich, dem Werk mit nur einer Untersuchung gerecht zu werden. Die vorliegende Arbeit hat sich auf Tier*Metamorphosen* der ersten drei Bücher beschränkt und versucht, auf Grundlage der bisherigen Forschungsergebnisse drei *Metamorphosen* im Lichte der Literary Animal Studies neu zu betrachten.

Für das Gesamtwerk der *Metamorphosen* können die hier gewonnenen Erkenntnisse eine wichtige Grundlage sein, es gilt aber dennoch, dass Ovid als Meister der Variation seine Themen und Motive immer wieder ändert und mit den Mustern spielt. Eine Betrachtung des gesamten Werkes nach den Kriterien der Literary Animal Studies wäre daher unerlässlich. Fragen, die noch zu klären wären, wären etwa der Zusammenhang zwischen Verwandlungen in Pflanzen und in Tieren. Die hier untersuchten Tier*Metamorphosen* wurden etwa von Ovid in einen kompositorischen Zusammenhang mit Pflanzen*Metamorphosen* durch die Wiederholung der gleichen Motive gestellt, ebenso ergaben sich etwa Parallelen beim Verwandlungsvorgang zwischen Daphnes Verwandlung in einen Baum und Ios Verwandlung in eine Kuh. Auch scheint die Empfindung des Menschen nach einer Verwandlung in eine Pflanze nicht zwingend beendet zu sein: So scheint etwa der Lorbeerbaum zu Apollos Worten zu nicken und die Heliaden weinen auch als Bäume weiterhin, was zur Existenz des Bernsteins führt.

Ein anderer Aspekt, der bei der vorliegenden Arbeit unbehandelt bleibt, sind die vielen Verwandlungen in Vögel. Die Mythenforschung macht zwischen Vogel- und Landtier*Metamorphose* einen Unterschied, dennoch ereignet sich beides bei Ovids Werk innerhalb desselben Erzähluniversums. Auch Vogel*Metamorphosen* scheinen nicht frei vom Spannungsfeld zwischen Mensch und Tier zu sein: Wenn etwa der Tauchervogel versucht, sich umzubringen oder der Specht aus Zorn gegen die Bäume wütet, wäre auch ein Einfluss

des Gefühlslebens auf die Existenz als Tier genauer zu beleuchten. Hier ergäbe sich ein Spannungsfeld zwischen typischem Verhalten des jeweiligen Vogels und der literarischen Darstellung.

Eine genaue Betrachtung wäre schlussendlich auch hilfreich für die Untersuchung der Nachfolger Ovids. Wie Christian Zgoll und Chiara Thumiger in ihren jeweiligen Arbeiten vermerkt haben, verändert Ovids Werk die Auffassung des *Metamorphosen*phänomens für alle, die nach ihm schreiben, grundlegend. Wie sich die Tier*Metamorphose* bei späteren Autoren – man denke etwa an Apuleius oder an Kafka – gestaltet, muss auch vor dem Hintergrund der Vorlage Ovids gesehen werden. Ovids Darstellung der Existenz nach der *Metamorphose* und des Einblicks in die Existenz der Tiere mag auch neue Perspektiven in den Darstellungen seiner Nachfolger eröffnen.

Abschließend sei auch auf die Rolle Ovids in der Schule verwiesen, der sich als letztes Kapitel dieser Arbeit eine fachdidaktische Ausarbeitung noch widmen wird.

7. Fachdidaktische Aufarbeitung

7.1 Lernziele und Lehrplan

7.1.1 Grundgedanken zu den Lernzielen

Die Erkenntnisse, die im Zuge dieser Arbeit gewonnen wurden, können leider nicht alle auch im Lateinunterricht mit Schülerinnen und Schülern erarbeitet werden, aus vielerlei Gründen. Erstens ist allein die Menge des behandelten Textes zu groß, als dass sie in diesem Detailgrad Platz im Unterricht finden könnte: Das strenge Stundenkorsett in der Schule würde nur das Übersetzen kompakterer Sinneinheiten erlauben, zudem würde eine extensive Behandlung andere wichtige Teile des Unterrichts – etwa Schulveranstaltungen, Schularbeiten, Vokabel- und Grammatikwiederholungen – beschneiden.

Zweitens setzt die Lektüre der *Metamorphosen* auch einiges an Vorwissen voraus, über das Schülerinnen und Schüler nicht verfügen. Die Entschlüsselung der Hundennamen in der Actaeon-Episode ist beispielsweise ohne Griechischkenntnisse nicht möglich. Auch die Verzerrung der Hirtenwelt Vergils kann nur sichtbar werden, wenn die Schülerinnen und Schüler bereits mit der Hirtendichtung vertraut sind. Erkenntnisse über die Variation des Mythos bei Ovid und die Unterschiede zu den Mythen, wie andere Autoren sie darbieten, können ebenfalls nur sichtbar werden, wenn diese Autoren bereits im Unterricht Thema waren, wobei hier theoretisch die Lehrbuchnutzung aus dem Elementarunterricht Abhilfe schaffen könnte, da dort in der Regel die jeweils bekanntesten Versionen der Mythen in einfachen Texten erzählt werden – wobei es durchaus sein kann, dass hierbei dann gerade auf Ovids Version zurückgegriffen wird, was einen Vergleich dann natürlich unsinnig macht.

Drittens werden manche Aspekte von Ovids Werk, etwa die Variation der *locus-amoenus*-Motive, erst sichtbar, wenn man einen großen Teil des Werkes gelesen hat. Eine dermaßen extensive Lektüre wird im Unterricht aber auch nicht möglich sein.

Es wird also nötig sein, eine Auswahl zu treffen. Zunächst gilt es aber zu definieren, was genau die Lernziele sind, die die Schülerinnen und Schüler bei der Arbeit mit Ovids *Metamorphosen* erreichen sollen.

Der Fokus bei der vorliegenden Arbeit lag bei der Untersuchung der Speziesgrenze zwischen dem Menschen und den anderen Tieren und inwiefern die *TierMetamorphosen* in Ovids Werk es uns ermöglichen, diese Grenze zu überwinden und in die Existenz und das Erleben der jeweiligen Tiere Einblick zu erhalten. Vordergründig wird es bei der Behandlung im Unterricht darum gehen, bei den Schülerinnen und Schülern ein Bewusstsein für die

Speziesgrenze, das Erleben der Tiere und die Behandlung der Tiere durch den Menschen zu schaffen. Daher scheint es wichtig, vor allem die Textstellen in den Blick zu nehmen, die die Situation nach der *Metamorphose* genau schildern. Bei den Episoden von Callisto und Actaeon, wo die Umkehrung der Verhältnisse zentral ist, wird zudem auch die Situation vor der Verwandlung wichtig zum Verständnis sein. Wichtig wird es auch sein, das Problem des Begriffes *Tier* genauer zu beleuchten und zu zeigen, wie unsere Alltagssprache hier zur Konstitution der Speziesgrenze beiträgt.

Ein solches Bewusstsein wird sich aber nicht allgemein gültig vermitteln lassen, sondern lässt sich nur durch eine möglichst eigenständige Arbeit mit den Textstellen gewinnen. Es wird daher wichtig sein, dass die Schülerinnen und Schüler selbst am Text arbeiten, die Lehrperson wird sie bei dieser Arbeit begleiten und das nötige Material zur Verfügung stellen. Zusätzlich zur Arbeit mit dem Text wird abschließend auch eine Gelegenheit zur Reflexion nötig sein: Nur wenn zusätzlich zu den Erkenntnissen aus der Textarbeit auch die Möglichkeit zum Nachdenken geschaffen wird, kann sich ein Bewusstsein bilden.

7.1.2 Ovids *Metamorphosen* und die Bezüge zum Lehrplan

Eine Behandlung von Ovids *Metamorphosen* ist nur in der Lektürephase möglich und fällt damit in den Lateinunterricht der Oberstufe. Im Lehrplan der Oberstufe gibt es mehrere Möglichkeiten, eine Behandlung unter dem Gesichtspunkt der Human-Animal-Studies zu verorten.

Einerseits wären da die Beiträge zu den Bildungsbereichen. Der Bildungsbereich „Mensch und Gesellschaft“ definiert sich wie folgt:

„Bewusst machen der Verantwortung für die eigene Person, die Gesellschaft und die Umwelt; Befähigung zur kritischen Auseinandersetzung mit Werten und Normen der Gesellschaft in ihrer Zeitgebundenheit; flexibler Umgang mit den Herausforderungen im sozialen Kontext“⁴¹⁹

Eine Beleuchtung der Speziesgrenze bedeutet auch eine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Normen im Umgang mit Tieren, weiters bedeuten vor allem Tierschutz und Tierrechte Herausforderungen im sozialen Kontext und individuelle Verantwortung.

In diesem Sinne lässt sich unser Thema auch im Bildungsbereich „Natur und Technik“ verorten:

⁴¹⁹ AHS-Lehrplan Latein, S. 1.

„Förderung des analytischen und systemhaften Denkens; Schaffung eines Fundus der Fachterminologie; Sensibilisierung für ethische Problemstellungen im Zusammenhang mit Mensch, Natur und Umwelt“⁴²⁰

Der Lektüreunterricht muss sich zudem an thematisch orientierten Modulen orientieren.⁴²¹

Ovids *Metamorphosen* lassen sich dabei natürlich vordergründig in das Modul „Gestalten und Persönlichkeiten aus Mythologie und Geschichte“ für das sechsjährige Latein⁴²² bzw. „Gestalten aus Mythologie, Legende und Geschichte“ für das vierjährige Latein⁴²³ einordnen, allerdings steht hier bei unserer Betrachtung der Mythos an sich nicht im Mittelpunkt.

Die Beziehung zwischen Mensch und Tier könnte allerdings in das Modul „Der Mensch in seinem Alltag“ passen, das es sowohl für sechs- als auch vierjähriges Latein gibt, da Tiere die Alltagswelt des Menschen schon immer bevölkert haben und somit der Umgang mit ihnen ein zentrales Element des Alltags darstellt.

Ein weiteres Modul, in das sich die Tier*Metamorphose* einordnen ließe, wäre das Modul „Begegnung und Umgang mit dem Fremden“ für das sechsjährige Latein, bei dem es darum geht, „durch die Auseinandersetzung mit literarischen Zugängen zu fremden Lebens- und Denkformen [...] eigene Standpunkte [zu] gewinnen und dabei [zu] lernen, das Anders-Denken und Anders-Sein zu reflektieren und zu respektieren.“⁴²⁴ Anders-Sein kann nicht nur im Hinblick auf andere Menschen und andere Kulturen, sondern auch auf andere Spezies ausgeweitet werden, handelt es sich schließlich auch dabei um fremde Lebensformen.

Eine Einordnung unseres Themas in die Module des Lehrplans und den Beitrag des Unterrichtsfaches Latein zu den Bildungsbereichen ist folglich auf vielfältige Weise möglich.

⁴²⁰ AHS-Lehrplan Latein, S. 1.

⁴²¹ AHS-Lehrplan Latein, S. 2.

⁴²² AHS-Lehrplan Latein, S. 2.

⁴²³ AHS-Lehrplan Latein, S. 4.

⁴²⁴ AHS-Lehrplan Latein, S. 2.

7.2 Didaktische Ausarbeitung

7.2.1 Zur Sozialform

Die Unterrichtsreihe wird großteils als Gruppenarbeit realisiert. Dies hat zweierlei Gründe: Erstens ist es nur dort möglich, dass die Schülerinnen und Schüler selbst intensiv am Text arbeiten können. Würden die Textstellen im Frontalunterricht übersetzt, so würde das unterschiedliche Arbeitstempo der einzelnen Schülerinnen und Schüler zu massiven Problemen führen: Geht der Fortschritt zu schnell, so bleiben die langsameren auf der Strecke und haben folglich keine Möglichkeit, selbst zu übersetzen oder überhaupt mitzudenken. Gerade wenn man ein Bewusstsein für das Problem schaffen möchte, ist die Möglichkeit, selbst mitzudenken, aber essentiell. Geht der Fortschritt hingegen zu langsam, so werden die schnelleren Schülerinnen und Schüler sich langweilen, abgelenkt sein und auch damit nicht mehr bei den eigentlichen Problemen mitdenken können.

Zweitens muss es zusätzlich zum Nachdenken auch eine Möglichkeit der Reflexion geben, bei denen die Schülerinnen und Schüler ihre Gedanken ordnen und auf Stichhaltigkeit überprüfen können. Hierbei wird in der vorliegenden Unterrichtsplanung diese Möglichkeit in einer Diskussionsrunde gegeben. Eine offene Diskussion im Plenum mit allen Schülerinnen und Schülern wäre aber nicht zielführend: Schüchterne trauen sich womöglich nicht, sich in der großen Runde einzubringen, zudem können in der großen Runde auch unmöglich alle Schülerinnen und Schüler zu Wort kommen. Deshalb scheint auch die Diskussion in der Kleingruppe zur abschließenden Reflexion besser geeignet: Alle können zu Wort kommen und es gibt kein großes, einschüchterndes Publikum.

Zusätzlich dazu macht es die Menge der interessanten Textstellen nötig, eine Auswahl zu treffen. Wenn der Text auf mehrere Arbeitsgruppen verteilt wird, kann mehr davon behandelt werden. In unserem Fall wären die *Metamorphosen*-Episoden von Lycaon, Io, Callisto und Actaeon von besonderem Interesse, weshalb vier Gruppen gebildet werden.

Da sich über die behandelten Textstellen am Ende dennoch ausgetauscht werden muss, bietet sich daher die Methode des Expertenpuzzles an: Hierbei werden die Schülerinnen und Schüler in Gruppen aufgeteilt. In den jeweiligen Gruppen übersetzen sie ihre Textstellen und bearbeiten Arbeitsaufgaben und Interpretationsfragen zum Text. Eine Abschrift der Übersetzung des Textes wird der Lehrperson während dieser Arbeitsphase zur Korrektur abgegeben, auf Grundlage der korrigierten Übersetzung wird sodann eine Reinschrift erstellt, die am Ende an alle Schülerinnen und Schüler der Klasse ausgeteilt werden kann. Die Ergebnisse der Arbeitsaufgaben werden von den Schülerinnen und Schülern auf Plakatpapier

gesammelt und aufbereitet, zusätzlich dazu wird ein kurzes Handout erarbeitet, das ebenfalls am Ende an alle ausgehändigt wird.

Wenn diese Arbeit in den Gruppen abgeschlossen ist, werden die Gruppen durchmischt, sodass am Ende neue Gruppen entstehen. In jeder dieser neuen Gruppen soll es genau ein Mitglied aus den vorigen Expertengruppen geben. Die zuvor erarbeiteten Plakate werden im Klassenraum verteilt aufgehängt. In einer Art Stationenbetrieb werden die Gruppen dann von Plakat zu Plakat gehen. Das Gruppenmitglied, das Experte für die jeweilige *Metamorphosen*-Episode ist, paraphrasiert den anderen dann kurz die Handlung und stellt anhand des Plakates die Ergebnisse der Arbeitsaufgaben vor. Der Vorteil ist hierbei die Kleingruppe: Bei Unklarheiten kann leichter nachgefragt werden, zudem kann sich hier auch schon eine Diskussion und ein Vergleich der Episoden ergeben, für den es in der Kleingruppe den nötigen Raum gibt, der in der großen Runde nicht gegeben wäre.

Im Anschluss daran wird in diesen Kleingruppen geblieben und von der Lehrperson noch zusätzliches Material eingebracht werden, das dann frei diskutiert werden kann.

Die Unterrichtsreihe wird dann offen enden: Die Arbeitsergebnisse wurden fixiert und werden in gedruckter Form verteilt, auf eine Sammlung der Diskussionsbeiträge wird aber bewusst verzichtet: Es geht hier vor allem um Bewusstseinsbildung, die weder generalisiert, noch in Kategorien wie „richtig“ oder „falsch“ sortiert werden kann.

Es sei noch vermerkt, dass, um die Gruppen nicht völlig ohne Vorbereitung in die Arbeit starten zu lassen, vor der Gruppeneinteilung kurz im Plenum besprochen wird, wer Ovid war. Als Einstieg wird bei dieser Gelegenheit auch gemeinsam das Proömium der *Metamorphosen* übersetzt werden. Da es sich hierbei nur um vier Verse handelt, scheint dies im Plenum gut machbar zu sein. Das Arbeitsblatt wird an alle Schülerinnen und Schüler ausgegeben.⁴²⁵

Bei der Einteilung der Gruppen selbst ist nur zu beachten, dass sie eine gute Mischung aus leistungsschwächeren und leistungsstärkeren Schülerinnen und Schülern ergibt, sodass diese voneinander profitieren können. Die Gruppen sollten daher vom Lehrer selbst eingeteilt werden, etwa durch ein Abzählverfahren oder Auslosen. Je nach familiärem Hintergrund der einzelnen Schülerinnen und Schüler mag es zudem eine Idee sein, einzelne bewusst zu Gruppen zuzuteilen: So könnte etwa die Bearbeitung der Io-Episode davon profitieren, wenn eines der Gruppenmitglieder zu Hause eine Landwirtschaft hätte, oder die Actaeon- und Callisto-Episode, wenn vielleicht ein Elternteil eines Gruppenmitgliedes Jagd- oder Waldaufseher wäre, allerdings ist die Unterrichtsreihe nicht von solchem Vorwissen abhängig und kann erfolgreich durchgeführt werden, ohne hierauf Rücksicht zu nehmen.

⁴²⁵ Vgl. Anhang, Arbeitsblatt 1.

7.2.2 Zur Gestaltung der Arbeitsblätter

Bei der Gestaltung der Arbeitsblätter galt es vor allem zwei Punkte zu beachten.

Erstens werden die Gruppen gleichzeitig an ihren jeweiligen Textstellen arbeiten und sollten etwa zum gleichen Zeitpunkt mit den Übersetzungen fertig werden. Dies macht es nötig, dass sich auf allen Arbeitsblättern etwa die gleiche Menge an lateinischem Originaltext befindet. Aufgrund der sehr unterschiedlichen Länge der Episoden – man vergleiche etwa die Lycaon-Episode mit gut 50 Versen und die Io-Episode mit gut 120 Versen – ist es folglich unumgänglich, den lateinischen Originaltext zu kürzen. Hierbei gilt es zu beachten, dass die Textstellen auch nach einer Kürzung noch in sich Sinn ergeben und einen Gesamtzusammenhang erkennen lassen sollten.

Bei den vorliegenden Arbeitsblättern – siehe Anhang – wurde deswegen zunächst bei allen eine kurze Einführung an den Beginn gesetzt, die das Geschehen vor der jeweiligen Episode zusammenfasst und auch etwaige gekürzte Inhalte erklärt. Weiters wurden, wo es sich nicht verhindern ließ, auch innerhalb der Episode lateinischen Text zu streichen, diese Lücken mit kurzen Paraphrasen auf Deutsch ausgefüllt, sodass es den Schülerinnen und Schülern dennoch möglich ist, die Episoden als ganze zu begreifen und den ganzen Inhalt kennenzulernen. Auf eine bilinguale Lektüre, bei der gestrichene lateinische Passagen durch eine vollständige deutsche Übersetzung ersetzt werden,⁴²⁶ wurde deswegen verzichtet, weil aufgrund der unterschiedlichen Episodenlängen auch der Umfang der deutschen Übersetzungen stark variieren würde: Da die Gruppen aber alle genau gleich viel Zeit haben, würde dieser Unterschied bei der Textmenge das Problem nicht lösen, sondern verlagern – auch für einen langen deutschen Text brauchen die Schülerinnen und Schüler ausreichend Zeit.

Der zweite zu beachtende Aspekt war, dass bei einer Kürzung der Inhalte keine für die tierische Perspektive wichtigen Textstellen wegfallen. Es wurde daher beim Kürzen vor allem gegen Ende der Episoden, wo das Erleben nach der Verwandlung beschrieben wird, sehr vorsichtig vorgegangen. In der Folge mussten die Kürzungen vor allem die Anfänge der Episode betreffen.

So wurde etwa bei der Lycaon-Episode⁴²⁷ vor allem die Einbettung in die Götterversammlung gestrichen, da zur Lieferung dieses Kontextes auch die Paraphrase ausreicht. Ebenso wurde

⁴²⁶ Vgl. die Ausführungen zur bilingualen Lektüre bei Oertel 2006, S. 47-50.

⁴²⁷ Vgl. Anhang, Arbeitsblatt 2A.

die Reaktion von den Göttern, die Jupiter zuhören, gestrichen, auch hier reicht die Paraphrase. Sonst ließ sich die ganze Lycaon-Episode erhalten.

Bei der Io-Episode⁴²⁸ erschien es am sinnvollsten, die ganze Geschichte vor der Verwandlung zu streichen: Eine Einbeziehung des Vergewaltigungsmotivs kann immer noch über die Callisto-Episode erfolgen, die wesentlich kürzer ist. Zusätzlich liefert das Gespräch zwischen Jupiter und Juno nur wenig für unsere Zwecke dienliche Informationen: Der Fokus liegt auf einer komödiantischen Darstellung von Junos Eifersucht und Jupiters Seitensprung, der in der Arbeit nachgewiesene geschäftsmäßige Unterton wird für Schülerinnen und Schüler nicht fassbar sein. Der Io-Text setzt daher erst bei der Übergabe der Kuh an Argus ein. Innerhalb der Episode selbst wurde auf das Erleben des Tier-Seins fokussiert, weshalb die Klagerede des Inachus, die Beauftragung Merkurs durch Jupiter, die Erzählung von Syrinx, der Tod des Argus und Jupiters Bitte um Gnade für Io gestrichen wurden. Es ergeben sich dadurch längere Einschübe auf Deutsch, die das Geschehen kurz zusammenfassen, was sich aber nicht vermeiden ließ.

Bei der Callisto-Episode⁴²⁹ schien es wichtig, auch den Aspekt der Vergewaltigung miteinzubringen, da dieser bei der Io-Episode weichen musste. Die Schilderung des Vergewaltigungsvorgangs wurde ausgespart, die Auswirkungen auf Callistos Gefühlsleben danach aber zum Teil erhalten. Die Badeszene mit Diana musste aufgrund ihrer Länge leider gestrichen werden. Um die Entfremdung der Callisto aus Dianas Schar dennoch für die Schülerinnen und Schüler erfassbar zu machen, wurden Callistos Probleme mit dem Leben in Dianas *chorus* nicht gestrichen – zusätzlich lässt sich hier auch das Vergewaltigungsmotiv noch einmal ansehnlich machen. Um Verwandlung, Leben als Bärin und Zusammentreffen mit Arcas als ganze, in sich geschlossene Textstelle darbieten zu können, wurde auf Junos Bitte an Oceanus und Thetys und das damit verbundene Aition verzichtet. Zu welchem Sternbild Callisto wird, soll stattdessen in den Arbeitsaufgaben geklärt werden.

Zuletzt wurde bei der Actaeon-Episode⁴³⁰ vor allem die Vorgeschichte gestrichen: Sowohl die Schilderung des Actaeon und sein Ausruhen von der Jagd, als auch Dianas Bad können paraphrasiert werden. Die Handlung setzt ein, als Actaeon zur Grotte der Diana kommt, weshalb ab hier auch der Text auf dem Arbeitsblatt beginnt. Leicht gekürzt wurde der Anblick, der sich Actaeon bietet: Das Detail, dass die Göttin errötet, wurde gestrichen. Wie sehr die Szene für Diana peinlich ist, wird auch aus der Reaktion der Nymphen und der Bestrafung deutlich. Gestrichen wurde auch der Hundekatalog: Das Verständnis der Namen der Hunde würde Griechischkenntnisse voraussetzen, die bei den Schülerinnen und Schülern

⁴²⁸ Vgl. Anhang, Arbeitsblatt 2B.

⁴²⁹ Vgl. Anhang, Arbeitsblatt 2C.

⁴³⁰ Vgl. Anhang, Arbeitsblatt 2D.

nicht gegeben sind, weshalb eine Behandlung nicht möglich ist. Aus demselben Grund wurde auch der spätere Nachsatz, als die drei letzten Hunde auftreten, gestrichen. Die Streichung der Hundennamen machte es allerdings möglich, den Rest von Actaeons Erleben vollständig auf das Arbeitsblatt zu setzen.

Zusätzlich befinden sich auf allen Arbeitsblättern auch Abbildungen des jeweiligen Geschehens. Hier wurde auf Gemälde und Zeichnungen aus Mittelalter und Renaissance zurückgegriffen. Einerseits soll dadurch den Schülerinnen und Schülern gezeigt werden, dass Ovids *Metamorphosen* auch lange nach der Antike noch Stoff für die Kunst waren. Andererseits ermöglichen die Bilder auch eine gute Vorerschließung der Textstelle: Wenn die Schülerinnen und Schüler etwa Tizians Gemälde von Actaeon und Diana sehen, können sie bereits erahnen, dass der Jäger die Göttin im Bad überraschen wird. Wo das Bild zudem einen besonderen Aspekt von Ovids Erzählung herausgreift oder betont, kann es auch in den Arbeitsaufgaben für die Erschließung herangezogen werden.

Bei der Angabe von Vokabeln bei den Textstellen wurde bewusst sparsam vorgegangen. Einerseits soll hier auch die Arbeit mit dem Wörterbuch geübt werden, andererseits gibt es kein Zeitproblem, wie es etwa bei einem Übersetzen im Frontalunterricht gegeben wäre: Die Schülerinnen und Schüler übersetzen selbst in ihrem eigenen Tempo und können daher auch so oft nachschlagen, wie sie wollen.

Die Arbeitsaufgaben zu den Texten beschränken sich neben der Übersetzung auf drei Bereiche: Erstens sollen sie das Verständnis des Textes unterstützen, etwa wenn bei der Lycaon-Episode gefragt wird, wie sich der Konflikt entwickelt hat.⁴³¹ Zweitens sollen die Arbeitsaufgaben den Blick explizit auf die Tier-Werdung und das Tier-Sein lenken. So wird bei allen Arbeitsblättern gefragt, wie sich die Verwandlung vollzieht, was alles verwandelt wird und was nicht. Zusätzlich liegt der Fokus jedes Mal auch auf der Frage, ob die Betroffenen wie Menschen, Tiere oder Zwischenwesen handeln. Die Schülerinnen und Schüler sollen dadurch dafür sensibilisiert werden, wie sie die Grenze zwischen Menschen und Tieren ziehen. Wo es sich angeboten hat, wird als Stütze auch ein Text in deutscher Übersetzung beigegeben, in welchem diese Aspekte genauer vertieft werden, etwa von Cato dem Älteren über die Viehhaltung. Damit soll auch der Forderung von Borgards, dass Texte auch in ihrem jeweiligen historischen Kontext berücksichtigt werden müssen, Rechnung getragen werden.⁴³²

Den Abschluss bildet dann teils eine Recherche-Aufgabe: Die Schülerinnen sollen selbst den jeweiligen Mythos weiter erforschen und sich ihre Meinung bilden.

⁴³¹ Vgl. Anhang, Arbeitsblatt 2A.

⁴³² Vgl. Borgards 2016, S. 229-231 und die Ausführungen in dieser Arbeit, Kapitel 2.1.

Das Arbeitsblatt 3, das am Ende ausgeteilt wird, enthält in dem Sinne keine weiteren Arbeitsaufgaben, sondern soll noch weitere Diskussionsansätze einbringen, sodass in den Kleingruppen noch jeweils eine vertiefende Diskussion zur Bewusstseinsbildung erfolgen kann. Dabei soll zunächst Ovids Text noch einmal kurz besprochen werden, ehe sich die Fragen dann ausgehend davon der persönlichen Erfahrung widmen, um auch das alltägliche Leben und die Tiere darin sichtbar zu machen.⁴³³

⁴³³ Vgl. Anhang, Arbeitsblatt 3. Die Diskussionsfrage 3, die dazu dient, die Verwendung des Begriffes *Tier* zu reflektieren, wurde in einer ähnlichen Form bereits in einem Essay zur Vorlesung „Human-Animal Studies: Perspektiven der Mensch-Tier-Beziehung“ im Wintersemester 2012 an der Universität Innsbruck eingebracht. Das restliche Arbeitsblatt 3 ist aber eigenständig für die vorliegende Arbeit entstanden.

7.2.3 Tabellarische Übersicht über die Stundenplanung

Material	Sozialform	Tätigkeit/Inhalt
Phase 1: Einführung in Ovid		
Arbeitsblatt 1	Frontalunterricht / Plenum	1. Gemeinsames Übersetzen von met. 1,1-4; 2. Gemeinsames Lesen und Besprechen des kurzen Einführungstextes in Ovid, 3. Anschließend Einteilung der Schülerinnen und Schüler in Gruppen durch die Lehrperson
Phase 2: Arbeit an den Episoden in Kleingruppen		
Arbeitsblätter 2A-2D, Wörterbücher, Computer	Kleingruppen	1. Übersetzen des Textes und Anfertigen einer Reinschrift, die der Lehrperson abgegeben wird 2. Bearbeitung der Arbeitsaufgaben 3. Schülerinnen und Schüler erhalten ihre Übersetzung zurück. Umsetzung der Korrekturen, Erstellen einer digitalen Fassung, die an andere Gruppen weitergegeben werden kann 4. Ergebnisse der Arbeitsaufgaben werden gesammelt, Gestaltung eines Plakats und Handouts für die Präsentationen
Phase 3: Expertenrunde		
Plakate, Handouts	Präsentationen in Kleingruppen	1. Die Gruppen werden neu durchmischt. In jeder neuen Gruppe soll je ein Mitglied der alten Gruppen sein. 2. Plakate werden im Klassenraum verteilt aufgehängt, Kleingruppen gehen von Plakat zu Plakat, der jeweilige Experte erzählt die Handlung und erklärt die Ergebnisse 3. Die Schülerinnen und Schüler erhalten die Handouts
Phase 4: Abschlussdiskussion in Kleingruppen		
Arbeitsblatt 3	Diskussion in Kleingruppen	Arbeitsblatt 3 liefert noch weitere Diskussionsansätze, die in der Kleingruppe weiter diskutiert werden können. Die Unterrichtsreihe endet damit und bleibt offen, ein Sammeln der Diskussionsbeiträge ist nicht erwünscht, da es um Bewusstseinsbildung geht, die nicht mit Kategorien wie „Richtig“ oder „Falsch“ bewertet werden sollten.

Tabella 2: Ablauf der geplanten Unterrichtsreihe

Für die Unterrichtsreihe sind vier bis fünf Schulstunden Zeit einzuplanen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Tarrant, Richard J. (Hrsg.): P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press 2004 (=Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Kommentare

Bömer, Franz: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*: Kommentar. Buch I-III. Heidelberg: Winter 1969.

Bömer, Franz: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*: Kommentar. Buch XIV-XV. Heidelberg: Winter 1986.

Übersetzungen

Flach, Dieter (Hrsg./Übers.): Marcus Terentius Varro. Gespräche über die Landwirtschaft. Buch 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997 (=Texte zur Forschung 66).

Schwarz, Franz F. (Hrsg./Übers.): Aristoteles. Politik. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 8522).

Thielscher, Paul (Hrsg./Übers.): Des Marcus Cato Belehrung über die Landwirtschaft. Berlin: Duncker und Humblot 1963.

Sekundärliteratur

Adamik, Tamás: In speciem unius corporis. Struktur und Botschaft von Ovids *Metamorphosen*. In: Schubert, Werner (Hrsg.): Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Teil 1. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999 (=Studien zur klassischen Philologie 100), S. 257-268.

Albrecht, Michael von: Geschichte der römischen Literatur. Band 1. Berlin: De Gruyter 1992.

Albrecht, Michael von: Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen. Düsseldorf: Artemis und Winkler 2000.

Albrecht, Michael von: Ovid. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2003 (=RUB 17641).

Anderson, William S.: Lycaon. Ovid's Deceptive Paradigm in *Metamorphoses* 1, In: Illinois Classical Studies 14 (1989), S. 91-101.

Anderson, William S.: The Suppliant's Voice and Gesture in Vergil and Ovid's „*Metamorphoses*“. In: Illinois Classical Studies 18 (1993), S. 165-177.

Bundesministerium für Bildung und Frauen (Hrsg.): Lehrplan AHS-Oberstufe Latein. http://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_03_11855.pdf (Zugriff: 24.02.2016).

DeMello, Margo: *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press 2012.

Derrida, Jacques: *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen Verlag 2010 (übers. von Markus Sedlaczek).

Dierauer, Urs: Das Verhältnis von Mensch und Tier im griechisch-römischen Denken. In: Münch, Paul / Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1999², S. 37-85.

Driscoll, Kári: „Das war eine Tierstimme“. *Metamorphosen* der Stimme bei Ovid und Kafka. In: *Tierstudien* 4 (2013), S. 25-35.

Fantham, Elaine: *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press 2004.

Feldherr, Andrew: Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative. In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 38 (1997), S. 25-55.

Feldherr, Andrew: Metamorphosis in the *Metamorphoses*. In: Hardie, Philip (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 163-179.

Fellner, Karin: Frauenbilder in den „*Metamorphosen*“. Eine kritische Annäherung an die Autorperspektive in Ovids Daphne-Mythos. In: *Der Altsprachliche Unterricht* 45/2 (2002), S. 64-71.

Fondermann, Philipp: *Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den „Metamorphosen“ Ovids*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008 (=Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben 173).

Forbes Irving, Paul M.C.: *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford: Clarendon Press 1990

Fox, Matthew: Stars in the „Fasti“: Ideler (1825) and Ovid's Astronomy Revisited. In: *The American Journal of Philology* 125/1 (2004), S. 91-133.

Fuhrmann, Manfred: *Geschichte der römischen Literatur*. Stuttgart: Reclam 2005 (=RUB 17658).

Gärtner, Thomas: Untersuchungen zum Io-Mythos in der lateinischen Dichtung. In: *Prometheus* 34 (2008), S. 257-274.

Graf, Fritz: Bootes. In: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth / Landfester, Manfred (Hrsg.): *Der Neue Pauly*. Brill Online: 2006, <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/bootes-e219320> (Zugriff am 05.01.2016).

- Hardie, Philip (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Heldmann, Konrad: Jupiters Nebeldecke und die Wolke des Zeus. Ovids Io-Erzählung (met. 1,588-750) und ihr literarhistorischer Kontext. In: *Hermes* 142/3 (2014), S. 326-348.
- Holzberg, Niklas: *Ovid. Dichter und Werk*. München: C.H. Beck 1997.
- Holzberg, Niklas: Ter Quinque Volumina as Carmen Perpetuum. The Division into Books in Ovid's *Metamorphoses*. In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 40 (1998), S. 77-98.
- Johnson, W. Ralph: The Rapes of Callisto. In: *The Classical Journal* 92/1 (1996), S. 9-24.
- Kleczkowska, Katarzyna: Those Who Cannot Speak. Animals as Others in Ancient Greek Thought. In: *Maska* 24 (2014), S. 97-108.
- Kompatscher, Gabriela: Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere. In: Spannring, Reingard / Schachinger, Karin / Kompatscher, Gabriela / Boucabeille, Alejandro (Hrsg.): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 137-159.
- Korenjak, Martin: Abschiedsbriefe. Horaz' und Ovids epistolographisches Spätwerk. In: *Mnemosyne* 58 (2005), S. 46-61 und 218-234.
- Kurth, Markus: Jenseits des Gestaltwandels. Agencements, Tier-Werden und affektive Transformationen. In: *Tierstudien* 4 (2013), S. 115-126.
- Loos, Jaap: Ovid „*Metamorphoses*“ 8.177-235 and „*Ars amatoria*“ 2.21-96: Pioneer Aviator Turns Cosmonaut. In: *Mnemosyne* 59 (2006), S. 134-149.
- McHugh, Susan: Literary Animal Agents. In: *PMLA* 124/2 (2009), S. 487-495.
- Münch, Paul / Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1999².
- O'Bryhim, Shawn: Ovid's Version of Callisto's Punishment. In: *Hermes* 118 (1990), S. 75-80.
- Oertel, Hans-Ludwig: *Kursorische Lektüre. Formen, Methoden, Beispiele*. Bamberg: C.C. Buchner 2006 (=Auxilia. Unterrichtshilfen für den Lateinlehrer).
- Olmsted, Wendy: On the Margins of Otherness. Metamorphosis and Identity in Homer, Ovid, Sidney and Milton. In: *New Literary History* 27/2 (1996), S. 167-184.
- Otis, Brooks: *Ovid as an epic Poet*. Cambridge: Cambridge University Press 1966.
- Reitz, Christiane: Zur Funktion der Kataloge in Ovids *Metamorphosen*. In: Schubert, Werner (Hrsg.): *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Teil 1*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999 (=Studien zur klassischen Philologie 100), S. 359-372.

- Schmitzer, Ulrich: Strenge Jungfräulichkeit. Zur Figur der Göttin Diana in Ovids *Metamorphosen*. In: *Wiener Studien* 114 (2001), S. 303-321.
- Schmitzer, Ulrich: Transformierte Transformation. Eine Fallstudie zu Erzähltechnik und Rezeption der *Metamorphosen* Ovids anhand der Actaeon-Sage. In: *Gymnasium* 115 (2008), S. 23-46.
- Schubert, Werner (Hrsg.): *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Teil 1*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999 (=Studien zur klassischen Philologie 100).
- Segal, Charles: Jupiter in Ovid's „*Metamorphoses*“. In: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* 9/1 (2001), S. 78-99.
- Segal, Charles: Black and White Magic in Ovid's „*Metamorphoses*“: Passion, Love, and Art. In: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*. 9/3 (2002), S. 1-34.
- Skulsky, Harold: *Metamorphosis. The Mind in Exile*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1981.
- Spannring, Reingard / Schachinger, Karin / Kompatscher, Gabriela / Boucabeille, Alejandro (Hrsg.): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld: Transcript 2015.
- Thumiger, Chiara: Metamorphosis. Human into Animals. In: Campbell, Gordon Lindsay (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press 2014, S. 384-413.
- Tsitsiou-Chelidoni, Chrysanthe: Erzählerische Querverbindungen in Ovids '*Metamorphosen*'. In: Schubert, Werner (Hrsg.): *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Teil 1*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999 (=Studien zur klassischen Philologie 100), S. 269-301.
- Wheeler, Stephen M.: *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*. Tübingen: Gunter Narr 2000 (=Classica Monacensia. Münchener Studien zur Klassischen Philologie 20).
- Zgoll, Christian: *Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*. Tübingen: Gunter Narr 2004 (=Classica Monacensia. Münchener Studien zur Klassischen Philologie 28).

Anhang

Arbeitsblatt 1: Ovid und die *Metamorphosen*Ovid: Proömium der *Metamorphosen* 1,1-4:

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

Publius Ovidius Naso (geb. 43 v. Chr. in Sulmo, gest. 17 n. Chr. in Tomi am Schwarzen Meer) war ein römischer Dichter. Ovid entstammte dem Ritterstand und erhielt die in Rom übliche Ausbildung: Neben einer Ausbildung in Rhetorik und eine Bildungsreise nach Griechenland. Danach bekleidete Ovid einige kleinere Ämter, ehe er sich aus der Politik zurückzog und auf das Dichten beschränkte. Im Jahr 8 n. Chr. wurde Ovid von Augustus ans Schwarze Meer verbannt, der Grund dafür war vermutlich eine Verwicklung in einen Eheskandal rund um eine Enkelin des Augustus. Die Verbannung wurde bis zu Ovids Tod nicht mehr aufgehoben.

Als Dichter machte sich Ovid vor allem einen Namen mit Liebesdichtungen. Daneben sind uns von ihm aber auch Gedichte aus dem Exil, ein Festtagskalender und Lehrgedichte erhalten. In seinem längsten Werk, dem Epos *Metamorphosen* schildert Ovid die Weltgeschichte als eine Abfolge von Verwandlungen. In diesem Werk hat der Autor etwa 250 Verwandlungsgeschichten verarbeitet, was ihn für die Nachwelt zu einer der bedeutendsten Quellen für die antike Mythologie machte.



Abbildung 2: Statue von Ovid in Sulmo
 (Foto: Ra Boe / Wikimedia)

Bildnachweis:

Abbildung 2: Monument to Ovid (Sulmona), Autor RaBoe/Wikipedia, von [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_to_Ovid_\(Sulmona\)_by-RaBoe_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_to_Ovid_(Sulmona)_by-RaBoe_01.jpg) (Zugriff 25.02.2016), Lizenz CC-BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/legalcode>)

Arbeitsblatt 2A: Lycaon

Lycaon, *Metamorphosen* 1,211-239

Abbildung 3: Lycaon - Illustration von Virgil Solis
 (Foto: Hans-Jürgen Günther / Wikimedia)

Nachdem er sich auf der Welt umgesehen hat, beruft Jupiter eine Götterversammlung ein, um über die Schlechtigkeit der Menschen zu klagen und zu beraten, wie mit ihnen zu verfahren ist. Dabei macht er sich auch Sorgen um die Halbgötter, Faune, Nymphen und Satyrn, die die Erde bewohnen und die seiner Meinung nach von den Menschen bedroht werden. Als Beispiel für die schlechten Menschen berichtet er von seiner Begegnung mit Lycaon:

sunt mihi semidei, sunt rustica numina, nymphae
 Faunisque Satyrique et monticolae Silvani;
 quos, quoniam caeli nondum dignamur honore,
 quas dedimus, certe terras habitare sinamus.
 an satis, o superi, tutos fore creditis illos,
 cum mihi, qui fulmen, qui vos habeoque regoque,
 struxerit insidias notus feritate Lycaon?

195

semidei, -orum m.: Halbgötter • **monticolus/a/um**: auf Bergen lebend • **struxerit insidias**: legte einen Hinterhalt

Als Jupiter seine Erzählung beginnt, geraten die Götter in Unruhe und fordern Lycaons Bestrafung. Erst, nachdem Jupiter dem Murren der anderen Einhalt geboten hat, kann er fortfahren:

contigerat nostras infamia temporis aures;
 quam cupiens falsam summo delabor Olympo
 et deus humana lustris sub imagine terras.
 longa mora est, quantum noxae sit ubique repertum,
 enumerare; minor fuit ipsa infamia vero.
 Maenala transieram latebris horrenda ferarum

215

et cum Cyllene gelidi pineta Lycae;
 Arcadis hinc sedes et inhospita tecta tyranni
 ingredior, traherent cum sera crepuscula noctem. 220
 signa dedi venisse deum, vulgusque precari
 coeperat; inridet primo pia vota Lycaon,
 mox ait „experiar deus hic discrimine aperto
 an sit mortalis: nec erit dubitabile verum.“
 nocte gravem somno necopina perdere morte 225
 me parat: haec illi placet experientia veri!
 nec contentus eo est; missi de gente Molossa
 obsidis unius iugulum mucrone resolvit
 atque ita semineces partim ferventibus artus
 mollit aquis, partim subiecto torruit igni.
 quod simul imposuit mensis, ego vindice flamma 230
 in domino dignos everti tecta penates.
 territus ipse fugit nactusque silentia ruris
 exululat frustra loqui conatur; ab ipso
 colligit os rabiem solitaeque cupidine caedis
 vertitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet. 235
 in villos abeunt vestes, in crura lacerti;
 fit lupus et veteris servat vestigia formae:
 canities eadem est, eadem violentia vultus,
 idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.
 occidit una domus, sed non domus una perire 240
 digna fuit; qua terra patet, fera regnat Erinys.
 in facinus iurasse putes; dent ocios omnes,
 quas meruere pati, (sic stat sententia) poenas.

nostras aures: Jupiter spricht von sich im Plural, gemeint sind „meine Ohren“ • **lustrum** 1: wandeln • **longa mora est:** es würde zu lange dauern • **Maenala:** Maenalusgebirge • **pinetum, -i n.:** Fichtenwald • **crepusculum, -i n.:** Dämmerung • **discrimen, -inis n.:** hier: Prüfung • **necopinus/a/um:** unvermutet, ahnungslos • **Molossus/a/um:** vom Molosserstamm • **obses, -idis m./f.:** Geisel • **mucro, -onis m.:** Klinge, Schwert • **seminex, -ecis:** halbtot • **partim... partim:** teils ... teils • **penates, -ium m.:** Penaten (Hausgötter) • **exululo** 1: aufheulen • **caedes, -is f.:** Mordgier, Blutgier • **pecus, -udis f.:** Kleinvieh • **canities, -iei f.:** graues Haar, graue Farbe • **Erinys:** eine Erinye ist eine wilde Furie • **iurasse = iuravisse**

Bildnachweis:

Abbildung 3: Virgil Solis, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgil_Solis_-_Lycaon.jpg (Zugriff 25.02.2016)

Arbeitsaufgaben:

1. Übersetze den Text.
2. Analysiere den Konflikt zwischen Jupiter und Lycaon. Was sind die Beweggründe für ihre jeweiligen Handlungen?
3. Wieso verwandelt Lycaon sich in einen Wolf?
4. Wie vollzieht sich Lycaons Verwandlung? Was wird alles verwandelt? Was nicht?
5. Wie verhält sich Lycaon vor und nach der Verwandlung? Wie beurteilt Jupiter sein Verhalten davor und danach?
6. In seiner Illustration stellt Virgil Solis Lycaon als einen Werwolf dar. Wie siehst du Lycaon im Text von Ovid? Als Wolf, Mensch oder als Mischwesen? Begründe deine Entscheidung.
7. Recherchiere im Internet oder in der Bibliothek zum Lycaon-Mythos und halte Unterschiede zu Ovid fest.

Arbeitsblatt 2B: Io

Io, *Metamorphosen* 1,568-750

Abbildung 4: Merkur und Argus - Jean Lemaire (Foto: Wikimedia)

Nachdem Jupiter die Nymphe Io, Tochter des Flussgottes Inachus, erblickt hat, versucht er, sie durch Worte für sich zu gewinnen, scheitert dabei aber: Io flieht vor ihm. Sofort verhüllt er die Welt mit Wolken und vergewaltigt die Nymphe. Um nicht ertappt zu werden, verwandelt er Io anschließend in eine Kuh. Die plötzlichen Wolken auf der Welt machen seine Frau Juno aber misstrauisch, sie forscht nach der Ursache und fragt Jupiter aus. Im Laufe des Gesprächs bleibt dem Göttervater nichts anderes übrig, als seiner Frau die Kuh zu schenken. Juno übergibt sie daraufhin dem hundertäugigen Riesen Argus zur Bewachung.

luce sinit pasci; cum sol tellure sub alta est, 630
 claudit et indigno circumdat vincula collo.
 frondibus arboreis et amara pascitur herba
 proque toro terrae non semper gramen habenti
 incubat infelix limosaque flumina potat.
 illa etiam supplex Argo cum brachia vellet 635
 tendere, non habuit, quae brachia tenderet Argo,
 et conata queri mugitus edidit ore
 pertimuitque sonos propriaque exterrita voce est.
 venit et ad ripas, ubi ludere saepe solebat,
 Inachidas ripas, novaque ut conspexit in unda 640
 cornua, pertimuit seque exsternata refugit.
 Naides ignorant, ignorat et Inachus ipse,
 quae sit; at illa patrem sequitur sequiturque sorores
 et patitur tangi seque admirantibus offert.
 decerptas senior porrexerat Inachus herbas; 645



Abbildung 5: Julius Schnorr von Carolsfeld: Argos wird von Hermes eingeschläfert und getötet (Foto: Wikimedia)

illa manus lambit patriisque dat oscula palmis
 nec retinet lacrimas et, si modo verba sequantur,
 oret opem nomenque suum casusque loquatur;
 littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit,
 corporis indicium mutati triste peregit. 650

luce sinit pasci: Subjekt „er“ (= Argus), ergänze als Objekt „sie“ (= Io) • **frons,** frondis f.: Laub • **torus,** -i m.: Bett, Lager • **gramen,** -inis n.: Gras • **limosus,** -a, -um: schlammig • **supplex,** -icis: flehend • **brachia,** -orum n.: Arme • **mugitus,** -us m.: das Muehen • **Inachidas ripas:** Ufer des Inachus • **Nais,** Naidis f.: Najade (Wassernymphe) • **sequiturque sorores:** Die Najaden sind Ios Schwestern • **palma,** -ae f.: Handfläche

Die Wiedersehensfreude ist aber nur von kurzer Dauer: Inachus beklagt das Schicksal seiner Tochter, kaum endet er seine Klage, erscheint Argus und nimmt Io mit sich. Inzwischen kann Jupiter den Qualen der Io nicht mehr tatenlos zusehen, er beauftragt Merkur, einzuschreiten und Argus zu töten. Der Götterbote macht sich auf, als er auf der Erde ankommt, legt er seinen Helm und seine Flügelschuhe ab und behält nur seine schlafbringende Rute ...

... tantummodo virga retenta est. 675
 hac agit, ut pastor, per devia rura capellas
 dum venit abductas, et structis cantat avenis.
 voce nova captus custos lunonius „at tu,
 quisquis es, hoc poteris mecum considerare saxo“
 Argus ait; „neque enim pecori fecundior ullo 680
 herba loco est, aptamque vides pastoribus umbram.“
 Sedit Atlantiades et euntem multa loquendo
 detinuit sermone diem iunctisque canendo
 vincere harundinibus servantia lumina temptat.

per devia rura: durch unwegsames Gelände • **structis avenis:** aneinandergereihte Halme (gemeint ist eine Hirtenflöte) • **custos lunonius:** Argus wurde als Wächter von Juno beauftragt • **saxum,** -i. n.: Fels • **fecundus/a/um:** fruchtbar • **Atlantiades:** Merkur ist der Enkel des Atlas

Argus kennt die Hirtenflöte nicht und wundert sich über sie, Merkur erzählt Argus die Geschichte, wie die Hirtenflöte erfunden wurde: Die Nymphe und Jägerin Syrinx wurde im Wald vom Gott Pan erblickt, der sofort in Begierde entbrannte. Syrinx floh vor ihm, Pan verfolgt sie. Als die Jägerin zum Fluss ihres Vaters gelangt, verwandeln ihre Schwestern sie just in dem Moment, in dem Pan sie umarmen will, in Schilf. Der Gott seufzt auf, das Schilf gibt einen Ton von sich – und so beschließt er, sich ein Instrument daraus zu bauen, das er nach der Nymphe „Syrinx“ nennt. Während Merkur die Geschichte erzählt, schläft Argus ein. Merkur erkennt seine Chance und schlägt Argus den Kopf ab. Juno entbrennt daraufhin vor

Zorn und stellt Io einen Rachegeist vor Augen. Die Nymphe, immer noch in Kuhgestalt, flieht durch die ganze Welt, bis sie an den Nil kommt, wo sie niederkniet ...

... positisque in margine ripae
 procubuit genibus resupinoque ardua collo, 730
 quos potuit solos, tollens ad sidera vultus
 et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu
 cum love visa queri finemque orare malorum.

procumbo 3, procubui, procubitum: niederknien • **genu**, -us n.: Knie • **resupinus**, -a, -um: zurückgebeugt • **luctisonus**, -a, -um: traurig klingend;

Jupiter bittet Juno, ihren Zorn zu dämpfen und versichert ihr, dass ihr von Io keine Gefahr mehr droht. Es gelingt ihm, sie zu besänftigen.

ut lenita dea est, vultus capit illa priores
 fitque, quod ante fuit. fugiunt e corpore saetae,
 cornua decrescunt, fit luminis artior orbis, 740
 contrahitur rictus, redeunt umerique manusque,
 ungulaque in quinos dilapsa absumitur unguis;
 de bove nil superest formae nisi candor in illa.
 officioque pedum nympe contenta duorum
 erigitur metuitque loqui, ne more iuvencae 745
 mugiat, et timide verba intermissa retemptat.
 Nunc dea linigera colitur celeberrima turba.

capit: hier: zurückerhalten • **saeta**, -ae f.: Borsten, Haare • **artus**, -a, -um: eng • **ungula**, -ae f.: Huf • **in quinos absumitur unguis**: spaltet sich in fünf Nägel auf • **mugio** 4: muhen • **linigerus**, -a, -um: in Leinen gekleidet

Bildnachweis:

Abbildung 4: Jean Lemaire, Merkur und Argus, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Lemaire_-_Mercury_and_Argus_-_Google_Art_Project.jpg (Zugriff 25.02.2016)

Abbildung 5: Julius Schnorr von Carolsfeld, Hermes und Argos, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schnorr_von_Carolsfeld_-_Argos_wird_von_Hermes_ingeschl%C3%A4fert_und_get%C3%B6tet.jpg (Zugriff 25.02.2016)

Arbeitsaufgaben:

1. Übersetze den Text.
2. Wann merkt Io, dass sie in eine Kuh verwandelt wurde? Markiere die Stelle im Text. Woran erkennt Io ihre neue Situation? Auf welche Probleme stößt sie?
3. Findest du, dass Io sich eher wie ein Mensch oder wie eine Kuh verhält? Begründe deine Meinung!
4. Lies die Texte zur Viehhaltung von Varro und Cato dem Älteren. Vergleiche die Tipps für Viehhalter mit dem Verhalten von Argus und Inachus!
5. Wie vollzieht sich Ios Rückverwandlung? Was wurde alles verwandelt? Was bleibt unverwandelt?
6. Wie gestaltet sich das Schicksal der Kuh in den Bildern von Jean Lemaire und Julius Schnorr von Carolsfeld? Welche Unterschiede kannst du feststellen? Welche Aspekte der Geschichte zeigen sie bezogen auf die Kuh?
7. Recherchiere im Internet: Zu welcher Gottheit wird Io? Spiegelt sich Ios Geschichte in der Gottheit wider?

Marcus Terentius Varro über die Haltung von Kühen (De re rustica 2,5,14)

Weiden lassen soll man Kühe auf wasserreichem Grünland. Vorsorge soll man dagegen treffen, dass sie zu eng beieinanderstehen oder gestoßen werden oder zusammenprallen. Da im Sommer gewöhnlich Bremsen sie reizen und mancherlei Ungeziefer unter ihrem Schwanz schmarotzt, pflegen denn auch einige sie zu dem Zweck, dass sie nicht gereizt werden, in Schuppen einzusperren. Auf ihren Boden soll man Laub oder sonst etwas als Unterlage bereiten, damit sie bequemer ausruhen können. Im Sommer hat man sie zweimal zur Tränke zu treiben, im Winter einmal.

(Übersetzt von Dieter Flach)

Cato der Ältere über die Rinderhaltung (Auswahl aus De agri cultura)

Schafen und Rindern soll gut gestreut werden; die Hufe sollen gepflegt werden. Hüte dich vor der Räude bei Schafen und Zugochsen; das pflegt infolge von Hunger, und wenn es regnet, zu geschehen.

Wenn Streu fehlt, lass Eichenlaub sammeln; das streue den Schafen und Rindern.

Dem Rindvieh gib Laub von Rüstern, Pappeln, Eichen und Feigenbäumen, solange du solches hast.

Am Tage weide sie; nachts gib einem Rinde 25 Pfund Heu. Wenn Heu nicht da ist, gib Laub von Steineichen und Efeu.

Im Sommer Sorge dafür, dass die Rinder immer gutes und klares Wasser zu saufen bekommen; das ist wichtig, damit sie gesund bleiben.

(Übersetzt von Paul Thielscher)

Arbeitsblatt 2C: Callisto

Callisto, *Metamorphosen* 2,401-531



Abbildung 6: Juno und Callisto - Hendrik Goltzius (Foto: Wikimedia)

Nachdem Phaeton mit dem Sonnenwagen abgestürzt ist, inspiziert Jupiter die Erde und begutachtet die Schäden. Dabei erblickt er die Jägerin Callisto und entflammt sofort vor Begierde. Als Callisto sich zur Mittagszeit im Schatten von der Jagd ausruht, verwandelt sich Jupiter in die Göttin Diana, um sich der Jägerin unerkannt zu nähern. Er verwickelt sie in ein Gespräch über das Jagen, als Callisto freudig aufspringt, um die Jagdgöttin Diana zu begrüßen, vergewaltigt er sie. Danach begibt sich Jupiter zurück in die Welt der Götter und lässt Callisto alleine im Wald zurück ...

huic odio nemus est et conscia silva;
unde pedem referens paene est oblita pharetram
tollere cum telis et quem suspenderat arcum.
Ecce, suo comitata choro Dictynna per altum
Maenalon ingrediens et caede superba ferarum
adspicit hanc visamque vocat; clamata refugit
et timuit primo, ne Iuppiter esset in illa.

440

nemus, -oris n.: Wald, Hain • **pharetra**, -ae f.: Köcher • **telum**, -i n.: Geschoss, Pfeil • **Dictynna**, -ae f.: Diana
• **Maenalon**: Akk., Name des Gebirges • **superbus/a/um**: stolz • **timuit, ne...**: fürchtete, dass...

Callisto erkennt Diana und schließt sich ihrer Schar an, doch nichts ist wie zuvor ...

heu, quam difficile est crimen non prodere vultu!
vix oculos attollit humo nec, ut ante solebat,
iuncta deae lateri nec toto est agmine prima,
sed silet et laesi dat signa rubore pudoris; 450
et, nisi quod virgo est, poterat sentire Diana
mille notis culpam. (nymphae sensisse feruntur.)

heu: Ach! (Ausruf) • **agmen,** agminis n.: Schar • **sileo** 2: schweigen • **laesum:** verletzt, beschädigt • **nota,** -ae f.: Zeichen

Neun Monate vergehen, schließlich gelangt die Schar der Diana zu einer Quelle, Diana beschließt zu baden. Die Nymphen entkleiden sich, nur die schwangere Callisto zögert. Die Nymphen nehmen ihr ihre Kleider, Callistos Babybauch kommt zum Vorschein. Zur Strafe, dass sie keine Jungfrau mehr ist, verstößt Diana Callisto aus ihrer Schar.

Alleine gebiert Callisto ihren Sohn Arcas. Auf diesen Moment hat Juno gewartet: Da Callisto nicht mehr unter Dianas Schutz steht, greift die Göttin sie aus Eifersucht an, um sie zu bestrafen.

„haud impune feres: adimam tibi namque figuram,
qua tibi quaque places nostro, importuna, marito.“ 475
dixit et adversa prensis a fronte capillis
stravit humi pronam. tendebat bracchia supplex:
bracchia coeperunt nigris horrescere villis
curvarique manus et aduncos crescere in unguis
officioque pedum fungi laudataque quondam 480
ora lovi lato fieri deformia rictu.
neve preces animos et verba precantia flectant,
posse loqui eripitur; vox iracunda minaxque
plenaque terroris rauco de gutture fertur.
mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa, 485
adsiduoque suos gemitu testata dolores
qualescumque manus ad caelum et sidera tollit
ingratumque lovem, nequeat cum dicere, sentit.
a quotiens, sola non ausa quiescere silva,
ante domum quondamque suis erravit in agris! 490
a quotiens per saxa canum latratibus acta est
venatrixque metu venantum territa fugit!
saepe feris latuit visis, oblita quid esset,
ursaque conspectos in montibus horruit ursos

pertimuitque lupos, quamvis pater esset in illis. 495
Ecce Lycaoniae proles ignara parentis,
Arcas adest, ter quinque fere natalibus actis;
dumque feras sequitur, dum saltus eligit aptos
nexilibusque plagis silvas Erymanthidas ambit,
incidit in matrem, quae restitit Arcade viso 500
et cognoscenti similis fuit. ille refugit
immosque oculos in se sine fine tenentem
nescius extimuit propiusque accedere aventi
vulnifico fuerat fixurus pectora telo;
arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque 505
sustulit et volucris raptos per inania vento
imposuit caelo vicinaque sidera fecit.

haud impune: nicht ungestraft • **maritus,** -i m.: Ehemann • **prendo** 3, prendi, presum: fassen, ergreifen • **pronus,** -a, -um: vorwärts geneigt • **bracchium,** -i n.: Arm • **curvo** 1: krümmen • **aduncus,** -a, -um: gekrümmt • **unguis,** -is m.: Nagel, Krallen • **minax,** -acis: drohend • **raucus,** -a, -um: rau • **guttur,** -uris n.: Gurgel, Kehle, Hals • **qualescumque manus:** die Hände, wie beschaffen sie auch sind; a!: Ach! (Ausruf) • **saxum,** -i n.: Fels • **latratus,** -us m.: Gebell • **venatrix,** -icis f.: Jägerin • **venor** 1: jagen • **obliviscor** 3, oblitus sum: vergessen • **quamvis pater esset in illis:** Callistos Vater Lycaon wurde in einen Wolf verwandelt • **Lycaonia,** -ae: Tochter Lycaons (Callisto) • **ignarus,** -a, -um: unwissend, unbekannt • **ter quinque:** fünfzehn • **nexilis,** -e: zusammengeknüpft • **plaga,** -ae: Netz • **silvas Erymanthidas:** erymanthische Wälder • **omnipotens:** der Allmächtige (=Jupiter);

Nachdem Callisto und Arcas zu Sternbildern erhoben wurden, macht Juno sich auf den Weg zu Oceanus und Thetis, den Göttern des Meeres. Sie empfindet es als Kränkung, dass ihre Nebenbuhlerin einen Platz unter den Sternbildern erhält und bittet darum, Callisto als einzigem Sternbild zu verbieten, im Meer unterzugehen. Die Meeresgötter erfüllen ihre Bitte, Callisto geht als Sternbild des großen Bären niemals unter.

Bildnachweis:

Abbildung 6: Hendrik Goltzius, Juno Turning Callisto into a Bear,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juno_Turning_Callisto_into_a_Bear_LACMA_M.76.92.6.jpg (Zugriff 26.02.2016)

Arbeitsaufgaben:

1. Übersetze den Text.
2. Wie ergeht es Callisto nach der Vergewaltigung? Markiere entsprechende Textstellen und sammle sie.
3. Lies den Text von Aristoteles, in dem er den Menschen definiert. Entspricht Callistos Leben vor der Verwandlung dieser Definition?
4. Wie vollzieht sich Callistos Verwandlung? Was wird alles verwandelt? Was wird nicht verwandelt?
5. Findest du, dass Callisto sich wie eine Bäarin verhält? Begründe deine Meinung!
6. Callisto wird am Ende zum Sternbild des großen Bären. Zu welchem Sternbild wird Arcas? Ovid spricht von „vicina sidera“. Recherchiere im Internet oder verwende das Planetariumsprogramm Stellarium (www.stellarium.org/de/), um zu sehen, welche Sternbilder benachbart sind.
7. In welcher Beziehung stehen Callisto und Arcas als Sternbilder?

Aristoteles: Über den Menschen (Politik 1253a)

Daraus geht nun klar hervor, dass der Staat zu den von der Natur aus bestehenden Dingen gehört und dass der Mensch von Natur aus ein staatsbezogenes Lebewesen ist und dass ferner der, der seiner Natur nach und nicht dem Zufall gemäß ohne Bindung an einen Staat ist, entweder schlechter ist oder bedeutender als ein Mensch [...].

Dass nun der Mensch in höherem Grade ein staatsbezogenes Lebewesen ist als jede Biene und jedes Herdentier, ist klar. Denn nichts, meinen wir, schafft die Natur vergeblich. Über die Sprache aber verfügt allein von allen Lebewesen der Mensch. Die Stimme nun bedeutet schon ein Anzeichen von Leid und Freud, daher steht sie auch den anderen Lebewesen zu Gebote; ihre Natur ist nämlich bis dahin gelangt, dass sie über Wahrnehmung von Leid und Freud verfügen und das den anderen auch anzeigen können. Doch die Sprache ist da, um das Nützliche und das Schädliche klarzulegen und in der Folge davon das Gerechte und das Ungerechte. Denn das ist im Gegensatz zu den anderen Lebewesen den Menschen eigentümlich, dass nur sie allein über die Wahrnehmung des Guten und des Schlechten, des Gerechten und des Ungerechten und anderer solcher Begriffe verfügen. Doch die Gemeinschaft mit diesen Begriffen schafft Haus und Staat.

(Übersetzt von Franz F. Schwarz)

Arbeitsblatt 2D: Actaeon**Actaeon, Metamorphosen 3,138-252**

Abbildung 7: Actaeon überrascht Diana im Bade - Tizian

Der Jäger Actaeon ist mit seinen Gefährten und seinen Hunden auf der Jagd. Die Schatten werden kürzer, es ist Mittagszeit. Sie haben bereits reiche Beute gemacht, die Netze und Eisen sind feucht vom Blut. Actaeon fordert seine Gefährten auf, eine Pause zu machen und sich auszuruhen. Der Jäger legt auch selbst seine Waffen ab und spaziert durch den Wald. Im selben Wald ist auch die Göttin Diana in Begleitung ihrer Nymphen unterwegs. Von der Mittagszeit erschöpft, begibt sie sich in eine Grotte mit einer Quelle, um zu baden. Sie legt ihre Kleider und Waffen ab, Nymphen übergießen sie mit Wasser, als ...

ecce nepos Cadmi dilata parte laborum

per nemus ignotum non certis passibus errans

175

pervenit in lucum; sic illum fata ferebant.

qui simul intravit rorantia fontibus antra,

sicut erant, nudae viso sua pectora nymphae

percussere viro subitisque ululatibus omne

implevere nemus circumfusaeque Dianam

180

corporibus texere suis; tamen altior illis

ipsa dea est colloque tenuis supereminet omnes.

[...]

quae quamquam comitum turba est stipata suarum,

in latus obliquum tamen adstitit oraque retro

flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas,

quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem
 perfudit spargensque comas ultricibus undis 190
 addidit haec cladis praenuntia verba futurae:
 „nunc tibi me posito visam velamine narres,
 si poteris narrare, licet!“ nec plura minata
 dat sparso capiti vivacis cornua cervi,
 dat spatium collo summasque cacuminat aures 195
 cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat
 cruribus et velat maculoso vellere corpus;
 additus et pavor est. fugit Autonoeius heros
 et se tam celerem cursu miratur in ipso.
 ut vero vultus et cornua vidit in unda, 200
 „me miserum!“ dicturus erat; vox nulla secuta est.
 ingemuit; vox illa fuit, lacrimaeque per ora
 non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.
 quid faciat? repetatne domum et regalia tecta,
 an lateat silvis? pudor hoc, timor inpedit illud. 205

nemus, -oris n.: Wald, Hain • **non certis passibus**: nicht mit sicheren Schritten, d.h. mit ziellosen Schritten • **lucus**, -i m.: Hain • **roro** 1: feucht sein • **antrum**, -i n.: Grotte • **nudae nympheae**: die Nymphen, nackt wie sie waren, ...; **percussere** = **percusserunt**: schlagen • **ululatus**, -us m.: Geheul • **implere** = **impleverunt**: erfüllen • **texere** = **texerunt**: bedecken • **tenuis**: bis • **collo tenuis**: bis zum Hals (gemeint ist: Diana ist einen Kopf größer als die Nymphen) • **superemineo** 2: überragen • **stipo** 1: dicht umgeben • **obliquus**, -a, -um: seitlich, schräg • **latus**, -eris n.: Seite, Flanke • **ut vellet promptas habuisse sagittas**: sie wollte, sie hätte die Pfeile zur Hand • **virilis**, -e: männlich • **perfundo** 3, -fudi, -fustum: übergießen, überschütten • **spargo** 3, sparsi, sparsum: besprengen, bespritzen • **ultricibus undis**: mit rächendem Wasser • **clades**, -is f.: Unglück • **velamen**, -inis n.: Gewand, Kleid • **minor** 1: drohen, androhen • **vivax**, -acis: langlebig • **cervus**, -i m.: Hirsch • **dat spatium collo**: sie gibt dem Hals Länge • **cacumino** 1: zuspitzen • **bracchium**, -i n.: Arm; **crus**, -uris n.: Bein, Schenkel; **maculosus**, -a, -um: gefleckt; **vellus**, -eris n.: Fell; **pavor**, -oris m.: Furcht, Angst • **Autoneius heros**: der autoneische Held (Actaeon ist der Sohn der Autonoe) • **miror** 1: sich wundern • **lacrimae per ora non sua fluxerunt**: Tränen flossen über das Gesicht, das nicht mehr seines war • **pristinus**, -a, -um: früher, vorherig, alt • **regalia tecta**: „königliches Dach“, also das königliche Haus

Noch ehe Actaeon sich entscheiden kann, was er tut, wittern ihn seine Hunde. Sie halten ihn für einen echten Hirsch und nehmen sofort die Verfolgung auf. Dem Jäger bleibt nur noch die Flucht, seine Hunde verfolgen ihn über Stock und Stein ...

ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus,
 heu! famulos fugit ipse suos. clamare libebat,
 „Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!“ 230
 verba animo desunt; resonat latratibus aether.

heu: Ach! (Ausruf) • **famulus**, -i m.: Diener • **libet**: es beliebt, d.h. „er will“ • **latratus**, -us m.: Gebell • **aether**, -eris m.: Äther, Himmel, Luft

Drei Hunde, die eine Abkürzung genommen haben, schneiden ihm den Weg ab und graben ihre Zähne in sein Fell. Actaeons Flucht endet, er kommt zu Fall – und die restliche Hundemeute stürzt sich auf ihn.

cetera turba coit confertque in corpore dentes.
 iam loca vulneribus desunt; gemit ille sonumque,
 etsi non hominis, quem non tamen edere possit
 cervus, habet maestisque replet iuga nota querelis
 et genibus pronis supplex similisque roganti 240
 circumfert tacitos tamquam sua brachia vultus.
 at comites rapidum solitis hortatibus agmen
 ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt
 et velut absentem certatim Actaeona clamant
 (ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur 245
 nec capere oblatae segnem spectacula praedae.
 [...]

vellet abesse quidem, sed adest, velletque videre,
 non etiam sentire canum fera facta suorum.
 undique circumstant, mersisque in corpore rostris
 dilacerant falsi dominum sub imagine cervi, 250
 nec nisi finita per plurima vulnera vita
 ira pharetratae fertur satiata Dianae.

gemo 3, gemui, gemitum: seufzen • **sonus**, -i m.: Ton, Laut • **edo** 3, edidi, editum: von sich geben, ausstoßen • **maestus**, -a, -um: traurig • **iugum**, -i n.: Gebirge, Bergrücken • **querela**, -ae f.: Klage • **genu**, -us n.: Knie • **supplex**, -icis: flehend • **agmen**, -inis n.: Schar • **ignarus**, -a, -um: unwissend • **instigo** 1: anstacheln, anfeuern • **quaero** 3, quaesivi, quaesitum: suchen • **certatim**: um die Wette • **mergo** 3, mersi, mersum: hineinstecken, versenken • **rostrum**, -i n.: hier: Zähne • **dilacero** 1: zerfleischen • **pharetratus**, -a, -um: köchertragend • **satio** 1: sättigen, befriedigen

Bildnachweis:

Abbildung 7: Tizian Diana e Atteone, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_-_Diana_and_Actaeon_-_1556-1559.jpg (Zugriff 28.02.2016)

Arbeitsaufgaben:

1. Übersetze den Text.
2. Ist Dianas Zorn gerechtfertigt? Wie beurteilst du ihre Reaktion?
3. Wieso verwandelt Diana Actaeon? Begründet sie die Verwandlung?
4. Wie vollzieht sich Actaeons Verwandlung? Was wird alles verwandelt? Was bleibt unverändert?
5. Wird Actaeon wirklich zu einem Hirsch? Wie verhält er sich?
6. Wie verhalten sich Actaeons Hunde?
7. Inwiefern könnte man bei der Situation nach Actaeons Verwandlung von einer Umkehrung der Verhältnisse sprechen?

Arbeitsblatt 3: Abschlussdiskussion**Diskussionsfragen**

1. Könnt ihr bei den Verwandlungen Gemeinsamkeiten feststellen?
2. Wie werden die Betroffenen nach ihrer Verwandlung in Tiere von den anderen Menschen bzw. menschenähnlichen Wesen behandelt?
3. In den Fantasy-Werken wie „Der Herr der Ringe“ werden Zwerg, Elf, Mensch und Ork genau unterschieden, obwohl sie einander ähnlich sind. In unserem Alltag machen wir keinerlei Unterschied zwischen Gänsen, Hechten, Schimpansen und Ottern – wir bezeichnen sie alle als Tiere, obwohl sie verschiedener nicht sein könnten. Wie beurteilt ihr diesen Sprachgebrauch?
4. Wo begegnet ihr in eurem Alltag Tieren? Wie nehmt ihr sie wahr? Wie agiert ihr mit den Tieren?
5. Was glaubt ihr, wie es für die Tiere in eurem Alltag ist, Menschen zu begegnen?



BÜCHER
PAPIER
& MEHR

**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

Mag. Florian Waldner

studierte an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck Latein sowie Germanistik und unterrichtet nun am Bundesgymnasium Bregenz Blumenstraße die Fächer Latein und Deutsch.

Latein  *Forum*

Der Verein Latein Forum veröffentlicht seit 1987 periodisch in der gleichnamigen Didaktikzeitschrift Beiträge zum Latein-, Griechisch- und Geschichtsunterricht.

www.latein-forum.tsn.at
latein-forum@tsn.at