

## Brücken nach Europa – Ovids unvergleichliche Wirkungsmacht

„Die Lykischen Bauern“ – „Philemon und Baukis“ – „Orpheus und Eurydike“

(Vortrag auf dem DAV-Kongress Innsbruck 2014)



OVID ist allgegenwärtig. Auch in München. Etwa auf dem gewaltigen Deckenfresko im Festsaal von Schloss Nymphenburg. Unter den Wolken des olympischen Himmels in Weißblau dehnt sich weit ein pittoreskes Panorama aus, das von einem ins Auge stechenden Kontrast geprägt ist. Auf der einen Seite das eher kärgliche, ausgedörrte, in der Sonne leuchtende Land, auf der anderen eine vom Grün beherrschte, schattige Zone. Zwei Personengruppen stehen sich darin gegenüber, links auf dem felsigen Boden eine Frau mit ihren zwei Kindern, rechts in einem Tümpel kauern bei der Arbeit Männer, von denen einige eigenartig verformt sind.

Der Kenner erkennt sofort Ovids Episode von den „Lykischen Bauern“ (*Met.* VI 339-381), nur dass der römische Dichter den Kontrast mit viel schärferen Konturen gezeichnet hat. Die

Göttin Latona ist mit ihren Kindern Apollo und Artemis, von Juno verbannt, durch das von der Sonne ausgedörrte Land nach Lykien gekommen: drückende Hitze, Erschöpfung wegen des langen Marsches, ausgetrocknet vom Durst ob des glühend heißen Gestirns, leer gesogen in den Brüsten von den Mäulern der gierigen Kinder. Da trifft die Frau in ihrer Not auf einen in der Senke liegenden Teich, mit wenig Wasser, aber doch Zeichen von lebenskräftiger Natur, mit Weiden und Binsen und schattenspendender Kühle. Ovid zieht schon hier die Register seiner Sprachkunst.

Dem von einem schrillen *-i-* bestimmten Sachfeld der Hitze (*sidereo siccata sitim conlegit ab aestu – ebiberant avidi lactantia nati*) steht das Sachfeld von grünender Natur mit dem vorherrschenden kühlen *-u-* gegenüber (*fruticosa vimina, cum iuncis gratamque puludibus ulvam*). Durch

die Mittel der Alliteration, des Hyperbatons und des Enjambements ist das schroffe Gegeneinander der Lebenssphären auch formal hörbar betont. In diesem Teich sind Bauern am Werk.

Die Not wäre an der Oase für die Göttin und ihre Kinder zu Ende, wenn es da nicht Menschen gäbe, Landarbeiter, Bauern, die nicht zulassen, was das Naturgesetz gebietet, nämlich Verdürstende trinken zu lassen. Die Männer erteilen der auf die Knie gesunkenen Frau ein Verbot; sie wissen nicht, dass sie eine Göttin vor sich haben. Der Ton ihrer Anrede muss von schneidender Härte sein. In drei Wörter gefasst: „Der Bauernhaufe verwehrt’s.“ (*rustica turba vetant*). Das Sich-Hinknien mit erhobenen Händen hat man als eine Urgeste des Menschen bezeichnet, der sich vorbehaltlos dem Wohlwollen des anderen überlässt. Die Frau setzt trotz des Widerstands der Männer ihr Flehen fort, sie tut dies in der Form einer argumentierenden Rede. Wasser sei doch der gemeinsame Besitz aller Menschen wie Sonne und Luft. „Ich bin zu einer Gabe gekommen, die der Allgemeinheit zusteht“ (... *ad publica munera veni*). Niemand kann einem deshalb diese Gabe verwehren. Trotzdem bittet sie inständig darum, da sie ja nur ihre Lebensnot beseitigen will. „Mit dem Wasser werdet ihr mir das Leben gegeben haben.“ Sie verweist auf ihre kleinen Kindern, die die Landarbeiter zu Mitleid bewegen (*movere*) sollen und die zufällig gerade die Arme ausstrecken. Die Göttin hält – was nicht ohne einen leicht humorvollen Effekt ist – fast ein juristisches Plädoyer, das durch die Gesten der Säuglinge unterstützt wird.

Vernunftgründe und Rührungsabsicht verfehlen jedoch die Wirkung. Die Bauern beharren auf ihrem Verbot und fügen Drohungen hinzu, falls sie nicht verschwinde, und obendrein Schimpfworte. Auf die begründende Gegenrede folgen Gezänk, Schmähung, ein gehässiger Befehl, etwa: „Nichts da! Haut ab! Weg von hier! Verschwindet!“ *minae* und *convicia* sind der Refrain auf Argumente und Flehen. Diese Landarbeiter reagieren nur als Haufen, als Masse, nicht als Einzelwesen: Die *constructio ad sensum: turba vetant* belegt zweifelsfrei diese Aussageabsicht des Dichters. Die Männer sind unfähig zum Gespräch, dazu, sich anderen mitzuteilen. Diese

Unfähigkeit zur Kommunikation ist das hervorstechende Symptom ihres Wesens, das von Mitleidlosigkeit, von Mangel an Einfühlungsgabe, geradezu von Gehässigkeit geprägt ist, so dass ihr anschließendes Tun nur die letzte Konsequenz der Manifestation ihres Charakters ist. Sie sind gefühllose Tölpel. Roh, brutal, unmenschlich wühlen sie vom untersten Grund den Schlamm auf, machen das Wasser ungenießbar, geben so die Verdürstenden dem Tod preis. Sie verschmutzen das Wasser mit böswilligem Hin- und Herspringen wie Tiere: *salto maligno*: eine gekonnte Enallage. In ihrem Tun und Verhalten tritt der innerste Kern ihres Wesens zutage: ihre *malignitas*, die Knausrigkeit, Bösartigkeit, Böswilligkeit. Auf die kaum mehr zu steigernde Äußerung ihrer Wesensart folgt abrupt die Epiphanie der Göttin. Latona zeigt sich in ihrer überirdischen Macht. Sie verdrängt den Durst aus Zorn, verliert keine weiteren Worte mehr, die unter der Würde einer Göttin lägen, sondern mit erhobenen Händen spricht sie die Verfluchungsformel, welche die „Metamorphose“ einleitet: „Ihr sollt auf ewig in diesem Tümpel leben!“ (*Aeternum stagno ... vivatis in isto!*) Der Wunsch, richtiger der Fluch der Göttin erfüllt sich. Die Verwandlung setzt sich aus der unmittelbaren Situation in Gang. Gerade diese Phase der Episode hat zur Rezeption angeregt, europaweit, über Grenzen und Zeiten hinweg, dazu, das, was von da an in diesem Drama abläuft, zu gestalten, zu reproduzieren, zu inszenieren. Wie etwa im Deckenfresko des Schloss-Saales in Nymphenburg:

Die im Teich herumtrampelnden Bauern bekommen Lust an ihrer Sprungaktion; sie setzen ihr begonnenes Tun unaufhörlich fort. Sie behalten auch jetzt das hervorstechende Symptom ihres Wesens, ihr Bosheit, ihre Schimpf- und Schmähsucht bei (*maledicere* und das zum zweiten Male gesetzte *convicia* sind die dafür bezeichnenden Wörter). „Doch auch jetzt noch zerreißen sie ihre Schandmäuler mit Geschimpfe und, wiewohl unter Wasser, unter Wasser setzen sie unverschämt ihr schmähendes Quengeln noch fort.“

Im lateinischen Text ist das so glanzvoll lautmalerisch ausgedrückt, dass daraus der wohl berühmteste Vers der römischen Antike entstanden ist:





*Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant.* (VI 374)

Das lautmalerische Einholen des Froschquakens in geformte Sprache – viel besser etwa als ARISTOPHANES' inhaltsleeres Froschgetöse „Brekekek koax koax ...“ – zeugt von Ovids überall greifbarer Fähigkeit zur subtilen Beobachtung der Natur. Bereits hier ahnen ja die Leser/Hörer, auf welches Tier die Verwandlung gewiss hinausläuft. Die sich verwandelnden Wesen tun dies, nachdem sie den letzten Rest ihrer Zurückhaltung, ihrer Scham, Achtung und Ehrfurcht aufgegeben haben (*pulso pudore*). Dieses Defizit an Schamgefühl, an *pudor* ist offensichtlich das Korrelat der bereits erkannten Knausrigkeit und Bosheit, der *malignitas*. Aus diesen Fehlhaltungen resultiert die extreme Sprachlosigkeit, die sich in brutalen, unmenschlichen Aktivismus umsetzt. „Die Entsprachlichung des Menschen ist die Entmenschung des Menschen.“ Wie man heutzutage festgestellt hat (BRUNO LIEBRUCKS, 1974).

Solche „Entmenschung“ vollzieht sich hier in der mythischen Metapher der Gestaltveränderung in Tiere. Die sprachlosen Tölpel gehören in den sumpfigen Tümpel. Die „Metamorphose“ hat

bislang die Bauern nur in den Akten des Schreien und Hüpfens erfasst, auf die ihr Dasein reduziert erscheint. Nun erfasst sie diese auch körperlich. Die körperliche Umwandlung geschieht in Richtung auf bestimmte, in der Phantasie des Lesers/Hörers aber schon präsente Tiere, denen sie in Aktion und Artikulation ähneln. An welcher Stelle des Körpers setzt sie ein? Gerade dort, wo von Anfang an sich ihr Wesenskern zu erkennen gibt, am Stimmorgan:

„Auch die Stimme ist schon rau. Der Hals bläht sich auf und schwillt an und eben ihre Schmähungen reißen das Maul auseinander.“ Es drängt sich die Erkenntnis auf, dass das von Anfang an vorherrschende Symptom, die Sprachlosigkeit, das *Movens*, das treibende Element, der Metamorphose ist.

Diese setzt sich vom Maul aus fort über den ganzen Kopf zum Rücken, der sich ohne Übergang, weil der Hals verschwindet, anschließt und grün wird, und die dann den weiß werdenden Bauch erfasst, schließlich den Körper total vertiert, so dass die umgestalteten Wesen am Ende im Wasser springen als Frösche. Was man am Anfang der Metamorphose ahnen soll und durch



die schrittweise Verwandlung immer stärkere bildhafte Prägnanz gewinnt, wird mit dem letzten Wort auf den Begriff gebracht. Das bis zum Schluss zurückgehaltene, geradezu hinausgezögerte, aber dem Leser längst visuell und akustisch vor den Sinnen stehende Wort „Frösche“ (*ranae*) schließt punktartig – wieder eine geniale sprachliche Leistung Ovids – die Metamorphose als Prozess und Geschichte ab: ... *limosoque novae saliunt in gurgite ranae* (VI 381).

Als Subjekt am Satz- und Episode-Ende ist das im Deutschen kaum mit ähnlicher Pointierung nachgestaltbar. Etwa: „...und neugeschaffen springen sie im schlammigen Wasser als Frösche“ oder „als neue Wesen geschaffen springen im schlammigen Wasser die Frösche“.

Hier erst, ganz am Ende der Geschichte, fallen Verhalten (das Herumspringen) und die Erscheinungsform (Frösche) zusammen und erhalten den dafür zuständigen Begriff: „Frösche“. Ein bravouröser Höhepunkt, auf den hin sich Ovid Sprachkunst von den ersten Versen an steigert. Weshalb dieses Epyllion nicht zu Unrecht zu den schönsten der „Metamorphosen“ zählt, auch zu den wirkungsmächtigsten. Warum? Weil sich der bizarre Vorgang dieser Verwandlung trefflich zur dekorativen Ausgestaltung von Gängen, Sälen oder Brunnenanlagen eignet? Ist es nur die repräsentative Konfiguration, die bewundernde Aufmerksamkeit schafft? Die Dokumente der Rezeption zeigen zunächst mehr in die eine Richtung. Solche Dokumente sind in den Städten verschiedener meist europäischer Länder entstanden oder stehen in deren Galerien, so in La Granja (Spanien), St. Michael (Österreich)/Minneapolis, Antwerpen/Glasgow, Köln/Cambridge, Padua/Dresden, Gaspard (Frankreich).

Man darf fragen: Will diese Geschichte dem Leser mehr sagen? Ist sie mehr als eine schöne, lustige Erzählung? Hat sie eine Botschaft? Ist es die von der Bösartigkeit von Menschen? Da eine Göttin im Spiel ist, sollte sich doch wohl etwas von antiker Gläubigkeit erschließen. Menschen verhalten sich nicht so, wie es einer machtvollen Gottheit gegenüber geboten erscheint. Sie lassen es an der gebotenen Ehrfurcht (*pudor*) fehlen. Der Begriff meint hier „Ehrfurcht“, respektvolle Zurückhaltung“, ein Verhalten anderen gegen-

über, dessen man sich nicht zu schämen braucht. Im Griechischen steht dafür der Begriff „*aidos*“, seit HOMER die „respektvolle Achtung“ Schutzbedürftiger. Die Bauern haben in ihrem Mangel an „Schamgefühl“, in ihrer Unverschämtheit ein Maß überschritten, und zwar einer höheren Macht gegenüber. Nach antikem Glauben ist das *hybris*, der Gegenbegriff zu „*aidos*“. Und solche fordert Zorn und Rache der Gottheit heraus. Die zänkischen, rohen, respektlosen Bauern werden bestraft: Auf ewig leben sie verwandelt in Frösche. Ihr inneres Wesen hat äußerlich die dafür passende Gestalt angenommen. Das ist die gängige Interpretation, die man auf alle sog. Hybrisgeschichten wie die von Arachne, Niobe, Marsyas u. a. anwendet.

Doch sagt uns die Latona-Geschichte nicht doch mehr, nicht tiefer Greifendes? Was den Bauern fehlt, ist die Ehrfurcht, die zurückhaltende Achtung des Anderen, ob Mensch oder Gottheit. Bei den Römern steht dafür der alles überragende Begriff der *pietas*. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass Ovid um diesen Begriff eine Geschichte gestaltet hat, die geradezu das Gegenmodell zu den „Lykischen Bauern“ darstellt. Der Vergleich mit dieser wird der Interpretation der Frosch-Geschichte ganz andere Dimensionen eröffnen. Die Episode von „Philemon und Baukis“ spielt sich gleichfalls in Kleinasien ab, unweit von Lykien, nur noch etwas weiter im Osten, in Bithynien.

Das Ehepaar haust in einer kleinen Hütte und ist mit dem einfachsten Leben zufrieden, beide ertragen ihre Armut „mit nicht unrechtem Sinn“ (*non iniqua mente*), keiner ist dem anderen Herr oder Sklave, beide sind in Gleichheit miteinander verbunden. „*Pia*“, die „Fromme“, wird die alte Frau genannt, *pietas* kennzeichnet ihr Wesen, die auch dem Manne nicht fehlt. *pietas* ist hier Ausdruck für den wechselseitigen Respekt, für die Achtung des anderen, für die liebevolle Zuneigung, die natürlich auch und gerade den Höheren gilt. Der Dichter stellt die beiden Gestalten in eine Situation, in der sich diese Eigenheit, die ihr Wesen und Leben von Grund auf trägt, in außergewöhnlicher Weise offenbart.

Zu ihnen kommen zwei Fremdlinge, vom weiten Weg erschöpfte Männer. Sie bitten die Alten um Aufnahme. Von tausend anderen Häu-



ern sind sie auf der Suche nach einem Obdach bereits abgewiesen worden. Philemon und Baukis gewähren ihnen dieses sofort. Ihre einfühlsame Achtung, ihre *pietas*, gilt auch den anderen. Ja, die beiden Alten überbieten sich gegenseitig darin, den fremden den Aufenthalt in ihrer Hütte mit dem Geringen, das sie haben, so angenehm wie nur möglich zu machen. Das Feuer im Herd wird entfacht, aus dem Garten Kohl geholt, ein Stück Speck von dem am schwarzen Balken hängenden Schweinsrücken geschnitten und in einem Kessel zum Kochen gebracht; zugleich bieten sie den müden Wanderern ein Bad zur Reinigung, schütten ihnen ein weiches Lager auf, die warme Speise wird auf den Tisch gestellt. Zu den Früchten des Landes kredenzt man Wein mäßigen Alters. Während sie dann bei Tische sitzen, begegnen sie den Gästen mit gutmütigen Blicken und ohne träges und ärmliches Gebaren. Sie zeigen „ihre freigiebige Gutherzigkeit“. Sie sind gesprächig und voller Mitgefühl. Da nimmt die Geschichte

eine ungewöhnliche Wendung. Es geschieht Sonderbares, eine Art von Wunder ereignet sich. Als die Alten merken, dass der Weinkrug nicht leer wird und sich von selbst immer wieder füllt, deuten sie dies als ein Zeichen, dass sie den vermutlich hohen Gästen nicht genug bieten. Betend erflehen sie von den Göttern Verzeihung, ohne zu wissen, dass der höchste von ihnen und sein ständiger Begleiter, Zeus und Hermes (Jupiter und Merkur), vor ihnen sitzen. Wie sie da bereit sind, sogar ihr Bestes, die einzige Gans, die sie haben und die ihren Landsitz bewacht, zu schlachten, wie sie also den Grundzug ihres Wesens im Extrem in eine Tat umsetzen wollen, da gebieten ihnen die Fremden Einhalt. Diese Szene hat vielfältige Rezeption erfahren, wohl zuerst bei PETER PAUL RUBENS: (1620)

„Die Himmlischen verbieten, sie zu töten, und sprechen: ‚Götter sind wir, und verdiente Buße wird jetzt eure ruchlose Nachbarschaft zahlen. Ihr allein sollt von diesem Strafgericht ausgenommen



bleiben. Verlasst nur eure Hütte, begleitet uns und kommt mit uns hinauf auf den Hügel.“ (VIII 386ff.)

Die Männer geben ihre Identität preis. Das ist die Epiphanie der Götter, die Manifestation ihrer hohen Autorität – als Zeus und Hermes. Zugleich mit ihr erfolgt der Akt der Belohnung. Sie allein werden von der alles vernichtenden göttlichen Rache ausgeschlossen. Die „unfromme Nachbarschaft“ (*vicinia impia*), der als *pietas* fehlt, geht zugrunde. Sie aber wandern, wie befohlen, gehorsam mit den Göttern auf die Höhe des nahen Berges und sehen hinter sich die ungastlichen Häuser (*inhospita tecta*) in den Fluten versinken. Nur ihre Hütte bleibt erhalten und – gleichsam wie im Zeitraffer – in einen Tempel verwandelt. Die beiden Alten dürfen sogar einen Wunsch äußern, der in Erfüllung geht: Solange das Paar noch lebt, hütet es den Tempel und, uralte und entkräftet geworden, sterben sie gemeinsam, indem sie sich gleichzeitig in Bäume, in eine Eiche und Linde, verwandeln, deren Kronen ineinander verwachsen.

Fehlverhalten, *malignitas*, bei den Lykischen Bauern, Wohlverhalten, *pietas*, bei Philemon und Baukis. Dort die Rache der Latona, hier die Belohnung durch Zeus und Hermes: Man erkennt das in der Antike verfestigte religiöse „Erziehungsmuster“ von Lohn und Strafe. Die landläufige Interpretation arbeitet dies – mit Hinweis auf analoge Fälle – als Ergebnis der Lektüre heraus. Die Latona-Episode zählt zu den Hybris-Geschichten. „Philemon und Baukis“ gilt als *pietas*-Geschichte. Wird das aber der Absicht des Dichters voll gerecht? Gerade diese beiden Episoden stoßen einen modernen Betrachter zu einer tieferen Deutung an. Der englische Dichter TED HUGHES nennt in seinem Buch „*Tales from Ovid*“ (1997) den Römer einen „Dichter der Leidenschaften“; „*the human passion in extremis*“ herrsche in den „Metamorphosen“ vor. In der Tat: Menschenhass und Menschenliebe stehen sich in den „Lykischen Bauern“ und in „Philemon und Baukis“ wie in einem emotionalen Kontrastprogramm gegenüber. Die gehässige Masse der Arbeiter im Teich lässt sich weder von den Argumenten der Mutter noch von den rührenden Gesten der Kindern trotz deren

schlimmster Lebensnot bewegen (*movere*), die beiden liebevollen Alten fühlen sich gegenüber den erschöpften Männern zu allem verpflichtet, bis zum Opfer ihres wertvollsten Besitzes.

Dabei ist beiden Epyllien gleichermaßen ein poetische Konstruktion gegeben, durch die erst die Emotionalisierung der Szenen, letztlich die Sinngebung der Geschichten erreicht wird. Man fragt sich zwangsläufig: Warum baut der Dichter die Geschichte jeweils so, dass die Götter erst in dem Augenblick ihre Identität preisgeben, als sich die Betroffenen in ihren Emotionen nicht mehr exzessiver äußern, sie ihr Übelwollen bzw. ihr Wohlwollen nicht mehr steigern können? Warum haben sie nicht gleich am Anfang ihre hohe Autorität zu erkennen gegeben? Warum treten sie zuerst als Hilfe bzw. Herberge suchende Menschen auf? Man könnte sagen: Die Dramaturgie verlangt diesen gestalterischen Trick. Die phantastische Geschichte verlöre an Brisanz, überhaupt ihre effektvolle Zuspitzung. Das Drama bräche in sich zusammen.

Die Antwort darauf könnte aber auch – gestützt auf Erkenntnis moderner Forschungen über menschliches Verhalten – so lauten: In beiden Fällen treten die Fremden vorerst nicht als Götter auf. Die Betroffenen sehen sich lediglich bedürftigen Menschen gegenüber, also ihresgleichen. Nicht eine göttliche Autorität zwingt sie zu einem der Situation angemessenen Verhalten. Sie handeln als Menschen in freier innerer Entscheidung. Die einen treibt ihr mitleidloser Hass dazu, „mit böartigem Herumspringen“ im Teich den Bedrohten auch nicht die geringste Chance des Überlebens zu geben, die anderen veranlasst ihre Achtung der von tausend Häusern abgewiesenen Fremden diese an ihrem Besitz in Gänze Anteil zu geben. Wären beide Paaren sofort mit „der unermesslichen Macht der Himmels“ (*immensa ... potentia caeli*), wie es zum Beginn der „Philemon-und-Baukis-Geschichte“ (*Met.* VIII 618f.) heißt, konfrontiert gewesen, hätten sie aus Angst vor deren Autorität gehandelt, nicht aber aus innerer Freiheit, aus einer von Mensch zu Mensch gerichteten Gesinnung. Die heutige Psychologie – etwa ERICH FROMM u. a. – spricht im ersten Fall von einem „autoritären Gewissen“, im zweiten Fall von einem „humanistischen Gewissen“, das



Verhalten und Handlung bestimmt. Letzteres ließe sich gewiss auch als „sokratisches Gewissen“ verstehen, da SOKRATES wohl als erster der „Macht des Gewissens“ als der in der Seele wirkenden Freiheit der eigenen Entscheidung auf die Spur gekommen ist.

Zweifellos legen die Textanlage, die Geschehensentwicklung, die verwendeten Begriffe eine solche Deutung nahe. Wird sie aber einem antiken Text, wie den „Metamorphosen“ gerecht? Was ist Ovids Botschaft in diesen Geschichten? Man täte dem Dichter gewiss Unrecht, würde man ihm psychologische oder soziologische Ambitionen unterstellen. RUDOLF HENNEBÖHL hat neuerdings (2013) die „Metamorphosen“ „fast als psychopathologisches Lehrbuch“ bezeichnet. Gewiss nicht zu Unrecht. Allerdings darf man das nicht so verstehen, als wäre Ovid ein ambitionierter Lehrmeister der Psychologie. Gemeint ist damit, dass dieser Dichter als tiefgründiger Kenner der menschlichen Seele und der Konflikte, denen der Mensch in der ihm umgebenden Gesellschaft ausgeliefert ist, seine Gestalten fast nur in bizarren Extremsituationen agieren lässt. Ovid beobachtet die Natur scharfsinnig, die der Tiere und Pflanzen, und noch mehr die des Menschen. Und

er hat das Genie, seine Beobachtungen, in eine unvergleichlich schöne Sprachform zu bringen.

Und eben dieses Zusammenspiel von Form und Inhalt, die Präsentation von extensiver Leidenschaftlichkeit in phantastischen, sprachlich höchst ausgefeilten Szenarien hat nachhaltige Wirkung gezeigt. Allein die Rezeptionsgeschichte der beiden vorgestellten Epyllien bezeugt es. Zuletzt haben sich mit diesen Epyllien OVIDS LUDWIG FLADERER und WOLFGANG J. PIETSCH eindringlich auseinandergesetzt; gerade der Wirkungsgeschichte weisen sie eine vorrangige Rolle zu. Beide sehen darin Grundtypen menschlichen Verhaltens thematisiert. Nach Fladerer erhält die „Entmenschlichung in der Kommunikationsverweigerung“ ihren manifesten Ausdruck in der Versteinerung der Froschfiguren auf weltberühmten Brunnen oder in der Abartigkeit von Wunderwesen in Wand- und Deckengemälden. Da immer die strafende Latona in ihrer vollen Majestät über alles gestellt erscheint, dient das antike Sujet hier vor allem der Dekoration und zugleich Repräsentation von herrschaftlicher Pracht und Macht. Der Latona-Brunnen im Schlosspark von Versailles ist dafür ein schlagender Beweis.





Ganz anders gestaltete sich die Rezeptionsgeschichte des Philemon-und-Baukis-Epyllions, nicht in Stein, sondern vornehmlich auf Leinwand und Papier. Das erste eindrucksvolle Dokument präsentiert sich in Peter Paul Rubens Gemälde von 1620, das die ländliche Idylle des in Harmonie vereinten Ehepaares zeigt, mit Gesten und Gesichtszügen, die ihre bekümmerte und gesprächige Zuwendung gegenüber den „schutzsuchenden Fremden“ bekunden. Die Achtung fremder Menschen ist unverkennbar ins Bild gebracht.

So wurde die Geschichte lange Zeit rezipiert – wiederum in vielen Ländern Europas, weit über den Kontinent verteilt: von Mailand bis Riga, von Helsinki bis Tour. Andere Versionen hängen in Galerien auch außerhalb Europas, z. B. in Washington, in Bayonne (New Jersey), sogar in Costa Rica. Spätestens aber seit v. GOETHES Faust

II hat das Paar „Philemon und Baukis“ zunächst in der literarischen Rezeption Symbolcharakter erhalten, so bei MAX FRISCH, BERT BRECHT und LEOPOLD AHLSEN. WOLFGANG PIETSCH arbeitet heraus, dass die moderne Auseinandersetzung mit diesen beiden Gestalten die Tragik ihres zeitgleichen Todes inszeniert, etwa durch ihren politisch motivierten Suizid in ROLF HOCHHUTHS Drama „Wessis in Leipzig“. „Philemon und Baukis sind längst zu einem Symbol-Paar geworden“ (so Pietsch, 28) für die unerfüllbare Sehnsucht zweier sich liebender Menschen nach dem gemeinsamen Tod, wobei ihre im Leben manifeste Harmonie ausstrahlt auch auf den Nächsten, den Gast, den Fremden.

Diese Symbolik spiegelt sich neuerdings auch in Rezeptionsdokumenten von drei modernen Künstlern wider.

li.: MARGIT KOVACZ 1979 *Scentendre* (Ungarn); RON ORPITELLI 2006 *San Jose* (Costa Rica)







INA JONAS 2009 Schwabach (Bayern)

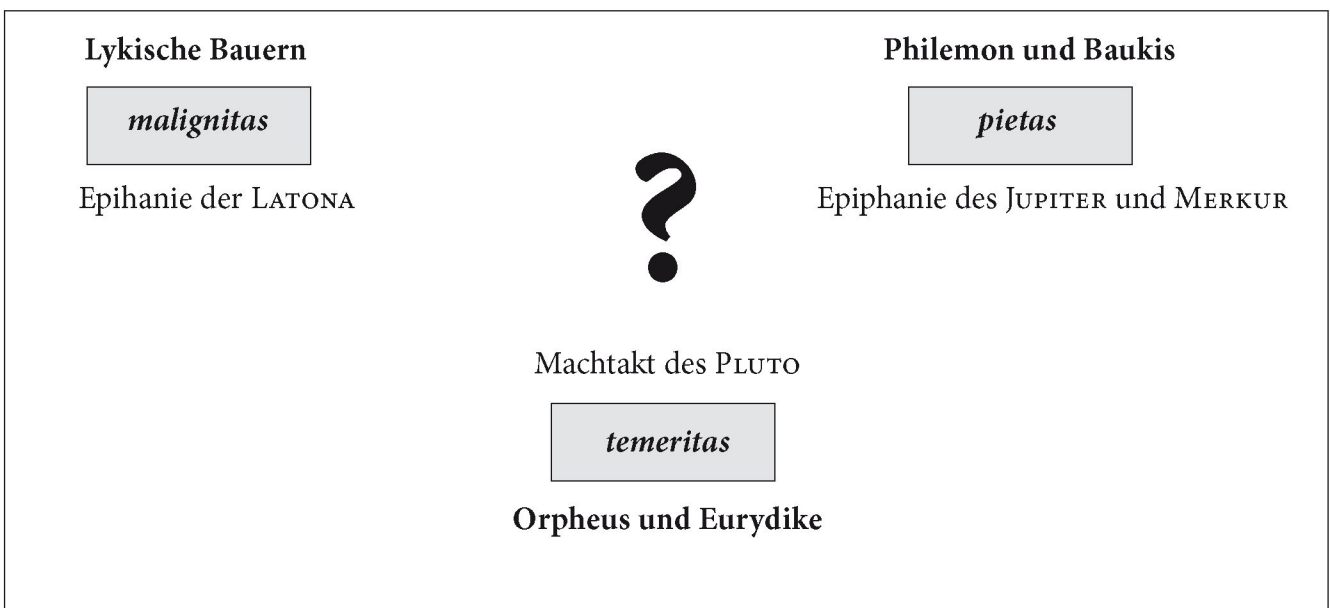
Das Geschehen unterliegt hier jeweils einer totalen Reduktion. MARGIT KOVACZ (Scentendre, Ungarn 1970) konzentriert in ihrer Skulptur das *pietas*-Motiv auf das innige Verbundensein des Paares im Leben, RON ORPITELLI (San Jose, Costa Rica, 2006) in seinem Bild auf das Verschlungensein der in Bäume verwandelten Gestalten in den Gipfeln nach dem Tode. INA JONAS (Schwabach, Bayern), hat 2009 – von Ovid inspiriert – in einem Kunst-Leistungskurs die mythische Geschichte gewissermaßen zu einer Idee verfrem-

det: Schemenhaft angedeutet die Hütte, deren Inneres hell erstrahlt, wobei der Weg aus dem Dunklen ins Licht das Willkommensein aller dort Herberge Suchender andeutet. Die darüber im runden Bogen zusammenwachsenden Äste der zwei Bäume, die die Hütte stützen, verweisen auf den späteren Lohn für die gebotene Gastfreundschaft. Das antike Vor-Bild – visualisiert als Chiffre für Menschlichkeit.

Betrachten wir – vor dem Hintergrund der vorgeführten Rezeptionsdokumente – die beiden Geschichten nochmals zusammenfassend aus dem psychologischen Blickwinkel! Ihre Erzählstruktur ist jeweils so angelegt, dass sowohl die Bauern wie auch das Ehepaar keineswegs zwanghaft aus Angst handeln, demnach sich der ihnen eigene Wesenszug der *malignitas* bzw. *pietas* aus der Freiheit des eigenen Willens steigern kann. Erst so erhält ihre Metamorphose als Strafe oder Belohnung im ureigenen Verhalten der Menschen selbst, und nur darin, die triftige Begründung.

Stellen wir zum Vergleich noch ein drittes rezeptionsträchtiges Epyllion hinzu: die Orpheus-Geschichte (Met. X 1-77). In ihr manifestiert sich die Wirkung einer solchen poetischen Konstruktion noch viel drastischer, so dass Rückschlüsse auf die beiden verglichenen Episoden möglich werden. Zugleich wird der Weg frei zu einem neuen, tieferen Verständnis auch der Orpheus-Geschichte. So klärt sich auch die

### Vergleichende Gegenüberstellung





JAN DONAT: *Orpheus in der Unterwelt, Orpheus fordert die Rückgabe der Eurydike, Budapest 1820*

Frage (angedeutet im Fragezeichen des grafischen Schemas), was den drei Geschichten substantiell gemeinsam ist.

Orpheus verliert am Hochzeitstag seine Frau. Das Unglück kündigt sich in schlechten Vorzeichen an. Von einem Schlangenbiss verletzt stürzt sie tot zu Boden; sie verschwindet in das Reich der Schatten. Erschüttert, aber in seiner Liebe zu Eurydike ungebrochen, wagt es der junge Mann, in den Hades hinabzusteigen und seine Frau zurückzufordern.

Mit der Kraft seines Gesanges will er seine Argumente nachhaltig zur Geltung bringen, dass ihm die Frau zu früh genommen worden sei, dass sie die ihr rechtmäßig zustehenden Jahre (*iustos annos*) nicht leben durfte. Orpheus möchte seine geliebte Frau zurückerhalten, nicht als Geschenk, sondern nur als Leihgabe (*pro munere poscimus usum*). Seine mit höchster Kunst vorgetragene

„juristische“ Argumentation zeigt Wirkung. Die Herrscher im Schattenreich lassen sich erweichen; sie geben das Mädchen frei. Orpheus darf sie mit hinauf in die Oberwelt nehmen, allerdings unter der Bedingung, dass er bis zur Grenze der Totenwelt nicht nach Eurydike zurückblickt. Was Orpheus jedoch nicht gelingt, so dass die Frau wieder in das Reich der Schatten „zurücksinkt“, für immer.

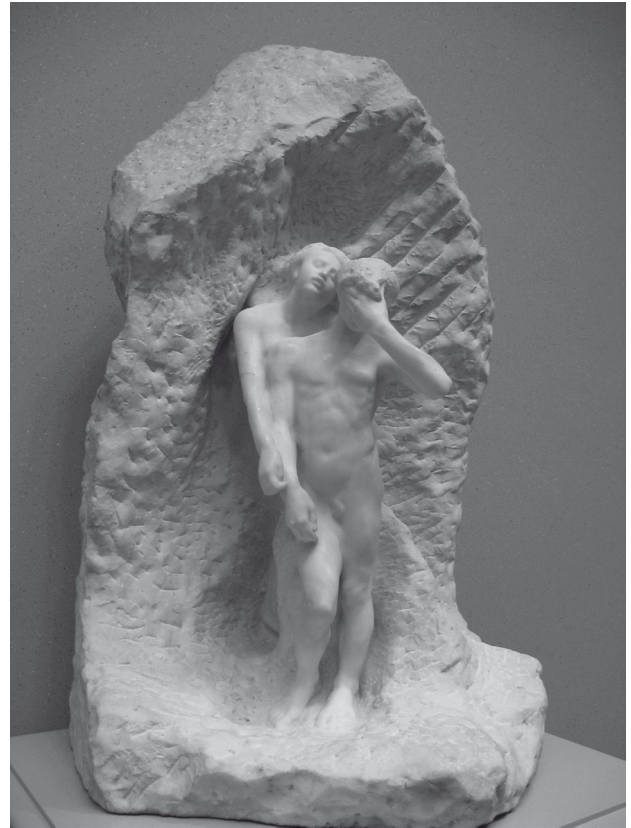
Die Interpretation und Rezeption (s. Bilder auf folgender Seite) dieser Ovid-Episode hat sich über die Jahrtausende hinweg auf den Akt des Umblickens konzentriert. Warum hat Orpheus das getan? Doch muss man die Frage zuerst nicht anders stellen, ausgehend von dem, was uns die beiden anderen Geschichten gezeigt haben? Warum hat der Dichter bei der „Orpheus-Geschichte“ überhaupt in die Dramaturgie des unterweltlichen Geschehens das Verbot des Sich-



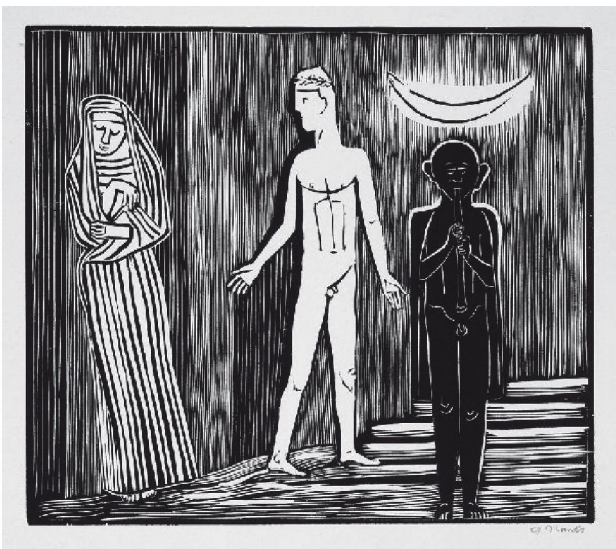
## Orpheus schaut sich um



Neapel 5. Jh. v. Chr.



PAUL RODIN, New York 1893



GERHARD MARCKS, Stuttgart 1947



NATHANIEL CHOATE, Island 1952

Umblickens eingebaut? Die Frage ist doch viel entscheidender und tiefgreifender, warum der mythische Held durch das „Gesetz“ des Hades in eine solche prekäre Lage gebracht wird. Die Erklärung, die Dramaturgie der Geschichte mache das schlechterdings notwendig, greift zu kurz.

Orpheus hat es gewagt, in das Reich des Todes hinabzusteigen (*ausus est ... descendere*). Dieses Eindringen in einem dem Menschen verbotenen Bereich ist „Tollkühnheit“, mehr als *audacia*, sie

ist „Verwegenheit“, „Vermessenheit“. Er streitet, rechnet mit den Mächtigen im Reich der Schatten, droht sogar mit „Selbstmord“: *Quod si fata negant ... , leto gaudete duorum!* (X 38f.).

Wie Ikarus in die Höhen des Himmels – *nimis temerarius* (Ars, II 83) – aufsteigt, so steigt Orpheus in die Tiefe der Unterwelt. Seine Tat ist nicht weniger dreist, nicht weniger anmaßend. Sie ist ein Akt von *temeritas*. Pluto müsste ihn eigentlich schroff abweisen oder wie Ikarus vernichten. Er tut es nicht, er gibt ihm eine Chance. Die



gestellte Bedingung legt das weitere Geschehen in den freien Willen des jungen Mannes, in dessen persönliches Gewissen. Handelt er zuwider, so ist, wie er weiß, alles verloren. Das Versagen ist allein ihm anzulasten. Erst jetzt wird die Frage berechtigt, warum er wider besseres Wissen sich nach Eurydike umblickt. Man hat seit VERGIL und SENECA über POLIZIANO und CALZABIGI bis hin zu KOKOSCHKA darauf eine Antwort gesucht. „Wahnsinn“, „Misstrauen“, jubelnde Begeisterung für die Frau“, „Provokation“, Eifersucht“ hat man als Gründe gefunden. Ovids Antwort ist einfach und die einzig sinnvolle: aus Liebe und aus Angst, Eurydike könnte auf dem steilen Weg in die Oberwelt wegen ihres verletzten Fußes stürzen. Sein Gefühl, seine Leidenschaft, seine Liebe ist so stark, dass die ihm ermöglichte freie Entscheidung zum Üblen, zum Misserfolg hin gedrängt wird.

Das muss so sein. Orpheus kann sich gar nicht anders entscheiden. Er kann die tote Eurydike nicht ins Leben zurückholen. Im Mittelalter hat THEODERICH VON ST. TROND (1107) die Geschichte so umgedeutet, dass Orpheus kraft seiner Kunst die Frau dem Styx entrissen und so die Natur durch seinen tüchtigen Einsatz, seine eigene Leistung (*studium, virtus*) besiegt hat. Auch eine Opern-Fassung von CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1762) schafft die Illusion, dass Orpheus an der Seite seiner Frau wieder ein neues Leben führen kann. Solche Lösungen sind Ovids Denken zu tiefst zuwider. Ihm kommt es darauf an, spürbar zu machen: In der Unterwelt muss das von Pluto aufgestellte Gesetz gelten. Orpheus muss – bei all der ihm eingeräumten Möglichkeit der freien Entscheidung – sich zur Geliebten umdrehen. Im Konflikt zwischen der Freiheit des Willens mit der Härte des Naturgesetzes unterliegt immer der Mensch. Andernfalls geriete die Weltordnung aus den Fugen. Von jenseits der Grenze ist noch niemand zurückgekehrt, auch Eurydike darf es nicht. „Die Geschichte ist von ‚hinten‘ nicht zu korrigieren.“ So der Wiener Philosoph KONRAD PAUL LIESSMANN (70). Nirgends ist der Zusammenprall zwischen der Macht des Todes und der Macht des Gewissens schärfer in Szene gesetzt, geradezu personalisiert als im Gegeneinander von Pluto und Orpheus.

Orpheus' Wagnis, sein vermessenes Unterfangen steht von Anfang an unter dem Signum der Vergeblichkeit. Nicht von ungefähr sind an den Kraftstellen des Textes, am Anfang, in der Mitte und am Ende, die drei möglichen Begriffe für „vergeblich“, „umsonst“ verwendet: *nequiquam, inrita, frustra*. Das Schicksal – *fatum* begegnet als Leitbegriff zweimal im Text – kann der Sänger nicht besiegen. Erst durch das dramaturgische Konstrukt des „Unterweltgesetzes“, durch den retardierenden Gewaltakt des Herrschers also ist es Ovid gelungen, diese Grunderfahrung des Menschen tiefgründig zu fassen und dem Leser emotional ergreifend zu vermitteln. Die poetische Anlage und Wirkung sind ähnlich wie in den Episoden von den „Lykischen Bauern“ und von „Philemon und Baukis“. Der Vergleich mit letzterer erschließt an der Orpheus-Geschichte womöglich ein noch tieferes Verständnis. Was die beiden alten Leute Philemon und Baukis auf Dauer erfahren, ihr Verbundensein über den Tod hinaus, geht dem jungen Paar sofort im Augenblick ihrer ersten Verbindung für immer verloren. Ihr Schicksal ist nicht ohne Tragik. CARL ORFF hat seine Oper einfühlsam – wie in allen seinen Antike-Rezeptionen – mit der resignierenden Klage enden lassen:

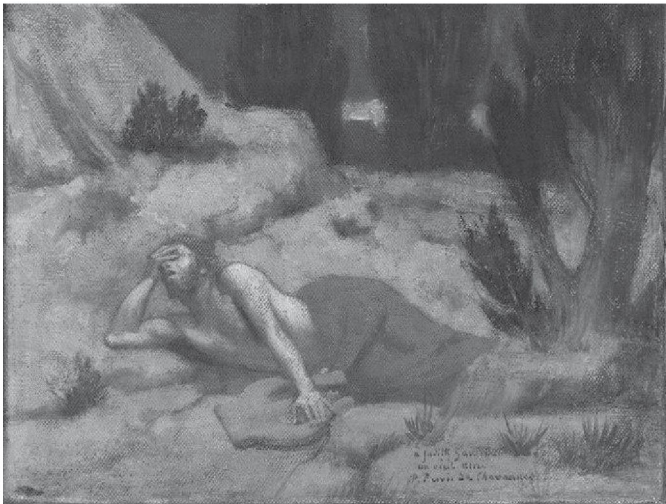
„In diesem klaglos stillen Dunkel,  
Ach Eurydike, Geliebte, <...>  
Du meiner Liebe Traum,  
Du meines Herzens ganze Seligkeit!  
Eurydike hab' ich verloren,  
ewig verloren Eurydike!“

Die Orpheus-Geschichte lässt etwas erahnen von der Dimension der Ewigkeit – in ihrer entsetzlich langen Dauer – sichtbarer Ausdruck dafür die ewig leidenden Unterweltbüßer wie Prometheus, Tantalus und Sisyphus, gerade letzterer ob seiner endlosen Arbeit die personifizierte Frustration schlechthin. Gegen den Tod kommt niemand an, nicht der Genialste, keine Kunst, keine Leidenschaft, auch nicht die Liebe. Am Ende sitzt Orpheus, der Menschen und Tiere betörende Sänger, am Rande zur Totenwelt, resigniert, frustriert, klagend über die „grausamen Götter der Finsternis“, über die Unerbittlichkeit des Schicksals. Nach dem zweiten Verlust der Eurydike ist auch sein Leben verloren. Verlassenheit, Verlo-



renheit, Verzweiflung – ein Welt- und Lebensgefühl, gefasst in ein erschütterndes Bild, in dem mancher wasserzeichenhaft seine eigene Existenz zu erkennen glaubt. Orpheus entschwindet in das Rhodopegebirge in Thrakien, wo er von den Furien zerrissen wird. In den Rezeptionsdokumenten spiegelt sich Orpheus' Elend, vielfach gebrochen.

### Orpheus' Verzweiflung und Tod



oben: PUVIS DE CHAVENNES, Pierre 1883

unten: FRIEDRICH DÜRRENMATT, Zürich 1994



Die Melancholie des „Umsonst“, die sich über das Ende der Geschichte bei Ovid gelegt hat, erfasst der deutschfranzösische Dichter YWAN GOLL in seinem Orpheus-Gedicht mit eigenartig bitteren Worten:

„Orpheus  
Musikant des Herbstes <...>  
Die Achse der Welt ist rostig geworden  
Abends und morgens steilen Lerchen  
zum Himmel  
Suchen umsonst das Unendliche  
Löwen langweilen sich  
Bäche altern  
Und die Vergissmeinnicht denken an  
Selbstmord <...>“

Versteht man „Metamorphose“ als symbolischen Ausdruck für Veränderung, Verwandlung – der Bauern in Frösche, der beiden Alten in Bäume – so ist die Metamorphose der Orpheus-Geschichte das grandiose Symbol für den endlosen Prozess der Veränderung, des „Alles-fließt“ (*cuncta fluunt*, *Met.* XV 165) in der Natur, von Werden und Vergehen, von Geburt und Tod – im Schicksal von Orpheus und Eurydike gewissermaßen im Zeitraffer vollzogen.

Ovids „Orpheus und Eurydike“ versteht man allgemein als das „unsterbliche Lied von Liebe und Tod“. Ist ihre Geschichte aber – eben als „Metamorphose“ genommen – nicht auch das Lied von der Vergeblichkeit, letztlich der Sinnlosigkeit aller menschlichen Mühe, aller Leistung, von *studium* und *virtus*? Ist nicht gar dieser Eindruck der Grund, warum gerade die Orpheus-Geschichte zur wirkungsmächtigsten Episode der „Metamorphosen“ geworden ist?

Wie die knapp gefasste Collage der Rezeptionsdokumente (Abb. rechte Seite) zeigt, regte und regt sie Dichter, Denker und Künstler zu immer neuen Kreationen an – in Bild und Text, in Mosaik, Relief und Skulptur, auf der Bühne oder in Oper, Operette und Chanson, auch im Film – über Europa hin und weit darüber hinaus. Ovids Metamorphosen überhaupt sind der Text der Antike, in dem die „Wahrheit des Mythos“ (KURT HÜBNER, 1985) am eindrucksstärksten zutage tritt, als eine existentielle Wahrheit, die tief in der Seele des Menschen erfahren wird – nicht im plumper Direktheit mitgeteilt, sondern als Geschichte stellenweise mit





einem Hauch von Humor erzählt, aus einer leicht ironischen Distanz und in einer bezaubernden, bisweilen mitreißenden Gestaltung der Sprache. Aus all dem kommt offensichtlich jene Energie, die Ovids „Metamorphosen“ über die Zeiten hin wirkungsmächtig gemacht haben – in unvergleichlicher Weise. Der Dichter blickt – gewiss angeregt durch eigene Lebensnöte in der Zeit seiner endlosen Verbannung – in die Abgründe der Seele, wo jene „Leidenschaften in Extremen“ toben, wo aber auch stille Nischen starker Wertgefühle verborgen liegen. In seinen Geschichten deckt er die darin ablaufenden Prozesse analytisch scharf beobachtend auf. Neben den bösartigen Bauern und den fürchterlich-grausamen Prokne und

Philomela, die aus Rache den kleinen ermordeten Sohn dessen gewalttätigen Vater zum Mahle vorsetzen, begegnen die gottesfürchtigen Deukalion und Pyrrha und die liebevoll-gastlichen Philemon und Baukis.

Ovid ist grenzüberschreitend präsent, verbindet die Menschen im Wissen und Verstehen desselben Stoffes zum kulturellen Dialog. Der Römer baut so nach wie vor stärker als jeder andere Autor der Antike Brücken nach Europa. Ihm kommt auch auf dieses Ziel hin eine unvergleichliche Wirkungsmacht zu. Man hat gemeint, Ovids Geschichten seien „archetypisch in die Psyche Europas versenkte Erinnerungsbilder“ (WOLFGANG WUTTKE, 17). Sind sie aber nur dies?

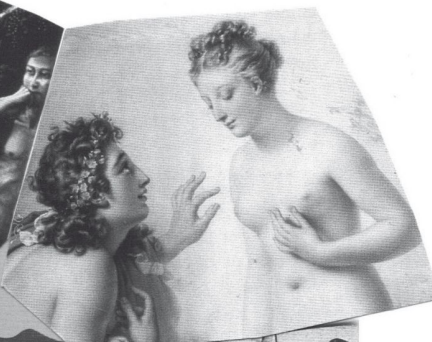


## Symbolcollage

Narzissus



Pygmalion



Ikarus



Europa  
und der Stier

Philemon und Baukis



Orpheus und  
Eurydike

Die Lykischen  
Bauern

Noch vielmehr sind sie doch lebendige Zeichen, stehende Begriffe, Symbole für allezeit gültige Träume, Sehnsüchte, Verhaltensweisen, existentielle Bedingungen des Menschen – gültig nicht nur in der Kultur des Westens. Allein an den wenigen Gestalten in der dargebotenen Collage wird dies deutlich.

Ovid gebührt der Meistertitel. Er ist der poetische Star am Firmament der Antike. Der Vergleich ist ja nicht abwegig: Wie seit Urzeiten im Weltraum sich Sterne bilden, wieder vergehen oder bleiben, kleine und große, hell leuchtende, so sind von Anfang an in einem Kulturraum wie Europa Dichter und Denker wie Sterne aufgegangen, in Vergessenheit versunken oder in weiter Ferne am Leuchten geblieben, manche mit schwachem Licht, wenige alles überstrahlend.

Ovid gehört gewiss zu jenen wenigen Sternen. Der große ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, zu seiner Zeit der Fürst der klassischen Philologie, hat jedenfalls 1924 dem Römer bescheinigt: „Der Dichter ist ein Stern mit eigenem Licht, das nie erbleichen wird“. Dabei wusste Wilamowitz nichts von der mächtigen Rezeption des Dichters in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. NIKLAS HOLZBERG meint neuerdings sogar, dass man seit dem Erscheinen von RANSMAYERS „Die letzte Welt“ 1988 „... von einer dritten *Aetas Ovidiana* sprechen kann“.

Ovid selbst jedenfalls hat sich in prophetischer Ahnung für seinen Ruhm mutig die Zukunftsgarantie gegeben, da er sein Meisterwerk mit den epigrammatischen, wie in Stein gemeißelten Versen enden lässt:

*Nun hab' ich vollbracht mein Werk, das weder Zeus noch Feuer, | noch das Schwert kann vernichten, noch das gefräßige Alter. | Mag auch der Tag kommen, der nur das Recht auf meinen Leib hier hat, | mag er dann auch die Zeit meines flüchtigen Lebens beenden, | mit dem besseren Teil von mir werde ich mich zu den Sternen erheben, | und unzerstörbar wird auf ewig bleiben mein Name. | Und soweit sich immer Roms Herrschaft über den bezwungenen Erdkreis | erstreckt, wird das Volk mich lesen, ja, durch alle Jahrhunderte hindurch | werde ich, wenn etwas Wahres an den Weissagungen der Seher ist, | in meinem Nachruhm weiterleben.* (Met. XV 871-879). (Übersetzung: GERHARD FINK)

*Per omnia saecula fama <...> vivam.* Der Optimismus dieser Verse erwies sich, wir erleben es, als berechtigt. Ovid hat sich zu den Sternen erhoben, unsterblich ist sein Name. Allein an den drei behandelten Epyllien zeigt sich der weite

Wirkungsraum des Dichters – in Europa und darüber hinaus.

Freilich gründete der Dichter damals sein grenzenloses Selbstbewusstsein auf kein tragfähiges Fundament. Er konnte vor 2000 Jahren nicht wissen, dass sein Werk „Metamorphosen“, die er mit dem zitierten Versen beendet, bis in unsere Zeit in aller Regel nur durch Vermittlung in der Schule denen bekannt wurde, die es kreativ weiterbearbeiteten – in Übersetzung, durch Interpretation oder in allen Formen von gestaltender Kunst. Fast alle Rezipienten haben seit dem Mittelalter, wie wir wissen, Ovid im schulischen Unterricht kennengelernt. Allein durch solche Rezeption ist die Wirkungsmacht des Dichters zur Entfaltung gekommen und unvergleichlich geworden.

Dieser Befund lässt eigentlich nur eine Folgerung zu, nämlich den Appell: Alle, die mit der Vermittlung des Dichters in der Schule zu tun

*Ovids Wirkungsraum in Europa, nur die drei behandelten Geschichten der „Metamorphosen“ betreffend*





haben, mögen diesen Großmeister der antiken Literatur jetzt und in Zukunft energisch zur Geltung bringen! Das hielte den Stern des Römers am Strahlen und wäre für unser nach wie vor umstrittenes Fach Latein ein weit und tief in unserem Kulturraum auch sichtbar verankerter Nachweis seiner Unentbehrlichkeit. Letztendlich würde es die Brücken massiv stützen, die Ovid wirkungsmächtig nach Europa gebaut hat – was ohne allen Zweifel einem der größten Anliegen unserer Zeit zugutekäme. „Nur die Kultur verbindet Europa“. Diese Feststellung mag etwas überspitzt sein. Falsch ist sie aber nicht. Sie hat kein Geringerer getroffen als UMBERTO ECO – womöglich auch mit dem Blick auf Ovids nachhaltige Spuren in den Ländern unseres Kontinents. Ovid ist kernhafte Substanz Europas. Auch Latein ist es und sollte es bleiben – mit Ovid.

#### Verwendete und weiterführende Literatur:

- V. ALBRECHT, M.: Interpretationen und Unterrichtsvorschläge zu Ovids Metamorphosen, CONSILIA 7 (hg. von Glücklich, H.-J.), Göttingen 1984.
- FLADERER, L.: Die Lykischen Bauern (VI, 313-381), In: Ovids Metamorphosen im Unterricht (hg. von Pietsch, W.). AUXILIA 55 (2010), 134-151.
- GUGEL, M.: Orpheus' Gang in die Unterwelt in den Metamorphosen Ovids (X 1-71). In: ZIVA ANTIKA (1972), 39ff.
- HENNEBÖHL, R.: Ovid, Metamorphosen. Lehrerkommentar, Bad Driburg 2007, 138ff. u.182ff.
- ders.: Von den Wurzeln menschlichen Handelns. Ovid als Psychologe. In AU 4+5/2013, 86-92.
- HOLZBERG, N.: Ovid, Dichter und Werk, München 1997.
- ders.: Ovid. Textspektrum Interpretationsaspekte – Fortwirken. In: AU 4+5/2013, 2-11.
- HÜBNER, K.: Die Wahrheit des Mythos. München 1985.
- Hughes, T.: Tales from Ovid, London 1997.
- LIEBRUCKS, B.: Wissenschaftlicher Weltumgang und Entsprechlichkeit. In: SCHATZ, O.: Was wird aus dem Menschen? Analysen und Warnungen bedeutender Denker, Graz 1974, 207-240.
- LISSMANN, K. P.: Zukunft kommt! Wien 2007.
- MAIER, F.: Orpheus und Eurydike – ein unüberwindlicher Mythos. Eine Unterrichtseinheit in der Ovidlektüre. In: Lateinunterricht Bd. 3, 132-165.
- ders.: Wie halten wir es mit den antiken Göttern? Ovids „Lykische Bauern“ als Unterrichtsmodell. In: AUXILIA 18: Lebendige Vermittlung lateinischer Texte, Bamberg 1988, 53- 85.
- ders.: Ovids Blick in die Seele des Menschen. Die humane Substanz der Metamorphosen. In: Meisterwerke der lateinischen Literatur, Bamberg 2010, 179-197.
- ders.: Orpheus und Eurydike. Das unsterbliche Lied von Liebe und Tod. In: Meisterwerke der lateinischen Literatur, Bamberg 2010, 198-210.
- NIDA-RÜMELIN, J.: Philosophie einer humanen Bildung. Hamburg 2013.
- OLBRICH, W.: Warum hat Orpheus sich umgedreht? Variationen zu einem klassischen Thema. In: Anregung 28 (1982), 378ff.
- PETTAZONI, R.: Die Wahrheit des Mythos. In: Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch (hg. von Kerenyi, K.), WdF Darmstadt 1976.
- PIETSCH, W. J.: (Ehe-)Idyll, Gastfreundschaft und Tod: Philemon und Baukis (Met. VIII, 617-720). In: IANUS 31/2010, 27-50.
- ders. (Hg.): Ovids Metamorphosen im Unterricht. AUXILIA 55, Bamberg 2010 (mit Beiträgen von Renate Oswald, Astrid Hofmann-Wellenhof, Ludwig Fladerer, Wolfgang Pietsch)
- PROCHASKA, R. A.: Orpheus mal x. Didaktische Reflexionen. In: AU 3/89,69-74.
- REINHARDT, U.: „Orpheus und Eurydike“ – Bilder zum Text. In: AU 3/97, 80-96.
- ders.: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Eine visuelle Ergänzung für die Schullektüre. AUXILIA 48, Bamberg 2001.
- RÖMISCH, E.: Orpheus und Eurydike. In: Metamorphosen Ovids im Unterricht. – Heidelberg 1976, 45ff.
- SCHÖNBERGER, O.: Ovid, Philemon und Baukis. In: Von Catull bis zu den Carmina Burana. AUXILIA 15, Bamberg 1987, 53-74.
- WESTPHALEN, K.: „Cuncta fluunt“ – Ovids „Metamorphosen“, Zeitdeutung in Altertum und Gegenwart. In: „Alles fließt.“ In: AUXILIA 62, Bamberg 2010, 114ff.
- Wuttke, W.: Wartburg, Curtius und Latein für Europa. In: Die deutsche Tagespost vom 23./24. 12. 1982.
- FRIEDRICH MAIER, Puchheim bei München