

## VOM PRIMUS AMOR ZUR FAMA PERENNIS: AMORES 1 IN DEN METAMORPHOSEN\*

Wie bereits verschiedentlich beobachtet wurde, greift das erste Buch von Ovids *Metamorphosen* an zwei exponierten Stellen auf den Beginn des ersten *Amores*-Buches zurück: Die in das Prooemium eingeschobene Bemerkung *nam vos mutastis et illa* (sc. *coepta mea*)<sup>1</sup>, mit welcher der Erzähler die Verantwortung für seine neuen literarischen Pläne und das diesen entsprechende Versmaß des Hexameters den Göttern überträgt, kehrt die in Am. 1,1,3 f. geschilderte Situation um, wo Cupido Ovid einen Versfuß stiehlt und ihn so vom Epiker zum Elegiker macht<sup>2</sup>. Auch die Einleitung zur Geschichte von Apollo und Daphne, die als eine Art ‚zweiter Anfang‘ des Werkes fungiert<sup>3</sup>, rekurriert auf Ovids Auseinandersetzung mit dem Liebesgott in Am. 1,1<sup>4</sup>: In beiden Fällen beginnt ein junger, in der Liebe noch unerfahrener Dichter(-gott) seine Karriere mit einem Heldenepos bzw. einer heroischen Tat, kreuzt den Weg Amors, richtet eine vorwurfsvolle Rede an diesen (er überschreite die Grenzen seiner Zuständigkeit und solle sich auf seinen angestammten Bereich beschränken), wird von ihm mit einem Pfeil getroffen und wandelt sich vom epischen Dichter bzw. Helden zum elegischen Liebhaber<sup>5</sup>.

\* Mein herzlicher Dank gilt Wolfgang Kofler für eine kritische Lektüre des Manuskripts.

<sup>1</sup> Ich übernehme hier und im folgenden den Text von William S. Anderson, *Ovidius, Metamorphoses*, Stuttgart/Leipzig<sup>2</sup> 1981. Anderson druckt erstmals *illa* statt des handschriftlich weit besser bezeugten *illas*, das E. J. Kenney, *Ovidius prooemians*, in: *PCPhS* 22, 1976, 46–53, hier 46–50, als sprachlich unmöglich erwiesen hat. Mittlerweile ist *illa* allgemein als die richtige Lesart anerkannt: vgl. etwa Alison Keith, *Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses* 1–5, in: Barbara Weiden Boyd (Hg.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden u. a. 2002, 235–69, hier 238.

<sup>2</sup> Stephen M. Wheeler, *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, 17; Stephen Harrison, *Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist*, in: Philip Hardie (Hg.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, 79–94, hier 87.

<sup>3</sup> Zur Daphne-Episode als erzählerischem Neueinsatz nach dem Ende der Urgeschichte vgl. etwa Walter Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965, 21; Brooks Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge<sup>2</sup> 1970, 101; zu ihrer programmatischen Natur schon Hermann Fränkel, *Ovid, a Poet between Two Worlds*, Berkeley/Los Angeles 1945, 78.

<sup>4</sup> Vgl. besonders W. S. M. Nicoll, *Cupid, Apollo, and Daphne* (Ovid, *Met.* 1. 452 ff.), in: *CQ* 30, 1980, 174–82, v. a. 174–6; Peter E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan poetry*, Cambridge 1986, 14 f.; Isabelle Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain u. a. 2001, 100; Keith (wie Anm. 1) 247 f.

<sup>5</sup> Da keine der Anm. 4 genannten Publikationen systematisch alle Analogien zwischen den beiden Szenen aufführt, hier eine stichwortartige Zusammenstellung. (a) Programmatischer Hinweis in der Daphne-Erzählung: *primus amor* (*Met.* 1, 452), was der Diktion der Lie-

Übersehen wurde dagegen bisher, daß den zwei auffälligen Verweisen zu Beginn des Epos an dessen Ende ein dritter entspricht, der ebenfalls an herausragender Stelle plaziert ist: Die Sphragis stellt gleichsam eine konzentrierte und gesteigerte Version des Schlußgedichts des ersten *Amores*-Buches dar<sup>6</sup>. Ein (z.T. gekürzter) Abdruck beider Texte läßt die Entsprechungen klar hervortreten:

(i) „quid mihi, Livor **edax**, ignavos obicis annos / ingeniique vocas carmen inertis **opus**, / *ABLEHNUNG VON KRIEGSDIENST UND ADVOKATUR* (3–6) / mortale est, quod quaeris, **opus**: (v) **mihi fama perennis** / quaeritur, (vi) in toto semper ut **orbe canar**. / *BEISPIELE UNSTERBLICHER DICHTER* (9–30) / ergo ... / ... carmina morte carent. / (iv) cedant carminibus reges regumque triumphi, / cedat et auriferi ripa benigna Tagi. / vilia miretur vulgus: **mihi** flavus Apollo / pocula Castalia plena ministret aqua, / sustineamque coma metuentem frigora myrtum / atque a sollicito multus amante **legar**. / (i) pascitur in vivis Livor: (ii) post fata quiescit, / **cum** suus ex merito quemque tuetur honos. / ergo etiam cum me supremus adederit **ignis**, / (iii) **vivam, parsque mei** multa **superstes** erit.“ (Am. 1, 15)

„iamque **opus** exegi, (i) quod nec Iovis ira nec **ignes** / nec poterit ferrum nec **edax** abolere vetustas. / (ii) **cum** volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium **mihi** finiat aevi. / (iv) **parte** tamen meliore **mei super** alta **perennis** / astra ferar, (v) nomenque erit indelebile nostrum, / (vi) quaque patet domitis Romana potentia terris, / **ore legar** populi, (iii) perque omnia saecula **fama**, / siquid habent veri vatum praesagia, **vivam**.“ (Met. 15, 871–9)

beselegie entstammt (Prop. 1, 1, 1, 10, 1, 2, 3, 49; Ov. Am. 3, 9, 32; Ars 3, 559) und an Ovids eigenen *primus amor*, d. h. seine erste Begegnung mit Amor im ersten *Amores*-Gedicht, erinnern kann. (b) Handlungsverlauf (vgl. den Haupttext): vgl. Am. 1, 1, 1–4 mit Met. 1, 438–55; Am. 1, 1, 5–20 mit Met. 1, 456–62; Am. 1, 1, 24 mit Met. 1, 462–5; Am. 1, 1, 21–3 mit Met. 1, 466–73; Am. 1, 1, 25 f. mit Met. 1, 474 und 490–502; Am. 1, 1, 27–30 mit Met. 1, 502–67. (c) Sprachlich-inhaltliche Detailkorrespondenzen: vgl. Am. 1, 1, 1 mit Met. 1, 456 (*arma* als Thema bzw. Besitz des Protagonisten); Am. 1, 1, 3 und 5 mit Met. 1, 453 (Amor als *Cupido* und *saevus*); Am. 1, 1, 5 mit Met. 1, 456 (indignierte rhetorische Frage des Protagonisten: „quid tibi, saeve puer, ...?“, „quid' que tibi, lascive puer, ...?“); Am. 1, 1, 24 mit Met. 1, 456 (Struktur des Versbeginns: „quod' que canas ...“; s. o.); Am. 1, 1, 24 mit Met. 1, 466 (Einführung von Amors Antwort mit *dixit*); Am. 1, 1, 25 f. mit Met. 1, 495 f. und 519 f. (*certas habuit puer ille sagittas! / uror et in vacuo pectore regnat amor; pectore toto / uritur et ... nutrit amorem / ... / ... sagitta / certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit*); Am. 1, 1, 25 mit Met. 1, 508 (Klage des Getroffenen: *me miserum!* am Hexameterbeginn). (d) Rein inhaltliche Entsprechungen: vgl. Am. 1, 1, 16 mit Met. 1, 452–73 (Konfrontation von Amor und Apollo); Am. 1, 1, 20 mit Met. 1, 477. 497 f. 529. 542 (weibliche Haartracht). (e) Rein sprachliche Entsprechungen (Ausdrücke z. T. in identischer Versposition): vgl. Am. 1, 1, 23 mit Met. 1, 456 (*fortiter; -ibus*); Am. 1, 1, 21 mit Met. 1, 468 und 559 (*pharetra; -a, -ae*); Am. 1, 1, 8 mit Met. 1, 461 (*face; -es*); Am. 1, 1, 18 mit Met. 1, 518 (*nervos; -is*).

<sup>6</sup> Ein Grund dafür, daß man dies bislang nicht bemerkt hat, mag in einer gewissen Ablenkung durch die augenfälligen und oft besprochenen Anklänge der Sphragis an Hor. C. 3, 30 liegen.

Hier wie dort behauptet der Dichter zunächst sein Werk gegen feindliche Gewalten, nämlich den *Livor* einerseits, *Iovis ira*, Feuer, Schwert und Zeit andererseits (i), wirft danach einen Blick voraus auf seine Todesstunde (ii) und proklamiert am Schluß, er werde durch seine Dichtung auch in der Folgezeit weiterleben (iii). Eingelegt in diesen Gedankengang und ihn sperrend erscheinen weitere selbstbewußte Feststellungen und Vorhersagen: Er erhebe sich sogar über große Herrscher (iv)<sup>7</sup>, werde unsterblichen Ruhm erlangen (v) und auf der ganzen Welt gelesen werden (vi). Diese inhaltlichen Parallelen werden noch durch – oben fett markierte – lexikalische und phraseologische Analogien unterstrichen<sup>8</sup>.

Unverkennbar ist dabei allerdings, daß Ovid seinen Ruhm in den *Metamorphosen* zuversichtlicher verkündet als in den *Amores*: Er verteidigt sich nicht mehr in kallimacheischer Tradition gegen den personifizierten Neid seiner Zeitgenossen, sondern gegen furchteinflößende Mächte wie Götterzorn und Naturgewalten, und muß seine Lebenswahl nicht mehr durch Herabsetzung anderer Berufe oder Anschluß an eine Reihe illustrier Vorgänger rechtfertigen. *Fama perennis* und weltweite Wirkung, die er damals erst erstrebte, während sein tatsächlicher Leserkreis sich noch auf Liebende beschränkte, sind ihm nunmehr sicher. Das Schlußgedicht von Am. 1 proklamiert einen Anspruch und setzt sich ein Ziel – die Sphragis der *Metamorphosen* erklärt den Anspruch für eingelöst und das Ziel für erreicht.

Die Korrespondenzen zwischen den Anfängen und Schlüssen von Elegienbuch und Epos<sup>9</sup> legen es nun nahe, nach weiteren strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den

<sup>7</sup> Daß *super alta ... / astra ferar* (Met. 15, 875 f.) die vorangehende Einrückung des Augustus in die Fixsternsphäre (Met. 15, 841) übertrumpfen soll, postuliert Alessandro Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Rom/Bari 1994, 262. Die Parallele zu Am. 1, 15, 33 stützt diese Interpretation.

<sup>8</sup> Bei Ovids Neigung, sich selbst zu wiederholen (vgl. unten Anm. 16 und 17), liegt der Einwand nahe, solche Ähnlichkeiten zwischen zweien seiner zahlreichen dichterischen Selbstaussagen könnten nicht als Belege für einen intendierten Rückgriff der einen Selbstaussage auf die andere gelten. Eine Lektüre der wichtigsten einschlägigen Passagen zeigt jedoch, daß zwar in einigen (Am. 3, 15; Rem. 361–96, 811–4; Tr. 3, 7, 45–52; 4, 10, 123–32) manche der oben genannten Motive und Wendungen wiederkehren, während unter den restlichen (Am. 2, 1, 2, 18, 3, 1; Ars 1, 1–34, 2, 1–20, 2, 733–46, 3, 809–12; Rem. 1–40; Fast. 1, 1–26, 2, 1–18, 4, 1–18, 6, 1–8; Met. 1, 1–4; Tr. 1, 1, 6, 29–36, 1, 7, 1, 9b, 19–30, 1, 11, 2, 3, 1, 3, 14, 4, 1, 5, 1, 5, 7b, 5, 12; Ib. 1–64; Pont. 1, 1, 1–48, 1, 5, 2, 4, 13–8, 2, 5, 19–34, 3, 3, 29–70, 3, 4, 1–94, 3, 9, 4, 2, 4, 10, 65–70, 4, 13, 13–38, 4, 14, 15–44, 4, 15, 29–34, 4, 16) v. a. viele Stellen aus der Exildichtung durch öfters wiederkehrende Gemeinsamkeiten miteinander verbunden sind, daß sich aber kaum je so weitgehende strukturelle, thematische und sprachliche Analogien zwischen zwei Passagen finden wie im oben diskutierten Fall.

<sup>9</sup> Es sei an dieser Stelle zumindest kurz darauf hingewiesen, daß die betreffenden Passagen jeweils auch werkintern miteinander korrespondieren: In Am. 1, 1 wie 1, 15 opponiert der Dichter gegen eine als männliche Gottheit personifizierte Emotion, die sein Werk bedroht, und hält dabei jeweils eine Rede, die mit einer vorwurfsvollen rhetorischen Frage beginnt und deren Anfangsworte sich syntaktisch und metrisch entsprechen (1, 1, 5 *quid tibi, saeve puer, ...?* 1, 15, 1 *quid mihi, Livor edax, ...?*), um dann seine Argumentation mit einer katalogartigen

beiden Werken zu suchen, und wenn man das tut, springt tatsächlich bald eine Reihe fundamentaler Entsprechungen ins Auge: Am. 1 wie *Metamorphosen* sind in 15 Einheiten (Gedichte bzw. Bücher) gegliedert, die sich ihrerseits in drei Pentaden einteilen lassen<sup>10</sup> und in grob chronologischer Abfolge<sup>11</sup> eine (Reihe von) erotische(n) Geschichte(n) erzählen. Zudem werden beide durch einen vier Verse kurzen Vorspruch eingeleitet, das *Epigramma* bzw. das Prooemium<sup>12</sup>. Die *Metamorphosen* können dergestalt beinahe wie eine stark vergrößerte und ins Epische transponierte Neufassung des ersten *Amores*-Buches erscheinen – eine Idee, mit der selbst der Titel zu spielen scheint: Angesichts von Ovids Vorliebe für Wortspiele aller Art<sup>13</sup> ist es vielleicht kein Zufall, daß *MetAMORphosES* sich als Erweiterung von *AMORES* lesen läßt.

Bis hierher hat dieser Aufsatz nur zu zeigen versucht, daß und wie die *Metamorphosen* in struktureller Hinsicht auf Am. 1 rekurrieren. Doch welche Funktion läßt sich diesem strukturellen Rückgriff zuschreiben?

Auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage können wir zunächst von dem bekannten Umstand ausgehen, daß Ovid seine verschiedenen Texte generell durch ein ungewöhnlich dichtes Netz von Verweisen aufeinander bezieht. Von der expliziten Nennung eigener Werke<sup>14</sup> über die Bildung von Werksequenzen<sup>15</sup> und die Wiederver-

---

Aufzählung zu untermauern (1, 1, 7–16. 1, 15, 9–30). In den *Metamorphosen* stellt die der Daphne-Geschichte unmittelbar vorausgehende Einrichtung der pythischen Spiele durch Apollo den ersten Versuch dar, ewigen Ruhm zu erlangen, wie die Sphragis den letzten, und die betreffende Formulierung, *neve operis famam posset delere vetustas* (1, 445), nimmt eine Reihe dort verwendeter Ausdrücke vorweg (15, 871 *opus. 872 nec poterit ... abolere vetustas. 876 indelebile. 878 fama*).

<sup>10</sup> Vgl. zu Am. 1 diesbezüglich Niklas Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997, 58; zu den *Metamorphosen* Rudolf Rieks, *Zum Aufbau von Ovids Metamorphosen*, in: WJA 6b, 1980, 85–103, v. a. 95–103. Dies sind die einzigen sicheren Beispiele für eine Gliederung in 15 Untereinheiten in Ovids Œuvre. Zwei unsichere Fälle sind Am. 3 (15 Elegien überliefert, aber Am. 3, 5 vielleicht unecht, Am. 3, 11 eventuell in zwei Elegien zu teilen) und *Heroides* (15 Briefe, ursprünglich möglicherweise in drei Büchern à fünf Briefen, doch Her. 15 vielleicht unecht).

<sup>11</sup> Daß eine solche auch in Am. 1 zugrunde liegt, zeigt Gerlinde Bretzigheimer, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001, 107–21; dort auch die ältere Literatur zum Thema.

<sup>12</sup> Man hat sich des öfteren über die Kürze des *Metamorphosen*-Prooemiums gewundert (etwa Kenney [wie Anm. 1] 46): Das Bestreben, ein Pendant zum *Epigramma* der *Amores* zu schaffen, könnte eine Erklärung hierfür bieten. Im Exil wird Ovid dann ein echtes *Epigramma* für die *Metamorphosen* dichten, das allerdings sechs Verse umfaßt (Tr. 1, 7, 35–40.)

<sup>13</sup> Frederick M. Ahl, *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca/London 1985; Andreas Michalopoulos, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses: A Commented Lexicon*, Leeds 2001.

<sup>14</sup> Vgl. Am. 2, 18, 14–26 (*Medea; Ars; Her. 1. 2. 5. 11. 6. 12. 10. 4. 7. 15*); *Ars* 3, 341–6 (*Ars; Amores; Heroides*); Tr. 1, 1, 105–22. 2, 61–6 (ganzes bisheriges Œuvre, besonders *Ars; Metamorphosen*). 1, 7 (*Metamorphosen*). 1, 9b, 21–30. 2, 3, 1, 65 f. 3, 14, 5 f. und 17. 5, 12, 47 f. und 67 f.; Ib. 5 f.; Pont. 1, 1, 12. 1, 2, 134. 2, 2, 103 f. 2, 9, 73–6. 2, 10, 11–6. 2, 11, 2

wendung bereits früher herangezogener Themen und Motive<sup>16</sup> bis hin zu Selbstzitat<sup>17</sup> und zu dem sich durch alle Schaffensperioden ziehenden Einsatz des ‚elegischen Systems‘<sup>18</sup> stehen ihm hierzu eine Fülle von Möglichkeiten zu Gebote. Auf diese Art versucht er, aus allen seinen Werken ein Kontinuum, ein Lebenswerk zu formen, das er insbesondere dem (nach einem anderen Prinzip, dem des Aufstiegs von Gattung zu Gattung, organisierten) Vergils an die Seite stellen kann<sup>19</sup>.

Innerhalb dieses Kontinuums stellen die *Metamorphosen* aufgrund ihrer schieren Länge, als einziges äußerlich nicht elegisches, sondern hexametrisch-episches Opus und als Gegenstück zu Vergils *Aeneis* zwar den Höhepunkt schlechthin dar, nehmen aber gleichzeitig zweifellos eine exzentrische Position ein. Damit stellen sie potentiell die Kohärenz von Ovids Œuvre in Frage, und deshalb bemüht dieser sich bei ihnen besonders, sie in vielfältiger Weise mit seinem restlichen Werk zu verbinden. Er setzt hierzu das ganze Arsenal der eben aufgezählten Methoden ein, wobei neben zahlreichen sprachlichen Echos aus früheren Werken vor allem der pointierte Aufgriff bereits anderswo verwendeter Mythen sowie der in einem Epos besonders auffällige Einsatz des elegischen Systems mit seinem unerschöpflichen Vorrat an erotischen Themen und Topoi ins Auge springen. Im Endeffekt gelingt es ihm so, die *Metamorphosen* als organische Fortsetzung seines bisherigen Schaffens zu präsentieren<sup>20</sup>.

---

(*Ars*); Tr. 2, 547–56 (*Fasti*; *Medea*; *Metamorphosen*). 3, 14, 7–26 (Gesamtwerk, besonders *Metamorphosen*; Tr. 3); Pont. 1, 1, 16 (*Tristien*). 3, 3, 33–70 (*Amores*; *Ars*).

<sup>15</sup> So lassen sich die *Ars* als Frucht der in den *Amores* gemachten Liebeserfahrungen, die *Remedia Amoris* als Ergänzung zur *Ars*, die Briefpaare als Erweiterung der einzelnen *Epistulae Heroidum*, die Briefdichtung des Exils als deren Weiterführung und die *Fasti* als ‚Fortsetzung‘ der *Metamorphosen* (Barchiesi [wie Anm. 7] 254) verstehen. Pont. 1, 1, 15–8 knüpft die *Epistulae ex Ponto* ausdrücklich an die *Tristien* an.

<sup>16</sup> Die m. W. vollständigste Materialsammlung ist immer noch Albert Lüneburg, *De Ovidio sui imitatore*, Diss. Königsberg 1888. Vgl. auch unten Anm. 20.

<sup>17</sup> Anton Zingerle, *Ovid und sein Verhältnis zu den Vorgängern und gleichzeitigen römischen Dichtern I–III*, Innsbruck 1869–1871; Lüneburg (wie Anm. 16).

<sup>18</sup> Niklas Holzberg, Rezension von Barbara Weiden Boyd, *Ovid's Literary Loves*, in: CR 49, 1999, 59 f., hier 60: „It is ... possible to read Ovid's works ... as a series of ‚metamorphoses‘ of the elegiac discourse found in the *Amores*“; Harrison (wie Anm. 2). Zum Terminus ‚elegisches System‘ selbst, der das System der liebeselegischen Grundwerte und -konstellationen samt ihrer Konkretisierung in Untergattungen, Personentypen, Situationen, Topik und Vokabular bezeichnet, vgl. etwa Niklas Holzberg, *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt 2001, 15–17 und 29 (Sekundärliteratur).

<sup>19</sup> Vgl. etwa Philip Hardie, Introduction, in: Hardie (wie Anm. 2) 1–10, hier 2 f.; Richard Tarrant, *Ovid and Ancient Literary History*, in: Hardie (wie Anm. 2) 13–33, hier 23–31.

<sup>20</sup> Zu sprachlichen Rückgriffen vgl. Gilles Tronchet, *La métamorphose à l'œuvre. Recherche sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain/Paris 1998, 588–609; zur Wiederverwendung von Mythen Lüneburg (wie Anm. 15) 73–9; Simone Viarre, *Les doublets mythologiques chez Ovide*, in: Jean-Pierre Néraudau (Hg.), *Hommages à H. Le Bonniec*, Brüssel 1988, 441–8; zum elegischen System Holzberg (wie Anm. 10) 130–4, 141 f.; Jouteur (wie Anm. 4) 99–123; Keith (wie Anm. 1) 245–58; zum Anschluß der *Metamorphosen* an

Dem ersten Buch der *Amores* – bzw. diesem Werk als Ganzem<sup>21</sup> – kommt nun im vorliegenden Zusammenhang eine Schlüsselrolle zu: Einerseits markiert es als Ovids Erstling, als Vertreter des ‚niedereren‘ Genus Liebeselegie und als das gescheiterte Epos, als welches es sich im Eröffnungsgedicht präsentiert, chronologisch wie hinsichtlich seines Anspruchs den Gegenpol zu den *Metamorphosen*. Andererseits hat es mit dem elegischen System (auch wenn es dieses selbst nie ernst genommen hat) die wohl wichtigste Konstante seines Lebenswerks vorgegeben. Aus beiden Gründen dürfte es Ovid ein besonderes Anliegen gewesen sein, gerade zwischen seinen Liebeselegien und den *Metamorphosen* eine klar erkennbare Verbindung herzustellen, und er tut das deshalb, wie wir gesehen haben, mit entsprechender Sorgfalt. In den *Fasti* (2, 3–8) verweist Ovid stolz auf deren verglichen mit den *Amores* höhere Dignität, betont jedoch gleichzeitig, daß sie trotzdem immer noch im selben Metrum (und, so dürfen wir hinzufügen, im selben Geist) verfaßt sind wie jene. Ähnlich soll auch der Leser, der das erste *Amores*-Buch den *Metamorphosen* sozusagen eingeschrieben findet, den weiten Weg bewundern, den der *tenerorum lusor amorum* von seinem Jugendwerk bis zu seinem Epos zurückgelegt hat, zugleich aber auch begreifen, daß dieses nicht mit seinen Anfängen bricht, sondern sie vielmehr konsequent weiterentwickelt.

Bern

Martin Korenjak

---

Ovids Frühwerk generell Gotthard Karl Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975, 25–42, v. a. 31.

<sup>21</sup> Ob man Am. 1 in seiner Funktion als Bezugspunkt der *Metamorphosen* sozusagen *pars pro toto* für die *Amores* insgesamt auffassen möchte oder nicht, ist im wesentlichen Geschmackssache.