

## 86 Ovid als Autor der Moderne

Endlich ein Thema, über das wir mehr und Zuverlässigeres wissen als ›uns von den Alten überliefert‹ ist! Denn Ovid *wirkt*, und er wirkt nicht so sehr als Genosse seines Zeitalters, der ›augusteischen Zeit‹ (s. Kap. 1), sondern als einer, den wir in zwei Jahrtausenden nicht losgeworden, oder eher: zu dem wir immer wieder zurückgekehrt sind, weil wir ahnten, dass er die besseren Antworten wusste auf dies und das, was uns und unsere Vorfahren beschäftigte und zu beschäftigen nicht aufgehört hat. Und vielleicht sind wir auch deshalb immer so gern zu ihm zurückgekehrt, weil er überhaupt die besseren Fragen hatte und darauf vertrauen konnte, dass, wenn die Frage nur klug genug gestellt wäre, die Götter die Antwort nicht auf ewig schuldig blieben.

### 86.1 Die unbedingten Fragen

Doch wie kann es sein, dass einer, der nicht von *dieser* Zeit ist, die besseren Fragen stellt? Gegenfrage: Sind nicht diejenigen Fragen die produktivsten, auf die sich nicht gleich im Hier und Jetzt die richtige Antwort findet, in denen sich vielmehr aller Ernst, alle Verzweiflung und alle Sehnsucht nach Überschreitung des Horizonts bündeln, der unsrer Gattung, dem *homo quaeritans*, nun mal gesetzt ist? Nennen wir sie die unbedingten Fragen. Oder wie nennt man die Fragen nach der *condicio* und den Grenzen der *vita humana*? Wer nach den Bedingungen und Grenzen des menschlichen Lebens fragt, sucht etwas auf den Grund zu kommen, für das sich mit den Mitteln der Vernunft und des Verstandes nicht leicht Gründe finden lassen.

Es ist dies auch die Ursache dafür, dass uns alle Versuche, das Werk des Ovid philosophisch zu arrondieren, unbefriedigt zurücklassen müssen. Die Destillation eines *Ovidius Philosophus* führte unweigerlich dazu, dass der selbstdenkerische Impuls der Werke in sich zerfiel und nur die banale Außenhaut eines sich zu ›richtigen‹ Sätzen verstehenden auktorialen Willens freigab. Was nützt es zu wissen, dass der Autor hier Empedokles, dort Pythagoras bespricht (es ist ja auch offensichtlich), wenn die mit lustvoll genossenen Längen zitierten Denker in der konkreten Applikation nur ihre Unbrauchbarkeit für das experimentelle Tänzchen erweisen (s. jedoch Kap. 35)?

Die unbedingten Fragen des Ovid sind mithin keine philosophischen Fragen, nicht jedenfalls in dem Sinne, dass sie sich ohne Weiteres einordnen ließen in die damals verfügbaren Traditionen der Weisheitsleh-

re. Es sollte uns zu denken geben, dass immer dort, wo der Rekurs auf philosophisches Wissen offensichtlich ist, mit einer Sicherheit gesprochen wird, die sich selbst entlarvt. Die Ausbreitung des philosophischen Wissens wird als ridiküler Moment erlebt, der sich weit vom Denken der Texte entfernt. Zugespitzt formuliert: Man kann fast sicher sein, dass der Autor, wo er ›seine‹ Philosophen zitiert, sein ›philosophisches‹ Kernanliegen gerade *nicht* berührt. Mit anderen Worten: Die zitierten philosophischen Positionen sind in aller Regel kaum ernster zu nehmen als die Stellen, wo berühmte dichterische Zeitgenossen und ihre Werke angeführt werden.

Welches aber ist das Milieu, in dem sich die unbedingten Fragen formieren? Man könnte meinen, sie seien den ›großen‹ Werken, etwa den *Metamorphosen*, vorbehalten. In der Tat sind die Verwandlungssagen ein guter Nährboden für originelle Fragen. Doch finden sich schon in den ersten Werken Anläufe zur gründlichen Reformulierung der Aufgabe(n), die ambitionierte Dichtung sich für gewöhnlich stellt. Gleich in den *Amores* wird ein neuer Ton gesetzt. Im Modus größter Beiläufigkeit werden Fragen berührt, die an die Wurzel dessen gehen, was der Autor da tut. Zu der Zeit, als Vergils letztes Werk an das Licht der Öffentlichkeit tritt, eröffnet Ovids Erstling mit demselben Wort: *arma*:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam  
edere, materia conveniente modis.  
par erat inferior versus; risisse Cupido  
dicitur atque unum surripuisse pedem (am. 1, 1, 1–4).*

(»Waffen im schweren Maß und gewaltvolle Krieg zu künden / rüstete ich mich. Der Stoff sollte passen zu den Maßen. / Gleich[lang] war der untere [d. h. zweite] Vers; da lachte Cupido, / sagt man, und entwendete heimlich den einen Fuß«.)

Doch während Vergil uns zeigt, was er wirklich zu bieten hat, deutet Ovid nur auf das, was er nicht gibt. Er wollte Waffen und gewaltige Kriege geben, allein, es kam ihm etwas dazwischen. Dass einem eine(r) oder etwas dazwischenkommt, hat – spätestens seit Kallimachos' *Aitien* – Tradition. Nie zuvor aber hat man von einem solchen Unfall gelesen, wo der Gott dem Menschen den Versfuß stiehlt. Hier tritt einer auf und verweist auf sein Werk als defizitäres: keine Waffen und auch kein durchgehender *gravis numerus* und auch keine *violenta bella*. Die ganze erste Zeile ist für die Katz, oder eben für Cupido, den räuberischen

Gott, der als erstes ein Begehren – zunichtemacht: *parabam / edere*.

## 86.2 Gewalt und Gewerk oder Die Kunst des Scheiterns

Ovid beginnt mit einem Scheitern, wo Vergil sein ›Thema‹ konstruktiv zu entwickeln scheint. Wie aber handelt der Autor von seinem Scheitern? Er handelt von ihm formal. Was ihm von dem nicht zustande gekommenen Werk zu sagen wichtig ist, ist dreierlei: Es war *gravis* im Numerus, der Stoff passte zu den Rhythmen, es folgten einander Verse von gleicher Länge (*par erat inferior versus*). Nicht um der nicht zum Zuge gekommenen Inhalte willen bedauert der Autor, der sich jetzt als Nichtautor inszeniert, den Vorfall, sondern, wie es scheint, weil alles so schön gepasst hatte – so sehr, dass *gravis* schon zum Beiwort nicht der Waffen und Kriege, sondern des zu ihrer Darstellung üblichen Versmaßes geworden war. In die so trefflich arrangierte Szene hinein bricht nun die Intervention des Cupido. Seltsam nur, dass der Dichter sie nicht auf Treu und Glauben, sondern nur vermittelt schildern kann: *risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*. Der von Beginn an verhinderte ›Autor‹ kann schon nicht mehr die Gewähr für das von ihm Berichtete übernehmen. So bleibt es nicht beim Bericht eines Scheiterns. Durch die aitiologische Szene geht ein Riss, der aufs Lebhafteste mit der Sicherheit der Vers- und Stofffügung kontrastiert, wie sie den Autor vor seiner Enteignung auszeichnete.

Gewöhnlich fragt man an dieser Stelle, ob das alles besonders ernst zu nehmen sei. Aber mit einer solchen Frage ist für das Verständnis des Textes nichts zu gewinnen. Könnte man sie auch mit wissenschaftlichen Gründen beantworten, so wäre daraus doch nichts anderes zu ziehen als ein Eindruck, eine Stimmung. Ganz unabhängig von dieser wohl nicht zu entscheidenden Frage stellen sich andere Fragen, die mit dem schlichten Wortwerk (um nicht zu sagen: der Grammatik) und der Episteme der ersten Gedichtzeilen zu tun haben. Warum spricht das elegische ›Ich‹ zuerst von seinem Nicht-Thema? Warum zuerst von einem Scheitern? Warum zuerst – im Buch des Begehrens – von einem gescheiterten Begehren? Und warum liegt der Fokus der Rede auf der Harmonie von Inhalt und Form, und warum wird diese nicht nur – ganz praktisch – am Gegenstand, an den *arma* und ihrem *numerus*, expliziert, sondern gleich auch theoretisch gefasst: *materia conveniente modis*? Woher

kommt die Aufmerksamkeit auf die Konvenienz? Ist sie ein Gebot, ist sie Konvention? Mit einem Mal scheint es, der Einsatz der elegischen Rede sei ein Kommentar auch zur Tradition? Kritisch oder affirmativ? Wieder so eine Frage, deren vorschnelle Beantwortung mehr und andere Fragen verdeckt als zeigt. Nur soviel sei bemerkt: Ein Ausbruch aus den Regeln des Systems wird nicht einmal erwogen. In der langen Klagerede des düpierten Epikers wird auch nicht ein Gedanke daran verschwendet, man könne ja auch in Distichen (wie es Jahrhunderte zuvor schon Kallinos und Tyrtaios getan hatten) vom Kriege handeln. Der Redner übernimmt mit augenfälliger Geschmeidigkeit die Regeln, die dem System ganz offensichtlich von außen gesetzt sind. Er hinterfragt nicht die Bindung des Stoffes an den bestimmten Vers. Vielmehr bestätigt er sie, indem er vorgibt, keinen Stoff für das ihm verordnete Versmaß zu haben. Den Gott aber zieht er in einen Disput über die Rechtmäßigkeit des Eingriffs hinein: ›*quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris?*‹ (V. 5). Also auch die Erörterung der Rechtslage kommt vor dem eigentlichen Thema des Werkes. Wie könnte der entmachtete Autor auch darüber sprechen: *nec mihi materia est numeris levioribus apta* (V. 19)? Der elegische Sprecher steht blank vor dem Gott, der ihn um sein Thema betrog, genauer um den Versfuß, den es gebraucht hätte, dies Thema zu intonieren. Die *numeri* sind jetzt *leviores*, aber sie sind – immerhin – schon da! Was fehlt, ist ein Stoff. Ihn gibt der Gott. Der gleiche Gott, der den Versfuß stahl. Und wieder ist es ein Akt der Gewalt, der die Dinge der Dichtung ordnet:

*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‹  
(am. 1, 1, 21–24).*

(»Ich hatte meine Klage beendet, als er plötzlich aus dem geöffneten Köcher / die zu meinem Untergange gemachten Pfeilspitzen las und den kurvigen Bogen wacker mit dem Knie zum Monde wölbte und sprach: ›Empfange, Dichter, das Werk, das Du besingen sollst.«.)

Den Pfeil ›las‹ aus seinem Köcher (*legit*) und spannte (*lunavit*) der Gott zum Verderben des Dichters und setzte so – im feindlichen Übergriff – das Singen des Dichters frei: ›*quod ... canas, vates, accipe ... opus*‹. Jetzt

hat der Dichter sein Thema – als Wunde: *certas habuit puer ille sagittas. / uror* (V. 25–26). Wo bis jetzt Leere war, herrscht (nun) Amor. Woran man's erkennt? Am Steigen und Fallen des elegischen Takts. Der Dichter wird es wie von außen sehen: Es hebe und senke sich ihm (*mihī*, V. 27) der elegische Vers! So verabschiedet er – zusammen mit ihren Maßen – die »eisernen Kriege« (*ferrea ... bella*, V. 28). Und erst im letzten Vers kommt die elegische Welt scheinbar wieder ins Lot, wenn wie zum Ausweis des geglückten Manövers »die Muse«, die blonden Schläfen mit Myrten vom Strande geschmückt, im Elffüßlertakt gefeiert werden soll (V. 29–30).

### 86.3 Paradoxien der Autorschaft

Wer nüchtern nicht bloß die Effekte betrachtet, sondern fragt, *was* hier *wie* gemacht ist, wird finden: Alles an diesem Gedicht ist staunenerregend. Nichts ist, wie es der gemeine Verstand sich denkt. Der Anfang ist zwar ein Anfang – und was für einer! –, wird dann aber wieder zurückgenommen, ja demontiert. Der Gott der Gattung kommt – doch er kommt als Dieb. Der also Beraubte klagt und erfüllt so – wie paradox! – das urelegische Soll. Der Gott erhört die Klage und löst in einem Akt nicht des Erbarmens, sondern der wiederholten Gewalt das Problem, dass in der Brust des Sängers nur Leere war. Jetzt »hat« er seinen Stoff: doch zunächst nur den Zwingherrn Amor in der Brust. Sein Thema weiß er noch nicht (das zweite Gedicht beginnt mit einem »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten«: *esse quid hoc dicam ...*), aber das Versmaß versteht er schon zu handhaben. Am Ende ist er gerüstet für einen neuen Anfang. Schon kann er die Muse im elegischen Distichon (an)rufen.

Nichts, so darf man den elegischen Sprecher verstehen, ist unwahrscheinlicher, als dass es zu diesem Gedicht und vielleicht überhaupt zu diesem Dichten und zu dieser Sammlung (der *Amores*) gekommen ist. Eine doppelte Überwältigung (Diebstahl; ein Pfeilschuss, der die Brust durchbohrt) machte, dass dieser Dichter dichtete. Oder, zugespitzt gesagt, dieser Autor musste vollkommen entblößt und entmachtet werden, um endlich ans Licht treten zu können. Am Grunde der Dichtung liegt, scheint es, die Unterwerfung unter das Prinzip, das sie nach der gewöhnlichen Anschauung ermöglicht. Die Problematik des Schreibens, in der radikalen Zuspitzung durch die joviale Erzählung wird sie erst deutlich. Wir wissen jetzt, dass es keinen anderen Grund der Dichtung gibt als den, dass hier einer etwas auf sich nimmt, das er nicht sogleich als Eigenes

erkannt hat. Im Gegenteil, sein Eigenes verliert er durch den Trug des Gottes, um – in einem merkwürdigen Akt der Vergeltung – etwas zu empfangen, das sein Eigenes (noch) nicht ist und vielleicht auch nie sein wird.

### 86.4 Automatendichtung

Zum dritten Mal sind wir versucht, ganz schlicht zu fragen, ob man's nicht einfach ironisch fassen darf. Ja, aber darüber darf die Aufmerksamkeit auf die besondere Erkenntnisweise dieses Sprechens nicht verloren gehen. Das Gedicht tut ja, was es tut, wirklich. Es gibt den Ernstfall eines Sprechens, das sich auf einen Augenblick dessen versichert, dass es grund- und ansatzlos ist. Das sollte man nicht kleinreden, wenn man den Text epistemisch würdigen will. Ob, was der Dichter über dem Abgrund errichtet, nun ernst oder heiter, frivol oder ironisch sei, sind nicht erste, sondern zweite und dritte Fragen. Geschmacksfragen vielleicht sogar. Die Struktur des Gedankens aber muss unser Interesse erregen, wenn wir auch nur daran denken wollen, ob unser Autor ein Fall für die Moderne sein könnte. Der Gedanke aber – ob ernst oder heiter, frivol oder ironisch – geht so: Da zeigt einer den Grund seines Schreibens als beliebigen. Technik verdrängt und besetzt Themen. Unerhört ist die völlige Unbefangenheit, mit der der Autor sich als Spielball einer Maschinenwelt zu erkennen gibt. Die Frage, warum mit Ovid die augusteische Dichtung zu Ende geht, wird oft mit Blick auf sein Spätwerk beantwortet. Dabei genügt ein Blick auf den Anfang dieser Endzeitdichtung, als Automatenpoesie. Sie spuckt vorne aus, was – weiß der Teufel, wer – hinten, oben oder unten eingegeben hat.

### 86.5 Im Labor der Moderne

Ovids Werk ist nicht erst auf dem Höhenkamm der *Metamorphosen*, denen nichts Menschliches, nichts Über-, nichts Unterweltliches fremd ist, experimentell. Es ist experimentell von Anfang an. Schon im allerersten Gedicht treten wir ein in das phantastische »Labor der Moderne«, das von den Anleitungen zur Liebe und zur Entwöhnung von dieser über die Exkursionen in die Imaginationen der weiblichen Seele, die mythische Tiefenstruktur des römischen Festkalenders und die *Metamorphosen* bis hin zur Erfindung der abstrakten Dichtung im elegischen Spätwerk führt.

Aber, kein Zweifel, in den *Metamorphosen* kristallisiert sich das Denken des Experiments (und der Moderne) zu einem Programm von unerhörter Dichte und Intensität. Es ist und bleibt erstaunlich, dass die Einrichtung dieses ›Labors der Moderne‹ einem Autor verdankt wird, dem nicht nur unsere heutige ›Moderne‹ vollkommen fernlag (der auch gar nicht über den Begriff der oder einer ›Moderne‹ verfügte), sondern der überdies in seinen letzten wohl nicht ganz zehn Lebensjahren eigentlich auch schon nicht mehr auf der Höhe dessen sein konnte, was sich in jenen Tagen im Zentrum der westlichen Zivilisation, in Europas Mitte, in Rom ereignen mochte. Hätte es in den letzten Regierungsjahren des Augustus und zum Beginn des Prinzipats seines Nachfolgers Tiberius noch erkennbare Moderneschübe gegeben, Ovid hätte sie schwerlich rezipieren können. Noch zu Lebzeiten also unfreiwillig und, wie er selbst zu beteuern nicht müde wurde, unverschuldetermaßen in die Schieflage eines Menschen geraten, der abgeschnitten von seinen mediterranen Wurzeln am Rande des Reiches darbt, hatte er in Rom doch etwas hinterlassen, das sich *ex post* als das Kryptogramm einer merkwürdigen Geschichte entpuppte, einer Geschichte, deren Relevanz sich nicht an den Parametern messen lässt, die sonst für Geschichten und Erzählungen dieser Art in Anschlag gebracht werden, also etwa Poetizität vs. Historizität, Dichtung vs. Wahrheit od. Fiktion vs. Wirklichkeit. Es hat vielmehr den Anschein, jede der mehr als zweihundertfünfzig (mehr oder weniger ausgeführten) Erzählungen stehe in Zeit und Raum gleichunmittelbar zum Ursprung dieses Erzählens, dieser Stimme und – wichtiger noch – gleichunmittelbar zum Telos, wenn die Erfahrung der Literatur umschlägt in die Erfahrung der Wahrheit oder Unwahrheit eines bestimmten Eindrucks, einer bestimmten Deutung, einer bestimmten Lesart.

## 86.6 Existentialpoetik

Will man das Erstaunen, in das uns die erzählerische Welt des Ovid versetzen kann, auf der Ebene einer nüchternen Beschreibung darstellen, bietet sich ein Modell bzw. Begriff an, den man nicht schon deshalb unter Verdacht stellen sollte, weil er an den Heidegger der 1920er Jahre denken lässt: die Existentialpoetik. Freilich werden uns weder die in »Sein und Zeit« (1927) konsequent zur Existentialontologie umgebildete Phänomenologie Heideggers noch die von Michel Foucault im Umgang mit sokratisch-plato-

nischen und hellenistisch-römischen Modellen der »Selbstsorge« oder *cura sui* entwickelte Ästhetik der Lebensformen in den Stand setzen, die Mechanik und Dramaturgie der Moderne in Ovids Werk zu durchschauen. Von diesen großen ideengeschichtlichen Operationen unterscheidet sich die hier vorgeschlagene Ovid-Lektüre in so manchen Punkten. Die Existentialpoetik der ovidischen *Metamorphosen* entfaltet ihre Wahrheitsmomente nicht in der geschichtlichen Progression, sondern in den eher zufälligen und jedenfalls unwahrscheinlichen Konvergenzen, wenn die Erzählung der Vergangenheit mit einem Mal zum kongenialen Ausdruck einer Erfahrung der Gegenwart wird. Anders gesagt: wenn wir erkennen, dass eine Sache, die nur uns zu betreffen scheint, im literarischen Text erkannt ist, oder, noch genauer gesagt: wenn wir erkennen, dass wir es sind, die der Text erkennt.

Das Verwandlungswerk des Ovid ist mehr als ein Schatzhaus, das man von Zeit zu Zeit aufsucht, um sich aus ihm, aus seinem schier unerschöpflichen Vorrat an Geschichten und Ideen zu Geschichten zu bedienen. Es ist mehr als ein Handbuch der menschlichen Einbildungskraft. Seine Bedeutung liegt nicht darin, dass wir in ihm alles finden, sondern dass es uns findet, noch ohne dass wir etwas Bestimmtes an oder in ihm gesucht hätten. Wir lesen und fühlen uns erappt, aufgespürt, getroffen, überwältigt von dem Blick, der hier auf die Sache des Menschen fällt. Dem ›ecce homo‹ mancher Erzählungen kann nur entgegen, wem die Abstumpfung in professionellen Lektüren zur zweiten Haut geworden ist.

## 86.7 Häute lesen

»Haut« ist ein trefflicher Schlüssel, der uns den Zugang zu einem Verständnis des ovidischen ›Labors der Moderne‹ gewähren mag. Man kann die *Metamorphosen* als das Protokoll eines Selbstversuchs lesen, der den Menschen und die *condicio*, in die er gestellt ist, an seine/ihre Grenze(n) führt. Zwischen der alten, gewöhnlichen und der neuen Form liegt die Haut, die Oberfläche des Steins, der Rinde, des Fells. Seit Ovid wissen wir, wie es sich anfühlt, eingepfercht zu sein in die Haut des Tiers; seit Ovid wissen wir, wie es sich anfühlt, wenn ein bangendes Herz noch unter der Rinde schlägt:

*hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra  
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus,*

*complexusque suis ramos, ut membra, lacertis  
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum (met. 1,  
553–556, Übers. s. u.).*

Das ist die phantastische Konfiguration einer neuen Form der Berührung, einer neuen Chemie, ja, einer neuen Politik, die das Utopische der Vereinigung des Unverträglichen, des Baums mit dem begehrenden Gott, in der manifesten Sprache der Taktilität zu unterlaufen sucht. Was für ein Beben unter der Haut der Pflanze, die – als Lorbeer – zum Zeichen des Gottes und ›seines‹ Kaisers, Augustus, wird!

### 86.8 Politik, substantiell

Man fragt nach dem ›Politischen‹ der *Metamorphosen*? Hier ist es! Es ist die bebende Reluktanz (*refugit tamen*) des im politischen Symbol verschwundenen Geschöpflichen. Die Politik des Ovid (er nimmt seine Aitiologien ernst) führt den begrifflich-symbolischen Machtapparat auf seine stofflich-geschöpflichen Quellen zurück. Man hätte es wissen können: Der Anfang der *Metamorphosen*, das berühmte *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora* (met. 1, 1–2; »Zu sagen treibt ein Verlangen, wie in neue Körper Gestalten verwandelt ...«) bringt die eigentliche Überraschung ja erst zum Schluss, in der Vervollständigung des Satzes im Enjambement: *in nova ... / corpora*. Die *Metamorphosen* handeln eben nicht nur und vielleicht gar nicht so sehr von der Mutation des Körperlich-Stofflichen in die Form(en), sondern – umgekehrt – von deren Verwandlung in (neue) Körper.

Man mache sich für einen Augenblick klar, was es bedeutet, wenn nicht gesagt wird: ›Hier werden Körper in neue Gestalten‹, sondern ›Gestalten in neue Körper verwandelt‹. Es ist wenig wahrscheinlich, dass sich der Dichter gleich am Anfang des Werks eine *enallage substantivi* erlaubt hat und, indem er eigentlich sagen wollte: *in novas formas ... corpora*, in einer Art grammatischer Primärmetamorphose die Objekte vertauscht und also die uns überlieferte Konstruktion hergestellt hat. Eher sollte man sich vergegenwärtigen, dass die Sensation der ersten großen Verwandlungsgeschichte der *Metamorphosen*, also der Erzählung von Daphne und Apoll, nicht darin liege, dass hier die Nymphe in einen Baum, eine Pflanze, einen Strauch, einen uns wohlbekannten Strauch, den Lorbeerstrauch, verwandelt werde, sondern darin, dass dieser Strauch einer Empfindung fähig sei, die wir ihm wohl nicht zugekraut hatten.

### 86.9 Eine Reise in das Andere der Erfahrung

Es ist ein Unterschied, ob wir die Daphne-Episode nur aitiologisch lesen, also als das mythologische (mythogene?) Programm, das dazu führte, dass etwas uns Wohlbekanntes, also der Lorbeer und mit und in und durch ihn das august(e)ische Exklusivkennzeichen, entstand, oder ob wir diese Geschichte als einen Beitrag zur Erkundung der Grenzen der menschlichen Einfühlungskraft betrachten. Mit anderen Worten: ob wir die Geschichte mit dem archivarisches Blick desjenigen ansehen, der mit einer gewissen Befriedigung, vielleicht Genugtuung die Vervollständigung der natürlichen, instrumentellen und symbolischen Welt, *so, wie wir sie kennen*, zur Kenntnis nimmt, oder mit der Empfindung eines Menschen, der soeben zum Zeugen einer sich grenzüberschreitend entfaltenden neuen Körperlichkeit wird.

Der Unterschied der beiden Lektüren könnte größer nicht sein: Es geht am Ende um die Frage, ob wir – wie Kinder, die sich am immer selben Effekt einer Erzählung, einer Versuchsanordnung, eines Spiels erfreuen – die *Metamorphosen* wie zur Bestätigung der phänomenalen Vollständigkeit unseres Planeten lesen oder ob wir sie als einen Erkundungsgang in das Andere, in das Noch-nicht unserer Erfahrung ansehen. Betrachten wir sie als ein Archiv dessen, was uns in der Welt begegnet, oder als ein Laboratorium der körperlichen und seelischen Empfindungen des Menschen? Suchen wir in ihm die Geschichte, die Gegenwart oder die Zukunft unserer Erfahrung?

### 86.10 Die Melancholie am Grunde der Herrschaft

Der atemberaubende Überschuss an Sinn, den die Verwandlung der Daphne in den Lorbeer produziert, ist noch längst nicht ausgeschöpft. Schon bei der konventionellen Lesart, wonach die sich dem begehrenden Gott verweigernde Nymphe in das Zeichen des Augustus verwandelt wird, könnte man stutzig werden ob der Frivolität, mit der eine Begehrensgeschichte in eine Machtgeschichte verwandelt wird. Dies zu bemerken, genügt eine bloße Inhaltsangabe: Aus A wird B, B ist Symbol für C. Also lebt A auch in C. Schon diese Operation hat viele Interpreten überfordert. Die erste große Metamorphose der *Metamorphosen* erzählt von dem dunklen Begehren des lichtvollen Gottes Apoll am Grunde des augusteischen Machtapparats. Das ist politischer und politisch häretischer als alles, was die Auf-



merksamkeit auf die thematisch-motivischen Oberfläche(n) der politischen Rede zuweilen in dicken Büchern zusammenträgt: Die Herrlichkeit des Augustus ruht auf der Geschichte eines unglücklichen Begehrens auf.

Und nun schauen wir auf die andere Geschichte, es ist die Geschichte nach der eigentlichen Metamorphose, wenn der ›plot‹ (im engeren Sinne) abgeschlossen ist und wir das Begehren *nach* der Peripetie und Katastrophe sehen. Wenn nüchtern und nach den Maßstäben einer archivarischen, nur verwaltenden Welt nichts mehr zu sagen ist. Die Verwandlung hat stattgefunden. Aus der Halbgöttin ist die Pflanze geworden, der Gott ist an (s)eine Grenze gestoßen.

### 86.11 Der Widerstand ist wirklich

Jetzt schlägt die Stunde des Dichters. Jetzt, wo dem Außenstehenden wenig oder nichts mehr zu sehen, zu fühlen und zu sagen bliebe, findet er die Worte, die den Unterschied von der archivarisch-mythographischen Erzählung begründen. Ungedeckt durch den Raum der Erfahrung oder der mythologischen Überlieferung kommt es zur Überschreitung der Grenze(n) der geschöpflichen Gattungen. Aus dem *poeta* wird der *vates* oder *deus poeta*:

»Phœbus liebt sie [d. h. Daphne] noch jetzt; er legt an den Stamm seine Rechte,/fühlt das Herz der Geliebten noch schlagen unter der Rinde;/und es umschlingt sein Arm wie Glieder die Zweige, mit Küssen/deckt er das Holz; und es weicht noch jetzt zurück vor den Lippen« (*met.* 1, 553–556).

Das Leben und Fühlen hört mit dem Tode (oder – wie wir richtiger sagen sollten – mit dem Ende einer bestimmten Gestalt oder Seinsform) nicht auf. Unter der noch jungen Rinde zagt und pocht und klopft ein menschliches Herz. Gewiss, es ist der Gott, der zunächst und vor allem fühlt: *hanc quoque Phoebus amat* (V. 553); *sentit* (V. 554). Aber das im Baum verschwundene Leben hat das letzte ›Wort‹. Während Apoll seine Arme um Zweige »wie Glieder« (*ut membra*) schlingt, ist die ausweichende Bewegung des Holzes wirkliche Bewegung! *Refugit tamen oscula lignum*. Der Widerstand ist wirklich. Das Entscheidende ist nicht die im *Metamorphosen*-Corpus dutzendfach wiederholte Verwandlung des menschlichen oder halbgöttlichen Lebens ins Unbelebte oder ins nicht-länger-menschlich-halbgöttliche Leben, sondern seine Überführung in einen Zustand, der nicht nur die elementaren Funk-

tionen des vegetativen Lebens, sondern auch die An- und Abstoßungseffekte, mit anderen Worten die Artikulation eines Willens, eines Begehrens kennt. Dem neu generierten Symbol der Macht inhäriert das Widerständige des in ihm disziplinierten Lebens. Und das ist erst der Anfang der *Metamorphosen* als eines Werkes, das in seinen ersten Versen durchaus eine gewisse Vollständigkeit in der Entwicklung (*deducere*) des ›geschichtlichen‹ Fadens versprach:

... *di, coeptis ...*  
*aspirate meis primaque ab origine mundi*  
*ad mea perpetuum deducite tempora carmen*  
 (*met.* 1, 2–4)

(»... Ihr Götter, gebt, .../Gunst dem Beginnen und leitet mein stetig fließendes Lied vom/ersten Ursprung der Welt bis herab zu unseren Tagen«)

Die erste größere mythologische Episode, die Daphne-Apoll-Erzählung, macht es klarer, was man sich unter der ›Neuen Körperlichkeit‹ dieses ambitionierten Programms vorstellen könnte: etwa eine besondere Form der Widerständigkeit, eben der Reluktanz, die verhindert, dass je eine begrabene Stimme, ein begrabener Einspruch, ein begrabenes Sträuben, ein begrabenes Nein ungehört bleibt.

### 86.12 Das *apriori* des Sinnlichen: Das Gesicht des Menschen

Die neue und – das lat. Wort *novus* erlaubt diese Auslegung – ungewöhnliche Körperlichkeit ist freilich schon in der Welterschöpfungslehre zu Anfang des ersten Buches grundgelegt. Schon die dort entfaltete Körperlichkeit war eine Körperlichkeit *sub specie* ihrer Fähigkeit, Empfindung(en) auszudrücken und darzustellen:

*Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum*  
*unus erat toto naturae vultus in orbe,*  
*quem dixere Chaos; rudis indigestaque moles*  
*nec quidquam nisi pondus iners congestaque eodem*  
*non bene iunctarum discordia semina rerum.*  
 (*met.* 1, 5–9)

(»Vor dem Meere, dem Land und dem alles deckenden Himmel/zeigte Natur in der ganzen Welt ein einziges Antlitz./Chaos ward es benannt: eine rohe, gestaltlose Masse,/nichts als träges Gewicht und, uneins unter-

einander,/Keime der Dinge, zusammengehäuft in wirrem Gemenge«)

Die Form der Körperlichkeit schon des ungestalteten Chaos ist die Sinnlichkeit, ist der sinnliche Ausdruck eines *vultus*, über dessen Bestimmung man gewiss streiten kann, dem man aber eines doch nie und an keiner Stelle wird absprechen können, dass er ein zeichenhafter, ein charakteristischer, bedeutender Ausdruck ist. Irreführend wären an dieser Stelle gutgemeinte Hinweise wie der, dass *vultus* hier als »(ungestaltete) Form« gebraucht sei oder dass es sich um eine besonders hübsche Form eines *lapsus linguae* handle. Es sei nun einmal passiert, es gebe nun einmal keine Sprache für das Ungestaltete, keine, die über dem Ausdruck dessen, was nicht oder noch nicht sei, nicht zugleich auch das Nicht- oder Noch-nicht-Seiende anzeigen müsse. Das sind, wie zutreffend auch immer, Verlegenheitslösungen. Es hätte viele (Ausdrucks-)Möglichkeiten gegeben, das Gesicht des Menschen nicht gleich über dem Anfang dieser großformatigen Darstellung aufscheinen zu lassen. Wir werden es nun nicht mehr los; es leuchtet wie ein fahler Mond über den Körper- und Seelenlandschaften der *Metamorphosen*: »Schaut her, unter solchem Zeichen seid Ihr geschaffen; unter solchem Zeichen tretet Ihr ein in die Flucht der Erscheinungen und verlasst sie nicht wieder.«

### 86.13 Kunst in unvordenklicher Zeit

Übrigens gibt es in diesem unvordenklichen Anfang auch schon Einheit (*unus ... vultus*) und Ganzheit (*toto ... in orbe*), es gibt Geburt und Schöpfung (*natura*); und es gibt vor allem *semina*. Diese Keime der künftigen Ordnung sind *discordia*, sie leben in Zwietracht. Die Materialität als Auslöserin und Trägerin diverser Affekte ist ein altes, gut bekanntes vorsokratisches Erbe. Auch gibt es überall in diesem kurzen Passus schon die Rolle desjenigen, der Ordnung stiften wird. Es gibt den Begriff der Ordnung in *indigesta* und sogar der Kunst in *iners*, und es gibt die rhetorisch-kunstrichterliche Attitude desjenigen, der die Dinge, die »(noch) nicht gut verbunden« sind, zurecht- und geraderücken wird. Und es gibt, späterhin (und mit klarem Verweis auf die nun fortlaufend alludierten Dichter und Denker der Frühzeit), Benennungen, Bezeichnungen, Namen für all dies. Will sagen: Die *Metamorphosen* zeichnen selbst die Welt vor der uns bekannten Welt als einen Ort der unbedingten Affektbarkeit. Einen Ort im Zustand der Erwartung eines Kommen-

den, der kommenden Zeit der Teilung und Einteilung in Meer, Erde und den alles bedeckenden Himmel, der kommenden Ordnung, doppelt gekennzeichnet durch *eruditio (rudis)* und *digestio*, der kommenden Versöhnung der uneinigen Herzen der Dinge, der kommenden Kunst (vgl. Böhme/Böhme 2004).

Es gehört zu den feinsinnigsten Anordnungen des *Metamorphosen*-Werkes, dass der zentrale Gedanke des Schlusses, die überragende Bedeutung und Wirkung einer sich in ihrer räumlichen und stofflichen Ausdehnung gleichwohl »im Munde« der Lesenden materialisierenden Kunst (*quaque patet domitis Romana potentia terris / ore legar populi, perque omnia saecula fama / (si quid habent veri vatum praesagia) vivam, met. 15, 877–879*), in der frühen Skizze des chaotischen Weltzustandes schon mitgedacht ist. Nein, eigentlich reicht die Sensualisierung des Schöpfungsvorganges noch weiter: Das epische Ich selbst geht in den Mund des Volkes ein und lebt nur in ihm.

Nach diesen frühen Klarstellungen kann die Erzählung schalten und walten, wie sie will. Sie ist der Souverän, Dinge aufzurufen oder nicht aufzurufen, Dinge, Figuren, Rollen zu benennen oder nicht zu benennen, erscheinen zu lassen oder nicht erscheinen zu lassen, ihnen Gestalt zu geben oder sie zu verweigern. Wenn ihr scheint, dass etwas noch nicht zureichend, noch nicht gut (genug) erzählt ist, fängt sie wieder von vorn an, erzählt es noch einmal. Die Dopplungen und Wiederholungen sind nichts weniger als Indizien für ein Misslingen. Im Gegenteil zeigen sie die schöpferische Hand in der Überfülle ihrer möglichen Betätigung.

### 86.14 Genie und Handwerk

Man ist versucht, an einen berühmten Dokumentarfilm von Henri-Georges Clouzot »Le mystère Picasso« (1956) zu denken, in dem wir den Maler auf der Höhe seiner Kunst beobachten können, wie er in Sekundenschnelle Skizzen entwirft und vernichtet, entwirft, korrigiert und vernichtet, entwirft, korrigiert, übermalt und vernichtet. Es ist ein Feuerwerk der Augenblickseinfälle und -gesten. Nie hatte man von so nah und scheinbar unmittelbar einen schöpferischen Menschen, ein *Genie*, dabei beobachtet, wie er offenbar nichts anderes tat als dies: ein schöpferischer Mensch, ein *Genie*, zu sein. Und das Tollste war, dass dieser schöpferische Mensch, dieses *Genie*, nicht zu bemerken schien oder, besser, so tat, als bemerke er nicht, dass man ihn beobachtete, während er allem Anschein

nach nur den Eingebungen seiner Kunst oblag. Manche Philologen scheinen zu glauben, Ovid habe es nur deshalb nicht bei einer Menschenschöpfung (serzählung) belassen, sondern nach der prometheischen Menschenschöpfung (*met.* 1, 76–88) auch die Erschaffung des Menschen aus dem Blut der vernichteten Giganten (*met.* 1, 151–162) und den Steinen der Pyrrha (und des Deukalion; *met.* 1, 384–415) berichtet, weil er in einer Art Vollständigkeitsneurose, feinnervig nur für die Zwänge seiner eigenen kleinen Welt, alle ihm überlieferten, ihm bekannten und ihm vermutlich in Form eines mythologischen Handbüchleins vorliegenden Varianten der Welterschöpfungserzählung habe zur (erschöpfenden) Darstellung bringen wollen. Als ob, wer spürt und vielleicht sogar weiß, dass seinen Möglichkeiten bei der Darstellung von Welt keine anderen Grenzen als die seiner eigenen Einbildungskraft gesetzt sind, nicht einen Teufel tun würde, Grenzen dort zu ziehen, wo ihm die freieste Einbildung in reichstem Maße zufließt.

### 86.15 Eine »Neue Mythologie« *avant la lettre*

Nicht darum geht es, Denkformen des späten 18. oder gar des 20. Jahrhunderts auf das Kunstschaffen der augusteischen Zeit zu übertragen. Nur sollte man dem genialischen Treiben jener Tage keine Denkverbote setzen und es vielmehr für möglich halten, dass die ungeheure »Modernität« dieses Sprechens und Konzipierens nicht einfach »passiert« ist, sondern ganz und gar dem Bewusstsein und den Möglichkeiten der Epoche entspricht. Die mythologische Rede ist diesen Erkundungsgängen kongenial. In ihr lässt sich das Unfertige, noch nicht Erprobte, nie Gesehene, auch wohl Unerwartete und jedenfalls durch und durch Überraschende zur Sprache bringen. Vermutlich hat indessen gerade die Anwesenheit des Mythos zur Verknennung dieser Tatsache geführt. Auch hier blickt das komparatistisch geschulte Auge weiter. Schließlich war es die von Jakob Böhme, Baruch de Spinoza und vor allem Giambattista Vico vorbereitete, von Johann Gottfried Herder und Friedrich Heinrich Jacobi vermittelte und von den jungen Hegel, Hölderlin und Schelling im sogenannten *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1797) ins Werk gesetzte »Neue Mythologie«, die zum Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts die klassisch-romantische Literatur revolutionierte. Und so manche stilprägenden Avantgarden des frühen und mittleren 20. Jahrhunderts er-

fanden sich gerade durch die Wiederentdeckung des Indigenen, des »Primitiven«, des Mythos.

### 86.16 Kritik in der Krise. Die »*Metamorphosen*« als Lebendversuch

So ist auch in Ovids *Metamorphosen* der Mythos das *vehiculum* einer existentialpoetologisch entworfenen Moderne. *Vehiculum* ist kein schönes und wohl auch kein ganz zutreffendes Wort. Ovid schafft keine Allegorien (wenngleich das nicht ausgeschlossen ist), sondern liest, profiliert und perspektiviert die überlieferten Geschichten so, dass er den wachen Leser in eine Deutungskrise stürzt. Die Deutungskrise verhindert gerade die Auffassung der mythologischen Erzählung als Allegorese, indem das Angebot der beschwichtigenden Identifikation mit Allerwelts- und Jedermannsbezügen als unterkomplexe Lesart verworfen wird. Die *Metamorphosen* sind kein Handbuch moral- oder auch existenzphilosophischer Parabeln, sondern ein Lebendversuch, der nur gelingt, wenn auch der Leser bereit ist, sich in jenen Abgrund hineinziehen zu lassen, in dem so viele Figuren des ovidischen Welttheaters verschwinden. Wenn wir, z. B., in der Actaeon-Szene mit einem Mal gewahr werden, wie sich der Jäger in einem schwindelerregenden Zirkel seines halbtierisch-halbmenschlichen Daseins versichert (*met.* 3, 198–205) und wie er, noch während ihn die eigenen Hunde zerfleischen, den unüberbrückbaren Zwiespalt der Situation zwischen erfolgreicher Jagd und der implizierten Vernichtung durchlebt (*met.* 3, 242–248), wissen, nein, spüren wir, dass sich die fast unvorstellbare Schärfe der hier dramatisierten Paradoxie nicht lebensphilosophisch auflösen lässt. Diese Situationen reichen tiefer und lassen sich nicht mit den Betulichkeiten einer für alles und jedes die rechte begriffliche Einpassung aufsuchenden Narratologie bereinigen.

### 86.17 Arbeit an der Matrix des Mythos

Aber was ist es, das die einfache Auflösung des Schrecklich-Verhängnisvollen in erbaulichen Sätzen verhindert? Es sind die Manipulationen an der Matrix des Mythos, es ist der Eingriff in die DNA der Erzählung, die Verschiebung des parametrischen Rahmens, die die Sedimentierung der Geschichte unmöglich machen. In diesem antiken »Labor der Moderne« werden die Grenzen des Geschöpflichen und der Gattungen, von Zeit



und Raum, von Leben und Tod gegen- und ineinander verschoben. Die Spielfläche dieser existentiellen Operationen ist in manchen konsequent zu Ende erzählten Mythen die Haut. Sie ist die Außenfläche, auf der das Drama des Menschen und seiner Götter sichtbar wird. Die Rinde des Baums (Daphne), die glatte Oberfläche des Steins (Niobe, Pygmalion), das Fell des Tiers.

### 86.18 Paroxysmen der Moderne: Die maximale Evidenz

Es ist kein Wunder, dass die schlimmste aller Bestrafungen, die Schindung oder Häutung, dem Marsyas vorbehalten ist, dem kunstbegabten Satyrn, der es wagte, den Schirmherrn der Musen, Apoll, herauszufordern (*met.* 6, 382–400). Sein Innen wird nach außen gekehrt, es *ist* jetzt sein Außen. Das grausame Spiel mit der Aufhebung der unterscheidenden Grenze(n) verhindert die leichte Bestimmung und Zuordnung des im Mythos ausgesprochenen Ereignisses. Wenn Marsyas klagt: ›*quid me mihi detrahis?*‹ (V. 385), wird klar, dass mit der Häutung zugleich eine existentialhermeneutische Operation vollzogen wird. Einen Menschen »von sich selbst abzuziehen«, bedeutet nicht nur, dass nicht mehr ausgesagt werden kann, wo des Menschen Ort sei: in der Haut (*quid me ... detrahis?*) oder in dem, was (darunter) bleibt (*quid ... mihi detrahis?*), also in den entblößten Muskeln (*detecti ... nervi*, V. 389), in den pochenden Adern (*trepidae ... / ... micant venae*, V. 389–390), im zuckenden Gekröse (*salientia viscera*, V. 390), in den durchsichtigen Fasern (*perlucentes ... fibra[e]*, V. 391). Und wenn die den sterbenden Aktaion umringenden Gefährten (*met.* 3, 242–250) bedauern, dass der Führer der Hunde nicht anwesend ist, ihr Werk zu genießen, und dieser, in der täuschenden *imago* zugrundegehend, doch auch beklagt, dass er nun das Spektakel seiner eigenen Vernichtung versäume, ist ein Punkt in der Evidenzierung des Tragischen erreicht, der auch in der Moderne nicht mehr übertroffen wird.

### 86.19 Zeigen, was noch niemand gezeigt hat

Die demiurgische Poetik des Ovid findet viele Wege, die Spur des Menschen bis in jene Zonen hinein zu verfolgen, für die erst das 19. und 20. Jahrhundert wieder empfänglich geworden sind. Sie zeigt das Leben dort, wo es entweder noch gar nicht begonnen oder

schon aufgehört hat. Die Zunge, die der gewalttätige Thrakerkönig Tereus der geschändeten Philomela entreißt, »(lallt), auf die schwarze Erde gefallen, ... ihr noch zitternd / zu und schnell, wie der Schwanz der verstümmelten Schlange zu springen / pflegt, sich empor und sucht im Sterben die Spur seiner Herrin« (*ip-sa iacet terraeque tremens immurmurat atrae, / utque salire solet mutilatae cauda colubrae, / palpitat et moriens dominae vestigia quaerit; met.* 6, 558–560). *Palpitat*: die Zunge, das Herz der Erzählung. Umgekehrt erscheint schon im Schöpfungsplan des ersten Buches hinter der Figuration des Chaos der *vultus*, das Antlitz des Menschen (*met.* 1, 6). Die Manipulation der naturgeschichtlichen Agenda: Hier ist sie Programm. Alles Herrliche und Hässliche, das Körpern widerfahren kann, sei es in der Erweckung des unbelebten Steins zu den pochenden Adern der Jungfrau (Pygmalion, *met.* 10, 254–258 und 280–294), sei es im kannibalistischen Akt des selbst sich verspeisenden und über dem Selbstfraß zu immer neuem Wachstum gelangenden Erychthon (*met.* 8, 738–878): Hier ist es gedacht. Die ovidischen *Metamorphosen*, ein gewaltiger Maschinen- und Menschenpark.

### 86.20 Die phantastische Biographie des Menschen

Die Wirkungsgeschichte des Werks ist schon deshalb noch nicht an ihr Ende gelangt, weil es – soll man sagen: glücklicherweise? – noch viele *Metamorphosen* gibt, die ihrer ›Bestätigung‹ in der Zukunft harren: Wie kann man zugleich Jäger und Beute, Verfolger und Verfolgter, Subjekt und Objekt einer Begierde sein (Actaeon, Narziss, Erychthon)? Wie zugleich in einer Welt der Ordnung (die funktionierende, ja, die erfolgreiche Jagd) und der Zerstörung (die Zerreißung des Jägers) leben? Was sich in der Erzählung des Ovid wie eine Kette von Alpträumen liest, mag sich in der Geschichte als der mythopoetische Kern einer Unheilsgeschichte erweisen. Meine These ist: Die Einbildungskraft des Ovid hat schon oft die Chiffren (oder die mythologische Signatur) für die unwahrscheinlichsten, abgründigsten, köstlichsten, aber auch perverstesten Entwicklungen und Zustände der menschlichen Spezies und des von ihr bewohnten Raumes (*res publica*) geliefert. Mit anderen Worten: Die *Metamorphosen* sind die phantastische Antizipation der Biographie des Menschen. Man muss sie nicht umschreiben und auch nicht fortsetzen; sie reprogrammiert sich, ohne dass sie noch der ordnenden Hand

eines Schöpfers bedürfte, unaufhörlich selbst und generiert so, Generation um Generation, das imaginäre Widerbild einer Gegenwart, die sich selbst rätselhaft ist. Die Idee der Geschichte selbst wird rätselhaft, weil die *Metamorphosen*, dieses unheimliche ›Labor der Moderne‹, ihr in einer noch zu beschreibenden Weise voraus sind.

### 86.21 Die Philologie und die *Metamorphosen* der Zukunft

Dies anzuerkennen, braucht es keine Alchemie. Und es soll auch keine Rede davon sein, dass der alte Text in divinatorisch-mantischer Weise Problemlagen der Zukunft vorausgesehen habe. Eine solche Annahme wäre bei allem methodischen Raffinement ein kruder Positivismus. Nein, der im Ovid mit Händen zu greifende kongeniale Ausdruck einer Erfahrung der Gegenwart ist nur auf den ersten Blick etwas ganz Unmögliches. Selbstverständlich kommt in dem alten Text nicht ›unsere‹ Erfahrung zum Ausdruck, aber doch eine Erfahrung, wie wir sie – gut aristotelisch gesprochen – machen *könnten*. Wenn wir eine Erfahrung nicht machen, heißt das gleichwohl nicht, dass es diese Erfahrung nicht (für andere) gibt. Es mag sein, dass uns die Erfahrung erspart bleibt; es mag sein, dass wir nicht die richtigen sind, die Erfahrung zu machen oder etwas als solche Erfahrung zu realisieren, weil uns die Abgründigkeit des Raums dieser Erfahrung verborgen bleibt. Dafür aber gibt es die Dichter. Sie helfen uns, wo wir zu

schwach oder zu beschränkt sind, selbst eine Erfahrung zu machen, auf und führen uns an den Rand des Abgrunds und manchmal mitten hinein.

Die Philologie tut etwas ganz Ähnliches. Sie erschließt in den alten Texten einen Raum der Erfahrung, der die komplexesten Problemlagen unserer Gegenwart mit einem Mal erhellen kann. Es ist also nicht die Zukunftsforschung und auch nicht die Philosophie oder gar Theologie, es ist – neben und mit der Kunst und der Dichtung – die Philologie, die, unbekümmert um Letztgewissheiten und Heilsbotschaften, in der Welt der Vorzeit die Fragen von heute und vielleicht sogar auch von morgen und übermorgen offenlegt und so – als Archäologie des menschlichen Betreffs – die Modernität der *carmina perpetua* des Ovid auch für künftige Generationen sicherstellt.

#### Literatur

- Böhme, Gernot/Böhme, Hartmut: Feuer – Wasser – Erde – Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München <sup>3</sup>2004.
- Hegel, G. W. F. et alii: Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus [1797]. Hrsg. von Franz Rosenzweig. Heidelberg 1917.
- Ovidius Naso, P.: Amores. Medicamina faciei femineae. Ars Amatoria. Remedia amoris. Ed. E. J. Kenney [1961]. Oxford <sup>2</sup>1995.
- Ovidius Naso, P.: Metamorphoses. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant. Oxford 2004.
- Ovidius Naso, P.: Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text hrsg. von Erich Rösch [1952]. München <sup>9</sup>1980.

Jürgen Paul Schwindt