LATEIN UND GRIECHISCH in Berlin und Brandenburg

©Musée du Louvre, Paris

ISSN 0945-2257 JAHRGANG LXI / HEFT 2-2017

Säulen des Apollontempel in Side

Mitteilungsblatt des Landesverbandes Berlin und Brandenburg im Deutschen Altphilologenverband (DAV) http://davbb.de

Herausgeber:
Der Vorstand des Landesverbandes

1. Vorsitzender:
Prof. Dr. Stefan Kipf
stefan.kipf@staff.hu-berlin.de

2. Vorsitzende:
StR Gerlinde Lutter · g1lutter@aol.com
Andrea Weiner

Beisitzer:
PD Dr. Nicola Hömke · StD Dr. Josef Rabl

Redaktion: Maya Brandl
StD Dr. Josef Rabl · Josef.Rabl@t-online.de

Kassenwart: Peggy Klausnitzer
peggy.klausnitzer@t-online.de

Verbandskonto:
IBAN: DE51 1605 0000 3522 0069 75
BIC: WELADED1PMB
Mittelbrandenburgische Sparkasse

Namentlich gekennzeichnete Artikel müssen nicht unbedingt mit der Meinung des Vorstandes übereinstimmen. Anfragen bitte nur an die Schriftführung des Landesverbandes. – Nichtmitgliedern des Landesverbandes bietet der Verlag ein Jahresabonnement und Einzelhefte an.
www.ccbuchner.de

INHALT

- *Rebekka Strathausen:* Actaion. Kurzgeschichte 57
- *Andreas Wenzel:* 2000 Jahre Ovid – Großprojekt des Berliner Goethe-Gymnasiums 66
- *Yannick Spies:* Erotodidaktika als Trilogie 72
- *Vera Engels:* Mythos und Metamorphose 77
- Impressum 82
- *Rudolf Henneböhl:* Einige Bilder zu Ovids Metamorphosen 83
- *Christian Badura:* Ovids Fasti und die Etymologien des römischen Kalenders 86
- *Josef Rabl:* Fünf Rezensionen 88
- Mitteilungen 114

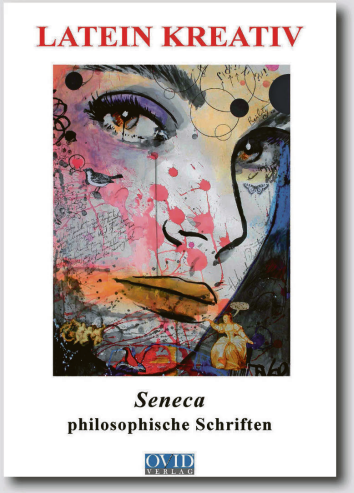
C. C. BUCHNER VERLAG · BAMBERG

Ovid-Verlag
Rudolf Henneböhl
Im Morgenstern 4
33014 Bad Driburg

OVID VERLAG

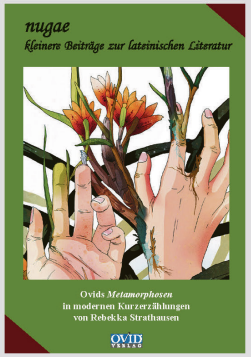
www.ovid-verlag.de
info@ovid-verlag.de
Tel.: 05253-9758-539
Fax: 05253-9758-540

Neuerscheinungen 2016 und 2017



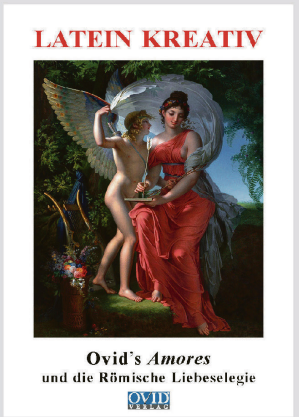
Textband (15 €)
184 Seiten mit über 100 farbigen Abbildungen.
Die Ausgabe enthält neben einem umfangreichen Einleitungs- und Anhangsteil Auszüge aus fast allen Schriften Senecas.
[ISBN: 978-3-938952-**12-2**]

Lehrerkommentar (30 €)
296 Seiten mit zahlr. Abbildungen.
[ISBN: 978-3-938952-**13-9**]

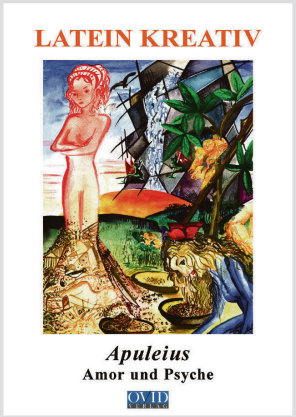


Ovids *Metamorphosen* in modernen Kurzerzählungen von **Rebekka Strathausen**, eingeleitet und kommentiert von Rudolf Henneböhl.
112 Seiten mit zahlreichen farbigen Abbildungen (15,- €)
[ISBN: 978-3-938952-**27-6**]

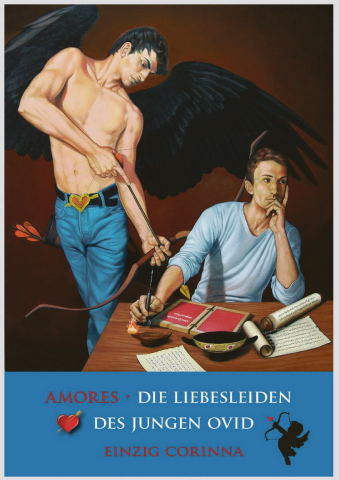
In Planung für 2017



Latein Kreativ Bd. V:
Ovid's *Amores* und die Römische Liebeselegie
Textband (vorauss. 12 €)
ca. 120 Seiten mit über 70 farbigen Abbildungen.
Lehrerkommentar (vorauss. 20 €)



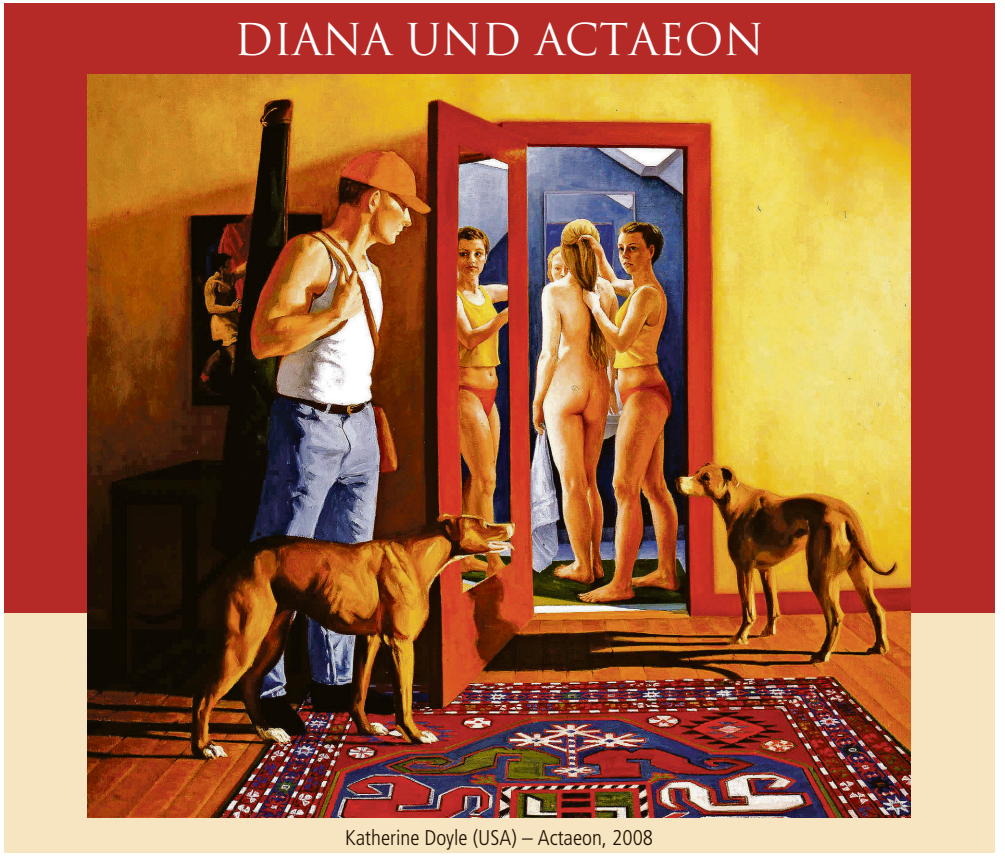
Latein Kreativ Bd. VI:
Apuleius, *Amor und Psyche*
Textband (vorauss. 15 €)
ca. 180 Seiten mit über 100 farbigen Abbildungen.
Lehrerkommentar (vorauss. 30 €)



Die Liebesleiden des jungen Ovid
– ein historischer Roman von **Dr. Stefan Gerlinger** nach den *Amores* des P. Ovidius Naso
ca. 240 Seiten
(voraussichtlich 24,- €)

Actaion. Eine Kurzgeschichte

– Von Rebekka Strathausen –



Katherine Doyle (USA) – Actaeon, 2008

Hinführung

Die Geschichte der **Europa**, Tochter des phönizischen Königs **Agenor**, die durch den in einen Stier verwandelten Gott **Zeus** (lat. Jupiter) von **Phönizien** nach **Kreta** entführt wird, leitet über zur Geschichte des Königshauses von Theben. Ovid verknüpft die einzelnen Mythen und auch die einzelnen Bücher häufig über solche genealogischen oder geographischen Brücken.
Das dritte Buch der *Metamorphosen* beginnt mit der Geschichte des **Cadmus**, Bruder der Europa, der seine entführte Schwester überall auf der Welt sucht, ehe er mit Hilfe eines Orakels nach **Böotien** geführt wird (nordwestlich von Athen), wo er die Stadt **Theben** und damit eine neue Monarchie gründet. Aus den Zähnen des besiegten Mars-Drachens sät er auf Geheiß der Göttin **Athene** (lat. Minerva) ein neues Menschengeschlecht, dem die kriegerischen Eigenschaften des Gottes Mars angeboren sind.

Actaeon ist der Enkel des Cadmus, auf dessen Geschlecht ein dunkler Fluch ruht. So bemerkt Ovid in einem auktorialen Einschub an die Adresse des Cadmus: *Poteras iam, Cadme, videri exsilio felix. ... Sed scilicet ultima semper exspectanda dies homini est dicique beatus ante obitum nemo supremaque funera debet.* (Schon konntest du, Cadmus, trotz deines Exiles glücklich scheinen. ... Doch muss der Mensch freilich immer den letzten Tag abwarten und kann nicht vor seinem Tod und vor dem Begräbnis glücklich genannt werden. – Met. III 131–137).

Durch solche Bemerkungen kündigt Ovid dem Leser oftmals schon im Vorhinein den glücklichen oder unglücklichen Ausgang einer Erzählung an.

Zu einem tragischen Vorfall kommt es, als Actaeon mit seinen Gefährten auf die Jagd geht. In der Mittagszeit ruhen sich alle aus; Actaeon dagegen schweift derweil durch die nahen Wälder und gerät zufällig in einen Hain, der der **Diana** (gr. Artemis) geweiht ist. Dorthin hatte sich die Jagdgöttin mit ihrem Gefolge von Nymphen zurückgezogen, um in einer Quelle zu baden. Ohne Absicht – *per nemus ignotum non certis passibus errans* (durch den unbekannten Wald unsicheren Schrittes umherirrend – Met. III 175), wie Ovid anmerkt – überrascht Actaeon die nackte Göttin und kompromittiert sie dadurch. Und da nun gerade Diana dem Ideal der Jungfräulichkeit huldigt und eine Abneigung gegen das männliche Geschlecht hegt, ist sie besonders verletzt und beschämt – einer Venus dagegen hätte eine solche Begegnung wohl weniger ausgemacht!

Zwar versuchen die Nymphen, ihrer Göttin mit ihren Körpern Deckung zu geben, doch ragt die hochgewachsene Diana über sie hinaus und ihr Gesicht überzieht sich mit Schamesröte. Damit der Fremde sich nicht in Zukunft damit brüsten kann, die Göttin nackt gesehen zu haben, benutzt Diana das Wasser als Zaubermittel und spritzt es Actaeon ins Gesicht. Gleichzeitig verflucht sie ihn mit den Worten: *„Nunc tibi me posito visam velamine narres, si poteris narrare, licet."* (Nun kannst du erzählen, dass du mich ohne Gewand erblickt hast, wenn du noch erzählen kannst." – Met. III 192 f.).

In der Ironie dieser Worte wird die Verletztheit der Göttin deutlich. Diese fügt dem Fluch die entsprechende Verwandlung hinzu. Actaeon bemerkt die Veränderungen zunächst nicht, doch ergreift ihn Furcht und er rennt weg, wobei er sich wundert, wie schnell er auf einmal laufen kann.

Als er wieder langsamer wird, erblickt er im Wasser entsetzt seine neue Gestalt, das scheckige Fell, die langen Läufe mit den Hufen und die Hörner auf seinem Kopf. Er will um Hilfe rufen, doch kommt nur ein langgezogener Klagelaut, ein Röhren, aus seinem Maul. Zwar ist ihm sein menschliches Bewusstsein und Empfinden geblieben, doch fehlen ihm in der Gestalt des Hirschen die Stimme und auch die Möglichkeit, sich durch Gesten verständlich zu machen.

Das Unglück nimmt seinen Lauf, als seine eigenen Hunde ihn erblicken; automatisch ist er wohl in Richtung des Lagers zurückgelaufen. Und nun beginnt eine Hetzjagd über Stock und Stein, bei der Actaeon den Hunden gegenüber, die er so gut abgerichtet hatte, letztlich keine Chance hat.

So wie Dianas Dienerinnen zuvor mit situativ passenden Namen benannt waren – *Crocale* (Kiesel), *Nephele* (Wolke), *Hyale* (die Gläserne), *Rhanis* (Tropfen), *Psecas* (Sprühregen) und *Phiale* (Schale) –, werden auch die Jagdhunde mit sprechenden Namen versehen; Ovid zählt sie in einem regelrechten Hundekatalog auf: *Melampus* (Schwarzfuß), *Ichnobates* (Spürnase), *Pamphagos* (Allesfresser), *Dorceus* (Bergliebhaber), *Oribasos* (Luchs), *Nebrophonos* (Hirschtod), *Theron* (Jäger), *Laelaps* (Tornado) usw.

Und während Actaeon nach wie vor die Laute fehlen, um seine Hunde zur Raison rufen zu können, erschallt der Wald rings um ihn her von ihrem lautem Gekläff. Nachdem die vordersten Hunde ihn gestellt haben, gibt es kein Entkommen mehr: *cetera turba coit confertque in corpore dentes* (die übrige Meute kommt zusammen und schlägt ihre Zähne in seinen Körper – Met. III 236). Die harten t-Laute und die c-Alliterationen verdeutlichen die Grausamkeit des Geschehens. Man kann sich das Kläffen und das Gejaule der Hunde lebhaft vorstellen.

Actaeon schreit seinen Schmerz mit einem Klagelaut hinaus, der weder ganz menschlich noch ganz tierisch ist. Stumm lässt er seine Blicke kreisen, und da er in die Knie gesunken ist, wirkt es, als ob er flehentlich beten würde. Seine Gefährten, die die Hunde dabei noch antreiben, bedauern es - tragische Ironie des Erzählers –, dass Actaeon scheinbar nicht selbst an der spannenden Jagd teilnehmen kann. Ovid beendet die Erzählung mit dem Hinweis, dass der Zorn der Diana erst dann gesättigt gewesen sei, als Actaeon, aus vielen Wunden blutend, sein Leben ausgehaucht habe.

Actaeon

„Nee, viel zu dick!", sagte Phil.

„Und wie ist es mit der?", fragte Jake und deutete auf das dunkelhaarige Mädchen in violetter Bluse, die an den beiden vorbeilief. „Die geht so", antwortete Phil.

Phil hatte braune Haare und braune Augen, Jake war blond. Beide gingen in meine Klasse. Wenn ich mich richtig erinnere, habe ich die beiden oft zusammen im Korridor neben der Treppe stehen sehen, wie sie sich über vorübergehende Mädchen unterhielten. Jake war ein Arschloch. Er verarschte Mädchen nach Strich und Faden, während Phil – Phil war eigentlich harmlos.

Ich habe Phil nie erlebt, wie er unfreundlich gegenüber Mädchen gewesen wäre – es sei denn, Jake war in der Nähe. Ich verstand nicht, warum Phil, der erst vor zwei Monaten auf unsere Schule gekommen war, vor ihm einen auf ganz hart machte. Vielleicht wollte er ihn beeindrucken.

Ich weiß es noch ganz genau: An diesem Tag sah ich Phil und Jake wie immer an der Treppe stehen und sich über Mädchen unterhalten. Es wäre mir nicht weiter im Gedächtnis geblieben, wäre es nicht der letzte Tag gewesen, an dem Phil und Jake dort zusammenstanden. Ein Montag war es. Ein Montag im Februar. Ein ganz normaler Montag, mit Englisch-, Physik- und Sportunterricht.

„Was ist mit der?", fragte Jake nach einiger Zeit. Ganz unwillkürlich wandte ich den Kopf, denn sein Blick ging geradewegs an mir vorbei.

„Die ist heiß!", hörte man Phil über den ganzen Korridor rufen. Ich atmete scharf ein. Die Blicke der beiden waren direkt auf das schlanke, rothaarige Mädchen hinter mir gerichtet, deren Augen sich nun zu dünnen Schlitzen verengt hatten.

„Perversling!", rief ihre Freundin mit den kurzen, schwarzen Haaren sogleich und ich nickte bekräftigend.

Phil zuckte nur mit den Schultern, während Jake in lautes Gelächter ausbrach.

Die Rothaarige warf den beiden einen weiteren bitterbösen Blick zu, drehte sich um und verschwand, begleitet von der Schwarzhaarigen. Ich ging mit ihnen. Wir waren Freundinnen. Jana, so hieß sie. Das Mädchen mit den langen roten Locken. Sie war siebzehn, genau wie ich damals. Siebzehn, schlank und ziemlich hübsch. Sie war eine kleine Internetberühmtheit, lud Fotos von sich in diversen Netzwerken und Communitys hoch. Ihr Blog hatte etwa zwei- bis dreitausend Abonnenten, die meisten davon waren auf unserer Schule, der Rest aus der näheren Umgebung. Über die Stadt hinaus war sie wenig bekannt. Das war letztendlich Phils Glück, wenn man es denn so nennen wollte.

Phils Pech jedoch war, dass wir an diesem Montag noch Sportunterricht hatten. Aus Renovierungsgründen war unsere Sporthalle nicht mehr betretbar, weshalb wir unsere Pause dafür verwenden mussten, durch das halbe Dorf zur Nachbarschule zu laufen, um dort Unterricht machen zu können.

Als wir – Jana, unsere dunkelhaarige Freundin Nina und ich – dort ankamen, führte unser Weg schnurstracks zur Umkleide. Wir waren die ersten. Sofort begannen wir damit, uns umzuziehen. Jana brauchte etwas länger. Sie unterhielt sich mit Nina. Ich war mit mir selbst und meinen Physikhausaufgaben beschäftigt. Ich hatte nachmittags kaum Zeit, sie zu machen. Konzentriert überlegte ich.

Patrick Treacy (Kanada)
Actaeon, 2014

Urplötzlich hörte ich einen Schrei. Aufgeschreckt blickte ich umher. Das erste, was ich sah, war Jana, in Unterwäsche, mit hochrotem Kopf, und Nina, die sich schützend vor sie gestellt hatte. Dann, an der Tür zur Umkleide, ebenso rot im Gesicht, den deutlich erschrockenen Phil.
„Raus!", schrie Jana. „Raus! Sofort!"
Instinktiv stellte ich mich ebenfalls vor sie: „Verschwinde!"
„Du bist sowas von eklig und pervers!", schrie Nina wütend, während Jana nach ihrem Pullover griff und ihn sich vor die Brüste hielt. „Du spinnst doch, du widerlicher Kerl", schrie sie, fast weinend. Nina schnappte sich ihre offene Wasserflasche und warf diese in Richtung Tür. Mit einem lauten Knall landete die Plastikflasche am Türrahmen, wobei das Wasser heftig herausspritzte.
Phil zuckte zusammen: „I... , ich wollte ..."
„Raus!", kreischte Jana noch einmal hysterisch. Phil errötete nur noch mehr: „E... , es tut mir leid", stammelte er entsetzt, bevor er endlich zu begreifen schien, was da eben überhaupt geschehen war, völlig übereilt herausstürzte und die Tür hinter sich zuknallte.
„Der ist so 'was von pervers", schimpfte Nina, während Jana sich hastig ihre Sport-sachen überzog. Ihr Gesicht war immer noch knallrot. Sie sagte kein Wort, während die anderen Mädchen die Umkleide betraten.
„Alles in Ordnung?", fragte ich sie ein bisschen später im Sportunterricht. Sie wandte den Blick Phil zu, der gerade in unsere Richtung schaute. Als er uns bemerkte, drehte er hastig den Kopf weg. „Ekelhafter Spanner", murmelte Jana, „dem müsste man eine Lektion erteilen." Ich nickte zustimmend.
„Wenn ich mit dem fertig bin", sagte Jana knapp, „dann wird der seines Lebens nicht mehr froh!"
Ich ließ das so stehen. Ich antwortete nicht. Ich nickte nicht. Ich sagte aber auch nichts dagegen. Ich ahnte nicht, wie ernst sie das meinte, wie ernst sie den ganzen Vorfall genommen hatte, wie beleidigt sie war.
Erst viel später ging mir auf, dass Phil ja neu auf der Schule war. Dass er vor kurzem erst in unsere Klasse gekommen war und wahrscheinlich gar nicht gewusst hatte, welche Umkleide die richtige gewesen war. Er hatte sich vertan, in der Tür geirrt. Einfach nur in der Tür geirrt. Das konnte jedem passieren, genauso mir oder Jana selbst.
Ich weiß bis heute nicht, ob es Jana auch klar geworden war. Eigentlich müsste es das. Sie musste genauso gut wie ich wissen, dass Phil sich in der Sporthalle nicht ausgekannt haben konnte!
Sie hätte sein Versehen bemerken müssen, in dem Moment, als sie seine Reaktion gesehen hatte. Er war doch genauso erschrocken wie sie. Aber vielleicht war Jana zu beleidigt gewesen, um es zu bemerken. Oder zu beleidigt, um es bemerken zu wollen. Ich weiß es nicht. Vermutlich hatte Jana gar nicht daran gedacht, er könne unabsichtlich in die Umkleide geplatzt sein.
Jedenfalls sollte das Ganze noch ein Nachspiel haben. Wie ich bereits erwähnte, besaß Jana einen relativ erfolgreichen Weblog, in dem sie hauptsächlich Fotos hochlud und diverse Geschichten und Begebenheiten aus ihrem Leben mitteilte. Keine wirklich spannenden oder weltbewegenden Sachen, aber immerhin wohl interessant genug, dass es etwa die Hälfte der Schule lesen wollte. Als ihre langjährige Freundin war ich natürlich einer ihrer ersten und treuesten Abonnentinnen und studierte ihren Blog fast täglich. Jeden Abend saß ich an meinem Computer und der erste Klick galt zumeist Jana. So auch am Abend dieses Tages.
Zuerst dachte ich mir natürlich nichts Böses. Es war wie jeden Abend. Anfangs begutachtete ich die älteren Einträge, Fotos von ihr, ihrem Hund und ihrem Bruder, ein paar Anekdoten aus der Kunst-AG, ihre neusten Einkäufe – rückblickend betrachtet alles recht belanglos. Ich überflog das meiste, bis ich plötzlich Phils Namen zu erkennen glaubte. Erst meinte ich, mich verlesen zu haben. Das wäre nicht ungewöhnlich, immerhin war es schon spät und ich konnte mir beim besten Willen nicht vorstellen, dass Phils Name in Janas Blog auftauchen sollte. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich die Begebenheit am Vormittag schon wieder völlig vergessen.
Doch als ich genauer hinsah, bestätigte es sich. Phillip Stone. Schwarz auf Weiß. Ich betrachtete die Überschrift genauer: **„ACHTUNG SPANNER!!!"**, gelb unterlegt. In riesigen Buchstaben, nicht zu übersehen. Ich traute meinen Augen nicht. Meinte sie wirklich Phil?
Ich müsste lügen, wenn ich behaupten würde, dass mir Phil je besonders sympathisch gewesen wäre. Gemocht hatte ich ihn nie so richtig, eben wegen seiner blöden Kommentare über Mädchen, immer wenn Jake in der Nähe war.
Und zugegebenermaßen war ich an jenem Abend auch noch ziemlich wütend auf ihn, eben wegen der Geschichte in der Umkleide – ich ging ja immer

noch davon aus, er sei absichtlich hineingeplatzt.
Trotzdem, als ich Janas Eintrag las, konnte ich nicht anders, als Mitleid mit ihm zu haben. Ich hatte fast Tränen in den Augen, als ich damit durch war.
Nicht nur, dass Jana seinen Namen nannte, dass sie ein Foto von ihm und den Namen unserer Schule gepostet hatte, genauso wie die Klasse, in welche Phil ging. Sie beschimpfte ihn auch auf das Übelste. Nannte ihn pervers, einen Spanner, ein widerliches frauenfeindliches, arrogantes Arschloch. Er solle bekommen, was er verdiene, irgendjemand solle ihm Manieren beibringen, er wäre der schlimmste Mensch, den Jana je kennengelernt hätte.
Am nächsten Morgen sah ich Phil vor der Schule stehen und aufgeregt mit Jake diskutieren. Ich hörte nicht, was die beiden sagten, und war zu spät dran, um mich näher damit zu befassen. Ich bemerkte nur Phils aufgebrachte Gesten.
Als ich mich gerade an meinen Platz im Klassenzimmer setzte, hörte ich plötzlich Phil wütend hereinstürmen. Ich sah mich um. Jana war noch nicht da.
„Zum letzten Mal, ich bin kein Spanner", rief Phil aufgebracht. „Ich hab mich in der Tür geirrt!"
Jake, der kurz nach ihm den Raum betrat, schien wesentlich gefasster: „Warum sollte sie dann so wütend auf dich sein?"
„Weiß ich doch nicht", schrie Phil aufgebracht.
„Ich kenn dich ja erst seit ein paar Wochen", sagte Jake, „aber das hätte ich echt nicht von dir gedacht!"
„Aber ich ...", begann Phil hilflos. Doch Jake unterbrach ihn: „Mal einer auf dem Flur hinterherschauen, okay. Aber in Mädchenumkleiden rumwühlen ist echt pervers. Du spinnst doch!" Phil atmete scharf ein.
„Mit so jemandem wie dir will ich nichts mehr zu tun haben. Du hast echt keinen Respekt vor Frauen", fuhr Jake fort.
Phil seufzte und setzte sich auf seinen Platz. „Lass mich in Ruhe, ja?"
Jana kam nicht. Als Nina ihr in der Pause per Handy eine Nachricht schrieb, antwortete sie nur, sie sei krank. Also standen Nina und ich zu zweit im Pausenhof, als plötzlich Phil an uns vorbeilief.
Zuerst wollte ich ihn ansprechen, denn inzwischen schien es für mich durchaus plausibel, dass er sich nur in der Tür geirrt hatte. Sicher war ich mir zwar noch nicht, trotzdem fühlte ich mich verpflichtet, ihn wenigstens zu fragen, ob alles in Ordnung sei. Doch jemand kam mir zuvor.
Zwei ältere Schüler ergriffen ihn von hinten und drückten ihn an die Wand.
„Ich hab gehört, du stellst gern Mädchen nach", sagte der eine.
Phil wollte etwas sagen. Die beiden ließen ihn nicht zu Wort kommen.
„Findest du das nicht widerlich?"
„Dass du dich nicht schämst!"
„Du bist echt das Letzte!"
Ein großer Kreis bildete sich um die drei. Wie mir auffiel, waren die meisten gekommen, um die beiden Älteren anzufeuern. Keiner sagte ein Wort zu Phils Verteidigung. „Eine ordentliche Tracht Prügel hätte der verdient", rief ein Achtklässler von weiter hinten.
„Das würde ihm jedenfalls guttun", antwortete einer der beiden Schüler, die Phil am Kragen gepackt hatten. „Aber ich kann mir das nicht leisten. Ich fliege von der Schule, wenn ich noch einmal auffällig werde."
Er ließ Phil los. Der hatte die Lippen fest zusammengepresst und Tränen in den braunen Augen. Feindselig blickte er die älteren Schüler an, ohne jedoch ein Wort zu sagen.
„Glaub mir, du nimmst dich besser in Acht", sagte der eine. Und der andere fügte hinzu: „Wenn wir könnten, hättest du schon längst bekommen, was du verdienst!"
Mit diesen Worten gingen die beiden und der Kreis um sie und Phil löste sich allmählich auf. Nur Phil blieb zurück, wischte sich mit dem Ärmel über die Augen und verschwand dann wieder in der Schule.
Am nächsten Morgen sah ich Phil auf dem Weg zu seinem Spind, um seine Kunstsachen herauszuholen. Ich kam zufällig vorbei. Ich hatte keinen Kunstunterricht.
In den Klassenraum war er an diesem Morgen gar nicht erst gegangen. Vielleicht aus Angst, um den anderen aus dem Weg zu gehen, oder einfach, weil es ihm langsam zu dumm wurde, sich und seinen Irrtum in der Umkleide zu erklären. Ich überlegte kurz, ihn anzusprechen, ließ es aber bleiben. Ich war mir nicht sicher, ob er das wollte. Immerhin war ich Janas Freundin und ich konnte mir nur allzu gut vorstellen, was er im Moment von Jana halten musste.
Jedenfalls bemerkte ich ihn, wie er den Flur entlangging und vor seinem Spind stehen blieb. Zuerst war das nicht weiter merkwürdig, ich stand dort und wartete auf Nina. Jana hatte sich für den Rest der Woche krankschreiben lassen. Wohl eine Erkältung.
Als Phil sich jedoch ganze zwei Minuten nicht von der Stelle bewegte, wurde ich aufmerksam. Ich sah genauer hin und erkannte an Phils Spind ein großes Plakat, auf welches mit roter Sprühfarbe „Spanner" geschrieben stand.
Nina lachte; ich wusste nicht recht, was ich denken sollte. Phil starrte es nur an, stand stumm davor, als sei es unberührbar.
Plötzlich kam ein Mädchen aus einer der unteren Klassen vorbei, lachte ebenfalls und brüllte: „Hast du nicht anders verdient, du Arschloch!"
Ein paar nebenstehende Achtklässler stimmten lautstark mit ein. Phil sah sich wütend um, mit hochrotem Kopf; ich konnte nicht sagen, ob vor Wut oder Scham. Dann packte er das Plakat mit beiden Händen, zog es von der Spind-Tür ab und zerriss es in winzige Fetzen. Dahinter stand das Gleiche noch einmal, diesmal direkt auf den Spind gesprayt, in rot leuchtender Schrift.
Ohne seine Kunstsachen zu holen, warf Phil die übriggebliebenen Fetzen in die Luft, trat einmal kräftig gegen die Wand und rannte wütend davon.
Der Vorfall blieb nicht der einzige an diesem Tag. Jemand warf Phils Schultasche aus dem Fenster.

Grant Hanna (USA) – Actaeon, 2010

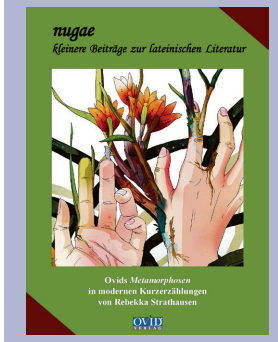
Ich sah es, als ich während der Pause nach einem Lehrer suchte. Phil saß im Pausenhof, beschäftigt damit, die hinausgefallenen Sachen wieder aufzusammeln und einzuräumen. An diesem Tag wechselte er kaum ein Wort mit den anderen Schülern, und wenn doch, dann nur ein trockenes „Zum letzten Mal, es war ein Versehen!"
Ich überlegte den ganzen Tag, ob ich ihn ansprechen sollte. Ich überlegte, ob ich bei Jana ein gutes Wort für ihn einlegen sollte, ob ich die Vermittlerin spielen sollte. Ich traute mich nicht. Dennoch nahm ich es mir vor. Am nächsten Morgen, vor`m Unterricht, würde ich mit Phil sprechen und ihm meine Unterstützung anbieten. Mit diesem Vorsatz verließ ich die Schule.
Doch dazu sollte es nicht kommen. Auf dem Nachhauseweg fiel mir auf, dass ich mein Handy im Klassenzimmer unter`m Tisch hatte liegen lassen. Ich dachte kurz nach, ob ich es wirklich brauchen würde. Ich war schon fast zu Hause. Ich seufzte und machte kehrt. Ohne Handy ging es heute nicht.
Glücklicherweise fand ich den Klassenraum offen vor. Es war noch Pause und kein Lehrer war zu sehen. Froh, dass ich mein Handy wiederhatte, wollte ich das Schulgebäude verlassen, als ich Phil entdeckte, wie er gerade dabei war, durch den Hinterausgang nach draußen zu gehen. Ich drehte mich um und folgte ihm, unentschlossen, ob ich ihn wirklich ansprechen sollte.
Vor der Glastür blieb ich stehen und sah Phil eine Weile nach. Als ich mich gerade dazu aufgerafft hatte, ihn anzusprechen, bemerkte ich plötzlich zwei Gestalten, an einer Hauswand lehnend. Ich erkannte die beiden Oberstufenschüler, die Phil schon zuvor gedroht hatten, doch bevor ich die Tür aufreißen und ihn warnen konnte, hatte einer der beiden ihn am Kragen und drückte ihn gegen die Wand. Ich war wie gelähmt. Sollte ich eingreifen, Hilfe holen?
Der Zweite holte zum Schlag aus. Ich öffnete die Tür, wollte gerade etwas rufen, als ich den Lehrer bemerkte, der unvermittelt die Straße entlang kam. Blitzartig ließen die beiden von Phil ab. Ich sah, wie sie versuchten, sich vor dem Lehrer zu erklären, der sich jetzt drohend vor ihnen aufgebaut hatte, während Phil hastig davonrannte. Es war das letzte Mal, dass ich ihn zu Gesicht bekam.
Am nächsten Morgen kam Phil nicht zur Schule, auch den Tag danach nicht. Dann war Wochenende. Am Montag kam Jana wieder. Nina und ich freuten uns, sie zu sehen. Sie fragte nicht einmal nach Phil, dessen Platz auch diese Woche leer blieb. Als ich ein paar Wochen später Jake fragte, erfuhr ich, dass er die Schule gewechselt hatte. Er erklärte mir, dass es auch gut so sei, denn solche wie ihn wolle er persönlich nicht in seiner Klasse wissen. Ich ließ es unkommentiert.

© Kevin Richard (USA) – Echos eines ewigen Narzissten, 2014

Deutungshinweise

Grundmotiv des Actaeon-Mythos ist der Antagonismus von weiblicher Scham und männlicher, offensiver Dominanz, die in ihre Schranken gewiesen wird.
Tiefenpsychologisch ist Actaeon eine symbolische Erzählung über den (für die weibliche Psyche) potenziell bedrohlichen männlichen Sexualtrieb und die starke Abwehr gegenüber der „Zudringlichkeit" des Mannes. Auf moralischer Ebene ist es eine Lehrerzählung über die bösen Folgen mangelnder Zurückhaltung.
Das Verhalten der Göttin Diana ist von Emotionen geprägt. Sie fühlt sich verletzt und bloßgestellt, um so härter fällt ihre Reaktion aus. Dabei dreht sie – geschickt, wie nur Götter es sind – in ironischer Weise die Situation um. Actaeon, der bisher als Jäger die Wälder durchstreifte, wird nun selbst zum Gejagten. Ovid beschreibt eingehend die Hilflosigkeit des Actaeon, der – in der Gestalt des Hirschen gefangen, der Sprache und der Kommunikationsfähigkeit beraubt – keinerlei Möglichkeit hat, das Missverständnis aufzuklären.
Tragisch ist die Erzählung, da Actaeon ungewollt und „schuldlos" Schuld auf sich lädt und seinem Verhängnis nicht entgehen kann. Ovid hat darin wohl auch – so die Forschung – sein eigenes Schicksal verarbeitet. 8 n. Chr. von Augustus wegen eines *error* (Irrtum, Fehltritt) verbannt, lässt die Bemerkung *non certis passibus errans* (unsicheren Schrittes irrend), die der Entschuldigung des Actaeon dient, an Ovid selbst denken. War das Verbannungsurteil nicht ähnlich hart wie die Bestrafung des Unschuldigen durch die Göttin Diana, die darin einzig und allein ihrem Zorn folgt?

Nachdruck mit freundlicher Erlaubnis der Autorin aus dem kürzlich erschienenen Buch **Ovids Metamorphosen** in modernen Kurzerzählungen von Rebekka Strathausen, (Reihe nugae. Kleinere Beiträge zur lateinischen Literatur, Ovid-Verlag, Bad Driburg 2017)



2000 Jahre Ovid

Metamorphose eines Dichters

Ein Großprojekt des Berliner Goethe-Gymnasiums nimmt Gestalt an

– Von Andreas Wenzel –

Nach längeren Vorbereitungen des Fachbereichs Alte Sprachen war es am 17. März 2017 soweit: Schulleiterin Gabriele Rupprecht öffnete die Tür zum Scriptorium, dem bisherigen Kartenraum der Schule, und trat unter das Schreibzelt.

Die Zeltkonstruktion, von drei Kolleginnen erdacht und konstruiert, beherbergt einen alten Schreibtisch und weitere Antiquitäten: Eine Lampe, die ein warmes Licht ausstrahlt, eine Buchstütze, auf der eine Textausgabe der Metamorphosen von 1898 zu finden ist, und ein Ziegenfell als Teppich. Auf diese Weise ist ein behaglicher Raum entstanden, in dem man sich wohlfühlen, Ruhe finden und sich konzentrieren kann.

Besonders wichtig sind die Schreibmaterialien: Eine Holzunterlage, in welche die Schreibrolle eingespannt ist, die nun fortlaufend beschrieben werden soll, und schwarze Tintenstifte. Auf der linken Seite der Schreibunterlage blickt man auf die Textvorlage und eine Schreibanleitung, zur rechten auf die schon erwähnte Buchstütze mit der alten Textausgabe.

Eine Hilfe soll außerdem die zweisprachige Textausgabe der Metamorphosen sein, damit eventuell nachgelesen werden kann, was man alles abgeschrieben hat. Vielleicht findet der eine oder die andere Gefallen daran und vertieft sich ein wenig mehr in Ovids Verwandlungssagen.

Die Schulleiterin übernahm es, die ersten vier Verse der Metamorphosen, das Vorwort des Dichters, abzuschreiben, und setzte damit den Anfang, dem sich zwei Siebtklässler anschlossen

und die Abschrift in akkurater Schönschrift fortführten.

Alle drei Schreiber verewigten sich anschließend in der Teilnehmerliste, die nicht nur anzeigt, wo der letzte Schreiber jeweils aufgehört hat, sondern die auch zu einer Auswertung des Experiments beitragen soll: Welche Einzelperson, welche Klasse schreibt die meisten Verse ab? An welchem Tag des Jahres werden die meisten Verse geschrieben? Der Anfang ist nun gemacht. Erkennbar ist bereits nach wenigen Tagen, dass dieses (Teil)Projekt sehr gut angenommen wird.

Doch das Ovid-Projekt geht noch viel weiter. Für die Projekttage vom 12. bis zum 14. Juli 2017 können die Schülerinnen und Schüler unter 26 verschiedenen Projekten zum Thema auswählen. Dabei sind fächerübergreifend und fächervernetzend alle an der Schule angebotenen Fächer vertreten, und es gibt reizvolle Fächerkombinationen, etwa wenn die Biologen oder Mathematiker mit den Lateinern zusammenarbeiten. Vom 29. Mai bis zum 2. Juni 2017 haben die Schülerinnen und Schüler die Möglichkeit, ihre Erst-, Zweit-, und Drittwünsche für die Projektarbeit zu notieren. Am Sonnabend, dem 15.07., werden im Rahmen des diesjährigen Sommerfestes die Ergebnisse des gesamten Ovid-Projekts präsentiert. Die drei Tage davor (12.–14.Juli) arbeiten die Schülerinnen und Schüler an den einzelnen Projekten. Für den 12. Juli konnte Frau Prof. Melanie Möller (FU Berlin) für einen einführenden Ovid-Vortrag in der Aula gewonnen werden.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

„Italienische Reise" Bericht April 1788

„Cum subit illius tristissima noctis imago,
quae mihi supremum tempus in urbe fuit;
cum repto noctem, quâ tot mihi cara reliqui;
labitur ex oculis nunc quoque gutta meis. (...)
lamque quiescebant voces hominumque canumque:
Lunaque nocturnos alta regebat equos.
Hanc ego suspiciens, et ab hâc Capitolia cernens,
quae nostro frustra iuncta fuêre Lati."
(Ovid, *Tristien* I 3, 1-4. 27-30)

GG-Studientag zum Ovid-Projekt am 2.05.2017 3

Dem Fachbereich Alte Sprachen ist es gelungen, das Kollegium und auch die Eltern von diesem Projekt, dessen erste Ideen im letzten Sommer bei einer Fahrradtour des FBs nach Ankershagen entstanden sind, zu überzeugen. Z.B. bekamen die Kollegen und Kolleginnen die Anregung zum Scriptorium aus der örtlichen Kirche gegenüber dem Schliemann-Museum. Das Kollegium konnte dazu gewonnen werden, sich aus der Perspektive der verschiedenen Fachbereiche dem Autor Ovid zu nähern und dafür Projekte zu entwickeln. Dafür wurde ein gemeinsamer Studientag am 2.05. genutzt. Nach einem einführenden Vortrag von Herrn Dr. Marcel Humar und Andreas Wenzel haben die Kolleginnen und Kollegen an ihren Projekten gearbeitet und ihre „Abstracts" formuliert.

Links zum Projekt:
http://www.goethe-gymnasium-berlin.cidsnet.de/images/phocagallery/projekttage/projekttage2017/projekte-unterstufe.pdf
http://www.goethe-gymnasium-berlin.cidsnet.de/images/phocagallery/projekttage/projekttage2017/projekte-mittelstufe.pdf
http://www.goethe-gymnasium-berlin.cidsnet.de/images/phocagallery/projekttage/projekttage2017/projekte-oberstufe.pdf
http://www.goethe-gymnasium-berlin.cidsnet.de/latein-projekte/532-latein-scriptorium02

Auswahl aus Projektthemen

● Mathematische Metamorphosen: Wie aus dem Chaos Ordnung entsteht.

Ausgehend von Ovids erstem Buch der Metamorphosen, in dem die Entstehung der Welt aus dem Chaos geschildert wird, wollen wir uns fragen, wie sich der Begriff der Metamorphose auf die Mathematik übertragen lässt, und uns der Chaostheorie zuwenden.

In diesem Projekt werdet ihr euch mit Fraktalen, also mit speziellen dynamischen Systemen, beschäftigen, deren zeitliche Entwicklung zunächst unvorhersagbar scheint.

Ihr erfahrt, dass sich diese Systeme mit klassischen deterministischen Gleichungen beschreiben lassen. Mithilfe einer mathematischen Software (z.B. Geogebra, MATLAB oder MathCAD) visualisiert ihr einige von zahlreichen bekannten Fraktalen und versucht zu verstehen, wie man in einer scheinbaren Unordnung Ordnung erkennen kann.

Das Projekt richtet sich in erster Linie an Schülerinnen und Schüler der Klassenstufen 9-11. Nach Rücksprache können aber auch Schülerinnen und Schüler der 8. Klasse teilnehmen. So ist es möglich, zunächst mit einfacheren mathematischen Transformationen wie Spiegelungen und Drehungen zu arbeiten.

Im Sinne der Projektwoche wollen wir an geeigneten Stellen auch wieder Bezüge zu Ovid herstellen und nach Strukturen in seinem Werk suchen, mit denen er die große Zahl von ca. 250 sehr unterschiedlichen Metamorphosen nicht nur geordnet, sondern zu einem beeindruckenden Gesamtkunstwerk komponiert hat.

Voraussetzungen: Interesse an Mathematik; Bereitschaft, im zweidimensionalen Raum (bzw. in der komplexen Ebene, also mit komplexen Zahlen) zu arbeiten; Bereitschaft, Grundlagen des Programmierens kennenzulernen.

Klassenstufen: 9, 10, 11 (Q2). Nach Rücksprache mit den ProjektleiterInnen ist die Teilnahme bereits ab der 8. Klasse möglich.
Teilnehmerzahl: max. 10 SchülerInnen

● Stop-Motion-Filme: Die Metamorphosen Ovids in Kunst und Biologie

Gestaltwechsel sind in der Biologie keine Seltenheit: Die Raupe verwandelt sich in einen Schmetterling, die Kaulquappe in einen Frosch. Aber auch Kohlrabi, Dornen und Ranken stellen Abwandlungen ursprünglicher Grundorgane der Pflanze als Anpassung an besondere Lebensbedingungen dar. Die Metamorphosen Ovids greifen die Idee der Gestaltumwandlung auf. Bei seinen Verwandlungsgeschichten werden meist Menschen oder niedere Götter zu Pflanzen, Tieren oder Sternbildern.
In diesem Projekt werden Kurzfilme zum Thema Metamorphosen erstellt. Dazu wird die Stop-Motion-Filmtechnik benutzt, in der viele Einzelbilder aufgenommen und aneinandergereiht werden. Für die Einzelbilder können verschiedene Techniken verwendet werden (Knetfiguren, Legebilder, Arbeiten mit Kohle, Bleistift und anderen Farben).

Ablauf:
Tag 1: Der Umgang mit der Stop-Motion-App wird beim Erstellen kleiner Filme geübt.
Tag 2: Künstlerische Umsetzung einer Verwandlung als Kurzfilm
Tag 3: Fortsetzung bzw. Erweiterung der Arbeit, Technikprobe

Voraussetzung: Für das Projekt brauchst du ein Smartphone auf dem die Stop-Motion-App installiert wird (Einverständnis der Eltern).

Ransmayrs „Die letzte Welt" und Ovids „Metamorphosen"

Ovids epische Dichtung „Metamorphosen" gehört zu den einflussreichsten Werken der europäischen Geistesgeschichte. Jede Epoche brachte ihre eigenen Variationen und Aneignungen hervor. Die vielleicht berühmteste postmoderne Rezeption ist Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt" aus dem Jahr 1988. In dieser Projektgruppe werden Passagen beider Werke miteinander verglichen und kontrastiert. Dabei soll einerseits der postmoderne Blick auf klassische Literatur vermittelt und diskutiert werden, andererseits wollen wir gemeinsam nach Formen suchen, die Querverbindungen der zwei unterschiedlichen Klassiker in anschaulicher Weise zu präsentieren.
Thema: *Pygmalion*
Fächer: *Tanz/ Musik/ Kunst*
Klassen: *5–11*
Schülerzahl: *max. 15–16 Schülerinnen u. Schüler*

Der Künstler Pygmalion verliebt sich in eine von ihm geschaffene Statue. Er bittet die Göttin Venus, diese Statue zum Leben zu erwecken. Sein Wunsch wird erfüllt und die Statue erwacht langsam zum Leben ...
Wir lesen die Geschichte von Pygmalion und setzen sie tänzerisch, musikalisch und künstlerisch um. Wir führen unsere Ergebnisse auf dem Schulfest vor. Geplant sind zwei Aufführungstermine im Musikraum.

Mitzubringen sind:
- (möglichst) schwarze Sportkleidung und schwarze Socken
- Stift und Papier
- Freude am Improvisieren
- kreative Neugier

Text: Ovid, Metamorphosen, 10, 243–297 Pygmalion
Musik: Philip Glass, Metamorphoses (und andere)
Kunst: Canova und der Tanz

Chemie ist Metamorphose

Bäng! Plötzlich ist der Stoff, der vorher noch so unscheinbar auf dem Tisch lag, mit großem Getöse und viel Rauch in Luft aufgegangen. So stellt man sich Chemie vor. Und in der Tat: Veränderungen von Stoffen sind ein wichtiger Aspekt der chemischen Wissenschaft. Es gibt Hinweise darauf, dass die alten Alchemisten des Mittelalters sich an den Mythen des Ovid orientiert haben. Wir wollen in unserem dreitägigen Projekt zwei Dingen auf den Grund gehen:
Was hat die Alchemisten getrieben, welche Veränderungen (Metamorphosen) sind von uns aufzuspüren, können wir Alchemistenchemie nachvollziehen? (experimenteller Ansatz; Dokumentation der Ergebnisse im Film)
Und welche Reaktionen eignen sich besonders, um die Umwandlung, die Transmutation, die Metamorphose zu zeigen. Auch das wollen wir untersuchen. Am Ende wird ein kleiner Film als Ergebnis stehen (Handys oder Kameras mitbringen).

Bachs Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde."

„Der Streit zwischen Phoebus und Pan" BWV 201
Im Zentrum des Projekts steht das Buch XI, Vers 150ff aus den Metamorphosen Ovids. Wir werden uns mit dem Originaltext auseinandersetzen sowie mit der griechischen Mythologie. Neben einer exemplarischen Übersetzung steht auch eine Beschäftigung mit antiken Instrumenten auf dem Programm. Eine Analyse der beiden zentralen Arien aus der Bach-Kantate unter musikalischen und literarischen Gesichtspunkten sind ebenso Thema des Projekts wie die Beschäftigung mit Texten zu Bach und Ovid. Interesse an intensivem Arbeiten mit hoher Eigeninitiative wird vorausgesetzt.

Es werden Vortreffen stattfinden. Ihr könnt euch im Vorfeld bei uns informieren, ob das Projekt für euch geeignet ist. Sollte es interessierte Schüler aus jüngeren Jahrgängen geben, sprecht uns bitte direkt an.

© David Spear – Arcadia, 2004

© David Spear – Philemon and Baucis, 2013

Ovids Erotodidaktika als Trilogie

– Von Yannick Spies –

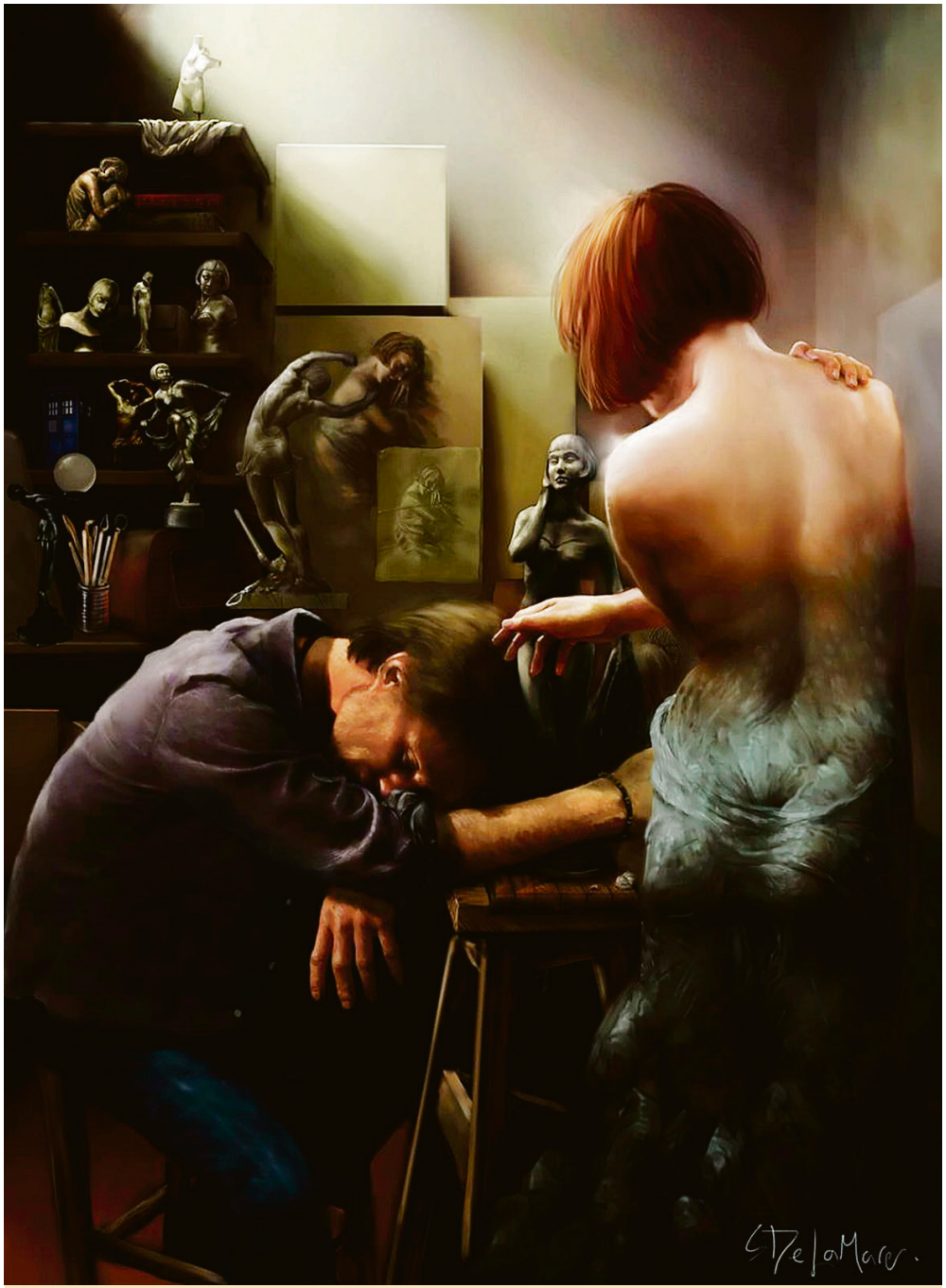
Die drei *Artes* des Ovid werden zumeist als Einzelwerke betrachtet; wohl wird die engere Bindung, die zwischen *Ars amatoria* und *Remedia amoris* herrscht, allgemein anerkannt – doch gehören nicht auch die *Medicamina faciei femineae* sehr eng zu diesen beiden? Im folgenden möchte ich versuchen, diese literarischen Interdependenzen weit in eine Richtung auszuloten und die drei genannten Werke als Trilogie betrachten, also als aus drei Teilwerken zusammengesetztes Einzelwerk[1]; dazu betrachte ich einerseits die äußere und dann die innere Einheit, d. h. lege dar, welche Gemeinsamkeiten die drei Werke gegenüber der Gattungstradition und dem Gesamtwerk Ovids auszeichnen und somit als Einheit erscheinen lassen, und werfe anderseits einen Blick auf die Bezüge zwischen den Teilwerken, die so weit kohärenzstiftend wirken, dass sie als kompositorische Merkmale gelesen werden können. Wegen der Enge des hier zur Verfügung stehenden Raumes denke ich hier nur einiges bezüglich der Makrostrukturen an und lasse die vielfältigen Einzelbezüge unberücksichtigt – und wenn man nicht unter die Ebene des Einzelbuches geht, ist nebenbei ja auch die Schwierigkeit zunächst eliminiert, dass die *Med.* nur fragmentarisch überliefert sind.[2] Ich möchte hier zudem *lineare Kohärenzstrukturen* – die fortlaufenden Textteile zu einem Ganzen verknüpfen – von *hypertextuellen* unterscheiden, die mehrere Werke über andere hinweg in Klammerstellung miteinander in Beziehung setzen. Dadurch, dass diese Bindungen im Falle der *Ars* einzelne von deren Büchern teils enger an eins der beiden anderen Teilwerke knüpfen als an die anderen Bücher desselben Teilwerks, wird die innere Einheit des Gesamtwerkes gegenüber der äußeren Einheit der Teilwerke sehr stark betont.

Zunächst einmal setzt sich die Trilogie vom sonstigen Schaffen Ovids[3] dadurch ab, dass ihre Teilwerke in der Tradition des hellenistischen Lehrgedichts stehen; in diese Gattung aber bettet sie nicht nur der Inhalt, sondern auch die Titel *Med.* und *Remed.* ein, die mit ihrem pharmakologischen Vokabular die beiden äußeren Werke innerhalb des Gesamtwerks miteinander verklammern und sich zugleich gemeinsam auf zwei herausragende Vertreter der Gattung beziehen, nämlich auf die Θηριακά und die Ἀλεξιφάρμακα des Nikander von Kolophon.

Von der Gattungstradition abgegrenzt und mehr dem übrigen Schaffen Ovids angenähert ist die Trilogie dagegen dadurch, dass sie das Lehrgedicht metrisch und inhaltlich in der erotischen Halbwelt der Elegie ausspielt. So wird die Trilogie in ovidianischer Ironie zu etwas Halbseidenem: außen Lehrgedicht, innen Elegie.

Was die innere Einheit der Trilogie betrifft, so ist die thematische Einheit wohl evident; dagegen scheidet eine Einheit der Handlung, die sicheres Zeichen eines Gesamtwerkes wäre, natürlich aus,

1 Und zwar in der Reihenfolge: *Med.* – *Ars* – *Remed.*, die sich u. a. aus dem Rückbezug auf die *Med.* in *Ars* 3,205 f. ergibt.
2 Ich nehme hier gegen T. J. Leary an, dass die *Med.* ein vollständiges, normallanges Buch umfassten.
3 Natürlich mit Ausnahme der unechten oder zumindest einer späteren Schaffensperiode zuzuordnenden *Halieutica*.



© Steve Delamare – Pygmalion, 2009

da es sich bei den Teilwerken nicht in ihrer Gesamtheit um Erzählungen handelt; wohl aber lässt sich über die ersten vier Bücher hinweg eine Einheit der Argumentation – die Anleitung zur Anbahnung einer Liebesbeziehung – feststellen, die zwischen den ersten beiden Büchern der *Ars* so eng ist, dass sie nahtlos über die Buchgrenze rinnt. Von dieser linearen Kohärenzstruktur sind die *Remed.* ausgeschlossen, die nicht die Knüpfung, sondern die Auflösung der amourösen Verbindung verfolgen. Spaltet man die Argumentation der Annäherung der Geschlechter noch weiter auf, so wird deutlich, dass es sich bei der Trilogie um einen Durchgang durch die Liebe handelt: Im ersten Buch – den *Med.* – steht die Angeleitete vor der Schwelle der Liebe und bereitet sich auf den Eintritt vor, indem sie sich das dafür nötige Äußere verschafft; in der *Ars* wird die Liebe erlangt, genossen und gehalten – hier ist man also innerhalb der Geschlechterbeziehung –; im letzten Buch – den *Remed.* – lässt der Angeleitete dagegen die Liebe wieder hinter sich. Somit hat die Trilogie Anfang, Mitte und Ende im Sinne der aristotelischen und hellenistischen Theorie des Einen. In dieser linearen Durchgangsstruktur äußert sich aber zugleich auch eine Klammerstruktur, die das erste und letzte Buch über die *Ars* hinweg miteinander verbindet: hier ist der bzw. die Angeleitete für sich und verhält sich gegenüber dem anderen Geschlecht gegenläufig: zunächst anziehend, dann abstoßend; dazwischen aber, in der *Ars*, findet der Verkehr zwischen den Geschlechtern statt.

So tritt zu der *Rückfahrscheinstruktur* (zur Liebe hin – von der Liebe weg), der *Durchgangsstruktur* (durch die Liebe hindurch) und der *Kreisstruktur*: (Ferne – Nähe – Ferne) als letzte Lage eine *lineare Penetrationsstruktur*: vom *forum externum (*Gestaltung des Äußeren, das der Allgemeinheit sichtbar ist) dringen wir über das *forum privatum* (Verkehr zwischen den Liebenden als Einzelwesen) in das *forum internum* ein, in dem das Subjekt am Ziel der Anleitung für sich allein steht und auf seine Innenschau zurückgeworfen ist; man könnte hier den drei Teilwerken auch den Bereich des Objektiven, des Intersubjektiven und des Subjektiven bzw. der Vielen, der Zwei und des Einen zuweisen.

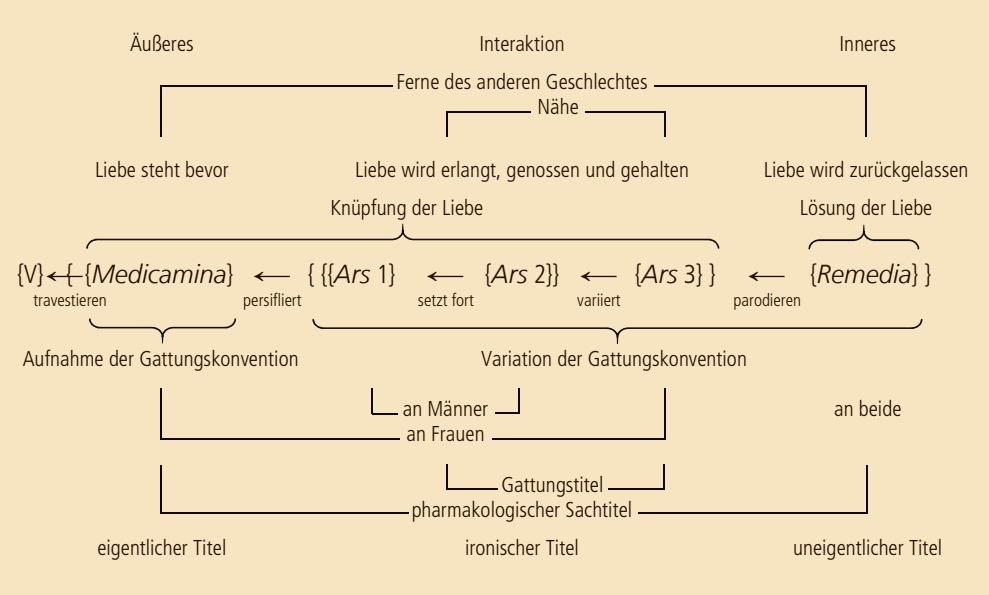
Auf der formalen Seite ist auf der Werkebene zunächst die symmetrische Disposition der Buchzahl 1 – 3 – 1 sinnfällig; die drei Bücher der *Ars* dagegen sind nicht symmetrisch disponiert, was jedoch eine zusätzliche Symmetrie im Aufbau des ersten Teils der Trilogie – dessen der Knüpfung – enthüllt, dessen mittlere beide Bücher sich an das männliche Geschlecht richten, umklammert von zwei Büchern an die Frauenwelt. Die *Remed.* richten sich demgegenüber an beide Geschlechter, so dass sich bei den Adressaten der einzelnen Bücher aufs Gesamtwerk gesehen ein Geschlechtergleichgewicht einstellt.

Was das literarische Verhältnis der einzelnen Werkteile untereinander angeht, muss zunächst einmal statuiert werden, dass ja ein jedes hellenistisches Lehrgedicht für gewöhnlich bereits selbst eine Travestie seiner Vorlage ist; für die *Med.* ist natürlich ein Rezeptbuch als Vorlage anzunehmen, so dass sie sich insoweit in die Gattungstradition des Lehrgedichts einfügen, wiewohl auch sie schon durch das elegische Metrum und die elegiehafte Kontextualisierung des Lehrinhalts eine gewisse Abweichung andeuten. Im Laufe der Trilogie nimmt die Variation der Gattung jedoch immer weiter zu: sind die *Med.* eine Travestie des Inhalts der Vorlage, so ist die *Ars* eine Persiflage der Gattung Lehrgedicht, die die *Med.* vorgegeben haben; die *Remed.* sind dagegen eine Parodie dieser Persiflage: hier wird bei gleicher Form und Gattung und bei gleichem Gegenstand das Thema gespiegelt. Diesem Dreisprung entspricht auch die wachsende Uneigentlichkeit der Werktitel: Während der Titel der *Med.* im eigentlichen Sinne wiedergibt, was im Werk aufgeführt ist, ist der Titel der *Remed.*, wiewohl demselben Quellbereich entnommen, ein metaphorischer Ausdruck; zwischen diesen beiden Polen steht der ironisierende Titel der *Ars*, der die

© Nicolas Szuhodovszky – the transformation of Daphne, 2016

Gattungsbezeichnung mit einem Attribut verbindet, dessen *signifié* gemeinhin nicht als erlernbar im Sinne einer τέχνη angesehen wird. Die *Ars* hat auf Buchebene noch eine Binnenstruktur: Das Motiv der Annäherung des Mannes an die Frau, das die ersten beiden Bücher bestimmt, wird im dritten Buche nun aus Sicht der *puella* gleichsam im musikalischen Krebsgang und auf die Hälfte verkürzt gespiegelt.

Ich konnte auf diesen wenigen Zeilen natürlich nur wenige Gedanken sehr oberflächlich andenken, hoffe aber, das makrostrukturelle, beinahe sinfonische Spiel von Wiederaufnahme und Variation, das Ovids Liebeslehrgedichte zu einem innerlich und äußerlich einheitlichen Gesamtwerk verknüpft, in aller Kürze zumindest sinnfällig angerissen zu haben.



Literatur:
Francesca Cioccoioni: Per un'interpretazione dei Medicamina faciei femineae: l'ironica polemica di Ovidio rispetto al motivo propagandistico augusteo della restitutio dell'età dell'oro. In: Latomus 65,1 (2006), 97–107.
T. J. Leary: Medicamina Recalled. In: Liverpool Classical Monthly 13 (1988), 140–42.
Patricia A. Watson: Parody and Subversion in Ovid's Medicamina faciei femineae. In: Mnemosyne 54,4 (2001), 457–71.

Mythos und Metamorphose

– Von Vera Engels –

Vorbilder und Genre-Problematik

Als Ovid in den Jahren 1 bis 8 nach Christus sein *magnum opus*, die *Metamorphosen* schreibt, kann er auf eine Vielzahl an inhaltlichen und stilistischen Vorbildern zurückgreifen: Neben der *Odusia* des Livius Andronicus und dem bedeutendsten römischen Epos, Vergils *Aeneis*, kann man auch die Texte der Geschichtsschreiber Naevius und Ennius dazuzählen, sowie die Lehrgedichte des Lukrez und Vergil. Inhaltliche Vorbilder finden sich vor allen Dingen in der griechischen Literatur: Angefangen bei Boios' *Ornithogonia*, einer Sammlung von Vogel-Metamorphosen aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert, reichen die Vorbilder über die *Aitia* des Kallimachos von Kyrene (~ 320–245 v. Chr.) bis hin zu den *Heteroioumena* des Nikandros von Kolophon (~ 197–130 v. Chr.), die uns leider nicht überliefert sind. Der Vielfalt der literarischen Vorbilder ist der Schwierigkeit geschuldet, Ovids Metamorphosen eindeutig einem literarischen Genre zuzuordnen: Epische Sagenkreise wie die „Thebais" und „Perseis" in den Büchern 3 bis 5 stehen neben quasi historiographischen Episoden des athenisch-kretischen Krieges in den Büchern 7 und 8 oder der römischen Republik in Buch 15; dazu kommen zahlreiche Aitiologien wie beispielsweise die Narcissus-Erzählung in Buch 3 oder die Entstehung der Korallen aus den vom Medusenhaupt versteinerten Seegräsern (Buch 4). Ovid selbst charakterisiert sein Werk im Proömium zunächst als eine Art Generalgeschichtsschreibung – sein Lied soll den Zeitraum *prima*[…] *ab origine mundi* / *ad mea* […] *tempora* (1, 3–4) abdecken. Doch obwohl er diese Anfangs- und Endpunkte in seinem Werk erreicht, verläuft die restliche Erzählung weder linear noch vollständig in Bezug auf relevante historische Ereignisse. Trotz dieser Vielfalt und der fehlenden formalen Einheitlichkeit in Bezug auf ihre Erzählstruktur sind die Metamorphosen ein in sich schlüssiges Werk, denn Ovids Herangehensweise an die „erzählerische Aufgabe", an die Frage, auf welche Weise oder in welcher Form den Lesern Inhalt vermittelt wird, erklärt sich nicht von einem Genre ausgehend, sondern vom Inhalt: Er berichtet nicht im Stil eines Epikers oder Geschichtsschreibers, sondern er erzählt Mythen.

Das Bedeutungsfeld des „Mythos"

Der Begriff des Mythos unterlag bereits in der Antike großen Schwankungen in seiner Bedeutung und der entsprechenden Bewertung als erzählerisches Element. Der griechische Begriff „μῦθος" hatte ursprünglich die wertneutrale Bedeutung „Wort, Rede, Geschichte" und wurde verwendet, um eine Art der kollektiven Rückerinnerung einer Gesellschaft an historische Ereignisse zu beschreiben: Mythen dienten als vorwissenschaftliche Welterklärungsmodelle, die in dieser Funktion nach und nach durch die Philosophie und die Geschichtsschreibung abgelöst wurden. Mit der sophistischen Aufklärung im 5. Jahrhundert vor Christus geriet der μῦθος dann nachhaltig in Verruf: als Gegensatz zum λόγος, der „vernünftigen Rede", wurde er jetzt als unwahre Erzählung oder abschätzig als Kindermärchen an-

© Danielle de Martini – Icarus, 2009

gesehen und hielt in dieser Bedeutung als *fabella* Einzug in den lateinischen Sprachgebrauch. Die frühe Auffächerung des Bedeutungsfeldes zeichnet verantwortlich für die vielen unterschiedlichen Kontexte, in denen der Begriff des Mythos in unserer Alltagssprache verwendet wird: Eine „Erzählung von Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit", die „unbewussten Tiefenschichten der Psyche", ein „Muster, Schema, Modell" oder auch eine „kollektive Phantasie, [ein] kollektives Wunschbild" können sämtlich mit dem Wort „Mythos" belegt werden und rekurrieren dabei auf jeweils unterschiedliche Aspekte des antiken Verständnisses.[1]

In der Literaturwissenschaft wird der Begriff „Mythos" uneinheitlich verwendet, aber man kann zusammen mit Gerd Ueding eine allgemein gehaltene Definition vornehmen: Ein Mythos ist eine Erzählung, die aus sich selbst heraus verständlich ist, aber zusätzlich eine weitergehende, größere Bedeutungsebene hat. Diese Ebene ist meistens an eine literarische oder kulturelle Gemeinschaft rückgebunden und verhandelt Bilder der Welt sowie allgemeine Gleichnisse menschlichen Verhaltens, wodurch kohärente Erfahrungssysteme der Welt abgebildet werden, die für das jeweilige Kollektiv eine Art der Wirklichkeitsdeutung darstellen.[2] Dieter Borchmeyer ergänzt diese vor allem inhaltsbasierte Definition durch weitere funktionale Aspekte, indem er auf ein Zitat Richard Wagners zurückgreift, der den Begriff „Mythos" in der deutschen Sprache verankert hat: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr, und sein Inhalt […] für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten."[3] Den Begriff der Zeitlosigkeit erläutert Borchmeyer dahingehend, dass die Erzählform des Mythos eine nichtlineare Temporalität aufweist, da einerseits einzelne Elemente der Erzählungen zyklisch wiederholt werden, andererseits ein Mythos nie „zu Ende erzählt" ist, da die weitergehende Bedeutungsebene immer im Hinblick auf die aktuelle gesellschaftliche Situation verstanden werden kann. In diesem Punkt liegt auch die inhaltliche Unerschöpflichkeit des Mythos begründet: Durch die fortlaufende Neuinterpretation vor allem der erweiterten Bedeutungsebene ist ein Mythos nie endgültig erklärt und liefert so ein unendliches Diskurs-Potential. Wagners Aussage, dass der Dichter den Mythos nicht erfinde, sondern nur deute, verweist darauf, dass ein Mythos eine an die Gesellschaft gebundene und nur in ihr existente Erinnerungsstruktur darstellt – sie kann nicht durch rein individuelle Erzählstrukturen generiert werden, sondern muss in das kollektive Gedächtnis übergegangen sein. Daher kann ein Dichter keinen Mythos erfinden, sondern nur bereits als Mythen existente Inhalte in seinen Werken wiederverwenden und neu ausformen.[4]

Der Mythos in den Metamorphosen

Versucht man nun, die gerade behandelten Aspekte auf die Episoden aus Ovids Metamorphosen zu übertragen, so ergeben sich drei größere Vergleichsfelder, anhand derer man einzelne Geschichten als Mythen einordnen kann: Zu den formalen und inhaltlichen Aspekten, die in den lateinischen Texten selbst analysiert werden können, kommt auch die Rezeption und Interpretation des Werkes hinzu, so dass z.B. im Unterricht Sekundärtexte herangezogen werden können.

1 Die zitierten Bedeutungen entsprechen den Beispielen 1, 8, 29 und 64 von insgesamt 68 Definitionen des Begriffs „Mythos" und nah verwandter Begriffe in Peter Tepe: Mythos und Literatur, Würzburg 2001.
2 Vgl. den Eintrag „Mythos" in Gerd Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 6, Berlin 2003, insbesondere Sp. 80–82.
3 Zitat aus: Oper und Drama, Zweiter Teil: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst, Abschnitt III.
4 Siehe Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearbeitete Auflage, Tübingen 1994, S. 293–297.

Zunächst einmal charakterisiert sich die Funktion des Mythos als allgemeines Gleichnis formal durch die Wiederholung einzelner Versatzstücke des Mythos (sogenannte Mythologeme) und durch die Zirkularität der zeitlichen Grundstrukturen. In den Metamorphosen werden sowohl gleiche Elemente in verschiedenen Metamorphosen verwendet, wie die Verwandlung eines Gottes in ein Tier oder eine Person, um einen Menschen zu täuschen, als auch vollständige Erzählstrukturen einzelner Metamorphosen wiederholt, so zum Beispiel die Verwandlung einer weiblichen Figur als letzte Fluchtmöglichkeit vor einer sexuellen Annäherung. Durch die Wiederholung von bereits bekannten Elementen werden narrative Strukturen gefestigt und Regelmäßigkeiten akzentuiert, so dass der Leser sich einerseits in den Geschichten besser zurechtfindet (indem er zum Beispiel Handlungsverläufe antizipiert), er aber andererseits auch leichter von den individuellen Erzählungen abstrahieren kann, und dadurch auf die weitergehende Bedeutungsebene stößt, die als elementarer Bestandteil eines Mythos hinter der vordergründigen Geschichte steht. Ein sehr eindrückliches Beispiel für zirkuläre zeitliche Strukturen stellen die verschiedenen Schöpfungsgeschichten dar, die Ovid zu Beginn der Metamorphosen präsentiert und so die Erschaffung des Menschen mehrfach ablaufen lässt. Diese Kreisbewegung, die die Form des Mythos bestimmt, steht im Gegensatz zur Linearität „einfacher" Geschichtsschreibung, woraus sich erklärt, warum Ovid als Mythenerzähler keine rein historiographische Erzählform verwenden kann.

Die inhaltliche Funktion des Mythos als Welterklärung findet sich in den Metamorphosen in den aitiologischen Metamorphosen wieder, die als Schöpfungsmythen fungieren – dazu zählen zum Beispiel die oben bereits erwähnte Erschaffung der Welt und des Menschen sowie die Entstehungsgeschichte der Korallen. Letztere ist zwar als Bestandteil der „Perseis" eng mit dem griechisch-römischen Sagenkreis verbunden und somit nicht uneingeschränkt auf Gesellschaften mit einem anderen kulturellen Hintergrund übertragbar, aber insgesamt handelt es sich bei vielen Geschichten, die Ovid in den Metamorphosen erzählt, nicht um „typisch römische" Erzählungen. So findet sich die Erzählung der Sintflut, die bei Ovid mit der Menschenschöpfung durch Deukalion und Pyrrha in Verbindung steht, nicht nur in den mindestens 400 Jahre älteren Bibeltexten des Buches Genesis, sondern beispielsweise auch im Gilgamesch-Epos, dessen Erzählungen sich ungefähr auf das zweite vorchristliche Jahrtausend datieren lassen.

Genauso wie Ovid für sein Werk auf bereits existierende Mythen zurückgreift und sie in den Metamorphosen neu kontextualisiert, dienen auch die Metamorphosen selbst als Vorbild für unzählige spätere Autoren. Ein Beispiel hierfür ist der Mythos von Pyramus und Thisbe, der von Shakespeare gleich zwei Mal wiederverwendet wird – einmal als narratives Versatzstück im Sommernachtstraum, und dann als inhaltliche Vorlage für Romeo und Julia, wo die Verbindung zur vordergründigen, antiken Geschichte im Text selbst nicht mehr klar herausgestellt wird. Genauso entwickelt sich auch der Pygmalion-Mythos über den namensgleichen Roman von George Bernard Shaw hin zu dem Film und Musical „My Fair Lady", in dem die Idee des Künstlers, der eine ideale Frau erschafft, von der Statue auf ein Blumenmädchen übertragen wird und so die antike Vorlage ebenfalls verschleiert wird. Trotz der inhaltlichen Abweichungen in der vordergründigen Erzählung ist das allgemeine Gleichnis menschlichen Verhaltens, das auf der weitergehenden Bedeutungsebene sichtbar wird, bei allen drei Werken so weit identisch, dass Ovids Metamorphosen-Episode, Shaws Roman und dessen Verfilmung keine unterschiedlichen Mythen sind, sondern unterschiedliche Aktualisierungen desselben Mythos darstellen.

Der Facettenreichtum eines einzelnen Mythos zeigt sich einerseits in der Unbegrenztheit seiner

© David Spear – Proserpina

möglichen Aktualisierungen, andererseits aber auch in der Vielzahl der möglichen Interpretationen einer spezifischen Aktualisierung. Als abschließendes Beispiel sei hierfür die Metamorphose des Actaeon aus dem dritten Buch der Metamorphosen angeführt: An dieser Geschichte kann man nicht nur die Problematik der Abgrenzung und der Gegensätze (Gott/Mensch, Natur/Kultur, …) in den Fokus rücken, sondern auch den Aspekt des Sehens („Was hat Actaeon gesehen? Was hätte er (nicht) sehen dürfen?") und den Aspekt der Sprache („Wer spricht zu wem? Wer darf reden/erzählen? Was bewirkt Sprache?") als Ausformungen von Macht- und Hierarchiestrukturen untersuchen. Diese Aspekte wirken auf den ersten Blick vielseitig bis widersprüchlich, doch sie weisen in ihrer Gesamtheit auf einen zentralen Punkt der ovidischen Mythenerzählung hin: Die Actaeon-Episode, und mit ihr viele andere, steht paradigmatisch für ein allgemeines Problem des menschlichen Zusammenlebens, das auch heute noch aktuell ist.

DAV Berlin & Brandenburg bei Facebook

http://www.facebook.com/pages/DAV-Deutscher-Altphilologenverband-Berlin-Brandenburg/476386822392299

Impressum ISSN 0945-2257

Latein und Griechisch in Berlin und Brandenburg erscheint vierteljährlich und wird herausgegeben vom Vorstand des Landesverbandes Berlin und Brandenburg im Deutschen Altphilologenverband (DAV)
www.davbb.de

1. Vorsitzender: **Prof. Dr. Stefan Kipf** Humboldt Universität zu Berlin
Didaktik Griechisch und Latein · Unter den Linden 6 · 10099 Berlin
stefan.kipf@staff.hu-berlin.de

2. Vorsitzende: **StR Gerlinde Lutter** Tagore-Schule/Gymnasium, Berlin · *g1lutter@aol.com*
Andrea Weiner Alexander von Humboldt Gymnasium, Eberswalde

Schriftleitung des Mitteilungsblattes: **Maya Brandl**
StD Dr. Josef Rabl Kühler Weg 6a · 14055 Berlin · *Josef.Rabl@t-online.de*

Kassenwartin: **StR Peggy Klausnitzer**
peggy.klausnitzer@t-online.de

Beisitzer: **PD Dr. Nicola Hömke, StD Dr. Josef Rabl**

Grafik / Layout: **Fabian Ehlers** Karlsruher Straße 12 · 10711 Berlin · *fabian.ehlers@web.de*

IMPRESSUM

Einige Bilder zu Ovids Metamorphosen von Künstlern der Gegenwart.

Erläuterungen von Rudolf Henneböhl

Katherine Doyle (USA) – Actaeon, 2008 (S. 57)

Das Bild versetzt den antiken Mythos in die heutige Zeit, wobei der Jäger mit seinen Hunden vor dem Badezimmer genauso deplatziert wirkt wie Actaeon selbst vor der Quelle, an der Diana mit ihren Nymphen badet. Beides ist ein Einbruch in eine intime Welt. Der Teppich mit seinem strukturellen Muster ersetzt den Wald als Handlungsort. Der „Jäger" steht bei Ovid metaphorisch auch für den Liebesjäger bzw. Frauenjäger, der auf „Beutefang" aus ist. Sein Blick wird – genauso wie der des Betrachters – von der offenen Tür fast magisch angezogen, der Blickkontakt und die Enthüllung der intimen Szene ist fast unvermeidbar.
Der verbotene Blick bildet das Grundmotiv bei Ovid. Dieser wird durch eine mehrfache Spiegelung bildhaft reflektiert: der Türspiegel und der Wandspiegel im Bad lenken den enthüllenden Blick zurück, auch auf den Betrachter des Bildes, auf uns selbst. Hinter dem Jäger wird ein Bild an der Wand erkennbar; es ist die berühmte Actaeon-Darstellung Tizians (1556-1559) und verweist auf die Spiegelung des Mythos in den vielfältigen Rezeptionsformen der Kunst.

Patrick Treacy (Kanada) – Actaeon, 2014 (S. 60)

Erschrecken und Sprachlosigkeit prägen die Reaktion des Actaeon, der das so plötzliche Verwandlungsgeschehen überhaupt erst realisieren muss. Erst als er – im Anschluss an die spontane Flucht, die bereits Ausdruck seiner neuen Hirsch-Natur ist – einen Moment der Ruhe und damit der Besinnung erfährt, erblickt er im Spiegel einer Pfütze sein verändertes Aussehen. Angst und Hilflosigkeit prägen von da an sein Verhalten.

Grant Hanna (USA) – Actaeon, 2010 (S. 63)

Im Gegensatz zu den aufrechten Hörnern des verwandelten Actaeon bei Patrick Treacy weisen Ohren und Geweih nach hinten und sind eher Ausdruck einer verschreckten, schüchternen Haltung. Die starren Augen und der zum Schrei geöffnete, blutig-rote Mund, dem jedoch das menschliche Sprechen, die Kommunikation, längst schon fehlt, dazu der nach oben (zu den Göttern?) gerichtete Blick, all dies ist Ausdruck der Agonie, des Leidens.

Wie kleine Plagegeister haben sich die Hunde bereits in Nacken und Hals verbissen oder sitzen dominierend auf seinem Haupt, eine fast psychosomatische Darstellung menschlicher Seelenqual. Hilfslos wirkt Actaeon auch deswegen, weil ihm nicht nur die Sprache, sondern auch die Hände fehlen, um noch „handeln" zu können.

Kevin Richard (USA) – Echos eines ewigen Narzissten, 2014 (S. 65)

Selbstspiegelung (als Ausdruck der Fixierung auf das Selbst) und der Automatismus des Echos (die fehlende Selbstbestimmtheit und das mangelnde Selbstbewusstsein in der Antwort) bilden die Gegenpole dieser fast tiefenpsychologischen Erzählung. Ewig ist der Narzisst, weil er aus seiner Fixierung kaum herausfindet; ewig ist aber auch das Echo, da ihm der Antrieb zu einer Selbstäußerung fehlt. Narcissus und Echo sind beide in ihrer Wesensart, ihrem inneren Sein, fixiert, ja, gefesselt. So wie Ovid das Echo in paradoxer Weise erklärt als „umbra imaginis repercussae" (Met III, 434), Schatten eines zurückhallenden Bildes, deutet auch der Bildtitel „Echos eines Narzissten" (statt: Spiegelungen eines Narzissten) auf

die Überlagerung von Spiegelung und Widerhall. Der Maler Kevin Richard, selbst studierter Psychologe, will die Aktualität des Mythos in der menschlichen Seele und im modernen Leben zeigen. Narzisstische Spiegelungen finden sich heute allerorten, vom Facebook-Profil bis zum Selfie. Dahinter aber bleibt die Frage ungelöst: Wer bin ich eigentlich selbst?

Die Tragik einer Echo-Gestalt zeigt sich besonders eindringlich in der einzelnen Narzisse, die sie in Händen hält, die sie aber – kaum zufällig – nicht selbstbewusst trägt, sondern in dem Narzissenstrauch verschwinden lässt. Sich selbst vermag sie nicht offen darzustellen, von sich selbst schweigt sie beschämt.

David Spear –
Arcadia, 2004 (S. 69)

Das Bild ist ein Potpourri ovidischer Mythen, transferiert in den Alltag modernen Großstadtlebens. Dahingegen treten ovidische Figuren meist abgesondert auf, in der Natur oder im Hausinneren. Sie entfliehen geradezu der urbanen Welt, wie es bei Pyramus und Thisbe am deutlichsten der Fall ist, und treten auf der von Ovid konstruierten literarischen Bühne als Einzelfiguren meist innerhalb einer Paarkonstellation auf.
Arkadien ist der mythische Ort der Musen und der bukolischen Idyllen, eine ländliche Welt des einfachen Hirtendaseins, das in der Musik den seelischen Ausdruck der Lebensfreude, aber auch des Leides findet.
Im Zentrum des Bildes kämpft Theseus, von Ariadne und ihrem Wollknäuel symbolisch begleitet, gegen den Minotaurus. Das Muster auf dem Boden erinnert an das Labyrinth von Knossos.
Im rechten Vordergrund umklammert der Gott Apollo (mit Laufschuhen) die in einen Lorbeerbaum verwandelte Nymphe Daphne. Der Schatten ihrer Blätter reflektiert auf dem Boden.
Der Gitarrenspieler mit seiner Angebeteten auf der Parkbank erinnert an Orpheus und Eurydike. Auf die junge Braut, die am Tage ihrer Hochzeit stirbt, mögen die Blumen im Hintergrund bezogen sein (Symbol ihrer blühenden Jugendlichkeit). Der Flötenspieler links vorne mit dem Hund an seiner Seite könnte dementsprechend der Unterweltsgott Pluto (gr. Hades) mit Kerberus, dem dreiköpfigen Wachhund der Unterwelt, sein.
Der im rechten Hintergrund an die Ampel angelehnte Trinker (mit Flasche in der Hand) mag die Phantasiewelt des Mythos bezeichnen (im Gegensatz zur realen Welt); der Künstler mit seiner Zeichenmappe (sketchbook), der rechts unten von der Szene wegläuft, ist derjenige, der die Imaginationswelt des Mythos im Bilde festhält.

David Spear –
Philemon and Baucis, 2013 (S. 70/71)

Philemon und Baucis ist eine der wenigen Erzählungen geglückter und glücklicher Liebe bei Ovid. Das alte, fromme Paar, das trotz seiner Armut die Götter Jupiter und Merkur (Zeus und Hermes) gastfreundlich aufnimmt, wird belohnt: ihr Haus verwandelt sich in einen Tempel und bei ihrem Tod verwandeln sie sich schließlich in zwei ineinander verschlungene Bäume, eine Eiche und eine Linde. Sie werden so zum bleibenden Symbol liebender Partnerschaft.
Das Bild von David Spear setzt das Thema sozialkritisch um. Der heilen, bunten Welt privaten Glückes und Wohlergehens steht – durch die Meeresbucht getrennt – die anonyme, farblose Großstadtwelt gegenüber, über der sich drohende Wolken türmen.

Steve Delamare –
Pygmalion, 2009 (S. 73)

Pygmalion verkörpert den Traum eines jeden Künstlers, etwas Vollkommenes zu erschaffen und dieses lebendig werden zu lassen. Die Arbeit an der Realisierung seines Traumes von einer perfekten Frau wird im Hintergrund anhand der verschiedenen „Modelle" sichtbar. Pygmalion befindet sich im Zustand des Zweifels und der Verzweiflung, hat seinen Glauben an das Wunder der Kunst und der Liebe verloren.

In diesem Moment jedoch wird sein Traum Wirklichkeit, die von ihm geschaffene Elfenbeinstatue erwacht, der Wunsch wird zur Realität. Wie aber die Realisierung des Traumes sich auswirkt, welche Folgen eine solch unmögliche Beziehung haben wird, bleibt im Mythos und im Bild offen.

Nicolas Szuhodovszky –
the transformation of Daphne, 2016 (S. 75)

Dem Verfolgungslauf zwischen Apollo und Daphne – wieder handelt es sich um eine Liebesjagd – geht ein Streit zwischen Apollo und Cupido voraus. Metaphorisch ist darin der Streit zwischen Epos (Apollo) und Liebeselegie (Cupido) symbolisiert; beide Gattungen verschränkt Ovid in den Metamorphosen miteinander.

Daphne, die sich ängstlich nach ihrem Verfolger umschaut und die ihren Vater, den Flussgott Peneus (vgl. das Schilfrohr im Vordergrund), um Hilfe gebeten hatte, verwandelt sich zu ihrem Schutz in einen Lorbeerbaum. Statt von weicher Haut wird sie bald von harter Rinde umgebeben und auf diese Weise vor der Zudringlichkeit Apollos geschützt sein. Apollo wurde oft mit dem Lichtgott Sol (Sonne) identifiziert; sein griech. Beiname lautet Phoibos, der Strahlende. Wie nahe er Daphne schon gekommen ist, zeigen die Lichtstrahlen, die die fliehende Nymphe gleichsam schon abtasten.

Danielle de Martini –
Icarus, 2009 (S. 78)

Der Mythos vom jungen Ikarus, der gegen alle Ermahnungen des Vaters und gegen jede Vorsicht und Voraussicht zu hoch fliegt, die Grenzen und Gefahren der Technik im Rausch der Geschwindigkeit und des Fliegens vergessend, gehört zu den großen Menschheitsmythen. Er symbolisiert, ähnlich wie der Mythos von Prometheus, den Drang des Menschen nach dem Höheren, nach dem Außerordentlichen, nach der Erkenntnis (Sonnensymbol).
Im Bild greift er noch nach dem Ungreifbaren, der Sonne selbst, und doch werden sich bei seinem schon bald erfolgenden Absturz – die Federn lösen sich bereits – das Himmelsblau mit dem Meeresblau mischen. Ikarus wird jede Orientierung verlieren und schon bald auch sein Leben.
Danielle de Martini – Icarus, 2009 (S. 76)

Der Mythos vom jungen Ikarus, der gegen alle Ermahnungen des Vaters und gegen jede Vorsicht und Voraussicht zu hoch fliegt, die Grenzen und Gefahren der Technik im Rausch der Geschwindigkeit und des Fliegens vergessend, gehört zu den großen Menschheitsmythen. Er symbolisiert, ähnlich wie der Mythos von Prometheus, den Drang des Menschen nach dem Höheren, nach dem Außerordentlichen, nach der Erkenntnis (Sonnensymbol).
Im Bild greift er noch nach dem Ungreifbaren, der Sonne selbst, und doch werden sich bei seinem schon bald erfolgenden Absturz – die Federn lösen sich bereits – das Himmelsblau mit dem Meeresblau mischen. Ikarus wird jede Orientierung verlieren und schon bald auch sein Leben.

David Spear –
Proserpina (S. 81)

Der Mythos von Proserpina (gr. Persephone), die nach ihrer Entführung durch den Unterweltsgott Pluto (gr. Hades) jeweils für einige Monate in der Unterwelt bleiben muss, um in jedem Frühling in die Oberwelt zurückzukehren, ist ein uralter Vegetationsmythos, der den Wechsel der Jahreszeiten erklärt.
David Spear deutet die Bezieung zwischen Ober- und Unterwelt in vielfältiger Symbolik an (die Symbole auf der Pforte zur Unterwelt und auf dem Fries am Rande der Unterwelt), vor allem aber zeigt er den Trennungsschmerz zwischen Mutter und Tochter (Proserpina und Ceres bzw. Demeter und Kore), deren Hände sich in jedem Herbst bei der Rückkehr Proserpinas in die Unterwelt voneinander lösen müssen. Die Mutter muss ihre Tochter der Unterwelt, dem Tod, überlassen.

Ovids *Fasti* und die Etymologien des römischen Kalenders

– Von Christian Badura –

Dies fasti und *nefasti* – das sind die juristischen Bestimmungen von Tagen im römischen Kalender, die ihm seinen Namen geben. An ersteren durfte „gesprochen" (*fari*) werden, d.h. der Prätor durfte seines Amtes als Gerichtsherr walten und die Formel *do, dico, addico* aussprechen:[1] Diese „Spruchtage" waren für Advokaten und Rhetoren, was wir heute „Werktage" nennen. Auch die moderne Bezeichnung „Kalender" ist römisch, wie unser heutiges westliches System der Zeitrechnung des Jahres, aber in ihrer Etymologie erst sekundär abgeleitet vom *kalendarium*, dem „Schuldbuch" der Geldverleiher. Als Vorfahre unserer Taschenkalender verzeichnete dieses ein Fälligwerden der Schulden immer am Monatsersten, den Kalenden, die neben Nonen und Iden die wichtigsten Strukturtage des römischen Monats waren. Das Bedeutungsspektrum des Wortes wurde bis zu unserem „Kalender" immer mehr metonymisch erweitert. Auch die Kalenden waren dabei zunächst, zumindest noch in der Königszeit, Ereignisse regelmäßiger Sprechakte, da an diesen Tagen der *rex sacrorum* je nach Erscheinen des Neumondes „ausrief" (*cf.* griech. καλῶ), ob die Nonen des jeweiligen Monats auf den 5. oder 7. Tag fallen würden.

Ist all das, mag manch eine(r) sich jetzt fragen, nicht viel zu technisch für ein Gedicht des *praeceptor amoris*, des Ovid der *Amores* und *Ars amatoria*? Mitnichten, denn genau diese *iura dierum* werden zu Beginn der *Fasti* abgehandelt (1.45–62). Gewiss, sie werden nur kurz durchgegangen, um, wie es heißt, den Reigen an mythischen Aitiologien und Episoden aus allen Phasen der römischen Geschichte nicht zu unterbrechen (*ne seriem rerum scindere cogar,* 62).[2] Aber die Ordnung und Entstehungsgeschichte des Kalenders bleibt durchweg ein wichtiges Thema dieses Lehrgedichts über römische Feste, die *tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras ortaque signa* [*canam*] (*ibid.,* 1 f.). Immer wieder wird das Wissen über den Kalender in den Vordergrund gerückt, wozu als wichtigste Erkenntnisformen die in hellenistischen Texten so prominenten Techniken der Etymologie und der Aitiologie dienen. Die Ableitung der Sache aus dem Wort, wie sie Kallimachos, Varro und viele andere vorführen, gibt auch in Ovids Text und dort gerade in der Frage nach den Monatsnamen an jedem der sechs erhaltenen Buchanfänge Anlass zu weitschweifigen Diskussionen und Streitfällen: Während die Lage der Herkunft der Monatsnamen für Januar, Februar und März noch klar ist (die *ianua*, das *februum* [ein Ritual der Reinigung], der Gott Mars), scheiden sich die Geister bzw. Musen (zu Beginn von Buch 5) und Göttinnen (zu Beginn von Buch 6) in der Frage nach den anderen Namen: Der *Aprilis* könnte, wie etwa Varro es will, von *aperire* abgeleitet sein, einer „Öffnung" des Jahres im Frühling also ihren Namen geben. Aber der *praeceptor amoris* lässt seine „wahre" Identität als Anhänger der Liebesgöttin und -dichtung dann doch wieder durchblicken, wenn er diese Meinung zwar referiert, sich aber entschieden gegen sie positioniert (*Fasti* 4.85–90):

quo non livor abit? sunt qui tibi mensis honorem 85
eripuisse velint invideantque, Venus.
nam, quia ver aperit tunc omnia densaque cedit
frigoris asperitas fetaque terra patet,
Aprilem memorant ab aperto tempore dictum,
quem Venus iniecta vindicat alma manu. 90

Wohin reicht der Neid nicht? Es gibt Leute, die dir die Ehre des Monats entreißen wollen und dir neiden, Venus. Denn, weil der Frühling dann alles „öffnet" und die dichte Schroffheit der Kälte weicht und die trächtige Erde offensteht, mahnen sie, dass der April nach der „geöffneten Zeit" benannt ist, den aber doch die sanfte Venus mit auferlegter Hand beansprucht. *(Übers. d. Verf.)*

Ovid beharrt auf der Matronage der Venus-*Aphro*-dite über den April und kann sich dabei auf eine ebenfalls bei Varro überlieferte Debatte beziehen – wobei die sprachübergreifende Katachrese (*Aprilis* > Ἀφροδίτη) aus linguistischer Sicht freilich nicht zulässig ist und auch dem römischen Auge und Ohr recht gezwungen erscheinen musste. Dass bei dieser Entscheidung, wie im Proöm zum vierten Buch sehr deutlich wird (so in *Fasti* 4.8 an Venus: *tu mihi propositum, tu mihi semper opus*), vor allem poetologische und werkbiographische Überlegungen und Ansprüche im Vordergrund stehen, dürfte bei einem Autor, der seine Inhalte immer mit Gattungsfragen aufzuladen weiß, nicht überraschen.

In den folgenden Büchern, die *Maius* und *Iunius* behandeln, ist die Lage noch komplizierter: Ist der Name des Mai von den *maiores* abgeleitet (wie es die Muse Polyhymnia will), von der allegorisch dargestellten *maiestas* der Götter und Menschen (nach Meinung der Urania), oder von Maia, der Mutter des Hermes/Merkur (was von Kalliope vorgetragen wird)? Ovid legt sich in diesem Fall genauso wenig fest wie in der Frage nach der Herkunft des Namens „Juni", auch wenn die Göttermutter Juno neben Hebe/Iuventas, die für die *iuniores* votiert, und Concordia, der, ihrem eigenen, Harmonie verheißenden Namen getreu, die Ableitung von *iungere* am plausibelsten erscheint, sicher den gewichtigsten Platz besetzt. Ganz im Sinne der Mehrfach-Aitiologie, die sich nicht entscheiden muss, erinnert der didaktische Sprecher an das Parisurteil und dessen verheerende Folgen (*Fasti* 6.97–100):

dicta triplex causa est. at vos ignoscite, divae:
res est arbitrio non dirimenda meo.
ite pares a me. perierunt iudice formae
Pergama: plus laedunt, quam iuvat una, duae. 100

Das dreifache Aition wurde besprochen. Aber verzeiht mir, ihr Göttinnen: Die Angelegenheit ist durch mein Urteil nicht zu entscheiden. Geht gleichauf von mir fort. Troja ging durch den Richter über die Schönheit zugrunde: Zwei schaden mehr, als eine hilft. *(Übers. d. Verf.).*

Ovid verknüpft in den *Fasti*, das wird an diesen Beispielen ersichtlich, die schwierigen Fragen der Namensableitungen, wie auch die vieler anderer Phänomene des römischen Festjahres und seiner Rituale, mit der antiken Literaturgeschichte und seinem eigenen Werk. Die Dichtung mit ihren Bildern und Verfahren, ihren Formen und Ansprüchen hat in der Präsentation des Wissens um den römischen Kalender in diesem einzigartigen Text eine ebenso laute Stimme wie die römische Tradition der antiquarischen Erforschung von Bräuchen und Festen, Namen und kulturellen Ordnungsmustern.

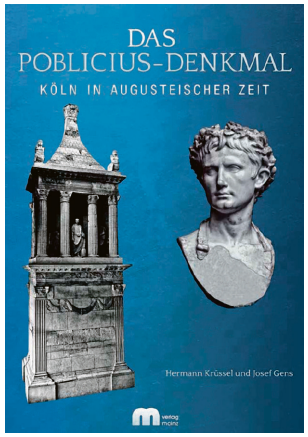
1 Cf. Varro, De lingua latina 6.29: dies fasti per quos praetoribus omnia verba sine piaculo licet fari. […] contrarii horum vocantur dies nefasti, per quos dies nefas fari praetorem: do, dico, addico.

2 Der Text der Fasti wird zitiert nach: P. Ovidii Nasonis Fastorum libri sex, recenserunt E.H. Alton/D.E.W. Wormell/E. Courtney, Fasti, München/Leipzig [1978] [5]2005.

REZENSIONEN

– Von Josef Rabl –

Hermann Krüssel und Josef Gens:
Das Poblicius-Denkmal.
Köln in augusteischer Zeit
432 Seiten, Broschur, 144 Abbildungen,
Druck- & Verlagshaus Mainz, Aachen,
ISBN: 978-3-86317-029-5, 29,90 €



Stellen Sie sich vor, Sie besuchen mit ihren Schülern das Römisch-Germanische Museum in Köln und auf der Haupttreppe mit Blick auf das Grabmal des Poblicius erzählen sie, dass der Herr in der Mittelinterkolumnie gar nicht Poblicius sei (er befinde sich leider noch in Stücken im Magazin), dass die kleine weibliche Statue in der Seiteninterkolumne nicht die Poblicius-Tochter Paulla sei (diese Statue gehöre gar nicht zum Poblicius-Grabmal), dass das originale Grabmal nicht so hoch (nicht 15 m) gewesen, die Inschrift ‚verrutscht' und das Ganze überdies älter sei, als die Archäologen vor Jahren noch behaupteten.

Sie werden sofort mit Rückfragen bedrängt, woher Sie das wüssten und warum das so und inwiefern das wichtig sei. Erklären Sie dann, dass die Ausgräber vor fünfzig Jahren wohl auf zwei Grabbauten gestoßen wären, die vermutlich im Kontext eines Rheinhochwassers umgestürzt und deren Bausteine schwer durcheinander geraten seien, so werden Sie die Phantasie ihrer Hörer in Gang setzen und Verständnis für die Mühen der Archäologen ernten.
Den Dialog könnten Sie dann gleich fortsetzen mit der Frage, was Herrn Poblicius, der sich als „Veteran" bezeichnet, bewogen haben könnte, sich nicht als Militär, sondern als Römer in Toga zu präsentieren, wie er zu so viel Geld gekommen sein könnte, um sich ein so teures Denkmal zu errichten (mit Kalkstein aus Lothringen!), und mit welchen Mitteln er versucht haben könnte, den Betrachtern des Denkmals, die sicher nicht alle des Lesens und der lateinischen Sprache mächtig waren, zu vermitteln, welch bedeutende Persönlichkeit sie vor sich hätten.

Wenn Sie sich für solch ein ergiebiges Gespräch mit Ihren Schülerinnen und Schülern mit Anekdoten, Geschichten, Überlegungen und Fakten, vor allem Fakten, präparieren wollen, dann müssen Sie zu diesem Buch greifen. Die Klassenreise nach Köln mit der Bahn müsste freilich recht weit sein, damit Sie mit dem Lesen im Zug fertig werden, aber das Buch lohnt auch die Lektüre zu Hause im Garten oder am Schreibtisch, denn Sie erfahren Dinge, mit denen Sie ganze Unterrichtsstunden bestreiten und sich selbst umfassend in Geschichte, Archäologie, Epigraphik und römischer Literatur fortbilden können. Gut verständlich und spannend geschrieben und schön illustriert ist es überdies, auch Fußnotenleser (ich bin so einer) kommen auf ihre Rechnung. Ich möchte es Ihnen sehr empfehlen, weil Sie so mit dabei sind, die Anfänge der römischen Geschichte der Stadt Köln um einige Jahrzehnte zurückzudatieren, ein kleines Jubiläum mitzufeiern und natürlich ein markantes Kölner Denkmal neu kennenzulernen.
Vor kurzem kaufte ich mir zum zweiten Mal (das Bändchen aus den 70-er Jahren ist im Bücherregal verschollen)das Buch von Rhys Carpenter, Die Erbauer des Parthenon. Abenteuer eines Tempelbaus, Prestel Verlag München 1970. Auf der Rückseite lese ich: „Carpenter ... hat hier die Summe seiner Lebensarbeit mit der Geschicklichkeit eines überlegenen Kriminalisten vorgetragen; genussvoll die Spannung vorantreibend, fügt er Beweisstück zu Beweisstück. Die Fachwelt wird sich noch viele Jahre mit seinen kühnen Thesen auseinandersetzen müssen; die Laien werden inzwischen Mit Vergnügen – anhand der unmittelbar beim Text stehenden Bilder – eine der aufregendsten Epochen der griechischen Geschichte miterleben können." Tauschen wir den Namen des amerikanischen Archäologen mit den Namen Josef Gens und Hermann Krüssel und ersetzen wir „griechische Geschichte" mit der Kölnischen Geschichte in Augusteischer Zeit und schon stimmt das in jeder Hinsicht auch für dieses Buch!
Genau 50 Jahre ist es nämlich her, dass im April 1967 aus dem Untergrund der Kölner Südstadt sieben junge Leute auftauchten – sie hatten damals zur Bergung der Quader unter ihrem Elternhaus ein regelrechtes Bergwerk nach allen Regeln der Kunst errichtet – und der erstaunten Kölner Bevölkerung und den noch erstaunteren Fachleuten einen Fund präsentierten, der heute als einer der bedeutendsten archäologischen Funde des letzten Jahrhunderts gilt: 70 Reliefquader, jeder zwischen einer halben und zwei Tonnen schwer. Gängige Auffassung ist seit der Zeit der Aufstellung im RGM (Eröffnung 1974), dass dieses so herausragende Denkmal der römischen Antike in der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. in der Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54) oder noch später errichtet worden ist.
Seit dem Aufsatz von Heinz Kähler („Das Grabmal des L. Poblicius in Köln") aus dem Jahr 1970 ging man von einer Zuordnung in die Zeit des Claudius aus. Kähler war damals im Kreis der Facharchäologen eine Kapazität, ich erinnere mich, dass er in meinen Studienzeiten Anfang der 1970-er Jahre in Regensburg immer nur als größte Autorität zitiert wurde (der Regensburger Ordinarius für Archäologie, H.-V. Herrmann, wurde nach der Emeritierung H. Kählers dessen Nachfolger in Köln). In der Frage nach den Vorlagen des Grabmals stieß man damals richtigerweise auf Italien, blieb aber im oberitalischen Gebiet stehen (S. 325). Kähler führte für die Festlegung in die claudisch-neronische Zeit folgende Argumente an: die Haartracht der vermeintlichen Poblicius-Statue, den typisch claudischen Faltenreichtum der Toga, die stilistische Gleichheit von Kapitellen, das zeitliche Auftreten von Cognomina. Spätere Forscher (wie Werner Eck und Henner von Hesberg) äußerten bereits

Das Grabungsteam von 1967

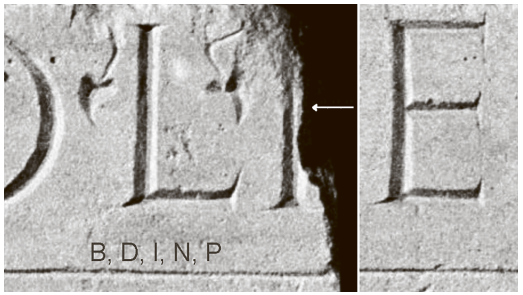
„vorsichtige Zweifel zu den bisherigen Datierungen des Poblicius-Denkmals" (S. 35).
Die Autoren der vorliegenden Monographie sind entgegen der ‚communis opinio' nach eingehenden archäologischen, epigraphischen und philologischen Untersuchungen, die in den letzten Jahren (2013–2016) veröffentlicht wurden[1] ... zu einem folgenreichen anderen Ergebnis gelangt. Eine Datierung des Poblicius-Denkmals sei deutlich früher anzusetzen, was Konsequenzen für die Basisdaten der geschichtlichen Anfänge der Stadt Köln habe. Die Blüte des römischen Köln habe nicht erst mit Gründung der CCAA um 50 nach Christus, sondern schon in augusteischer Zeit begonnen.
Der entscheidende Ansatz der Neubewertung des Poblicius-Denkmals bestand darin, die lateinische Inschrift und damit die Selbstvorstellung des Lucius Poblicius ernst zu nehmen – es hatte in den vergangenen fünf Jahrzehnten viele unterschiedliche Ansätze gegeben. Diese Neubewertung gelang durch ein intensives Zusammenspiel zwischen dem Philologen, Hermann Krüssel, und dem Ausgräber, Josef Gens. Die Rekonstruierung der Inschrift glückte, als der Ausgräber den Philologen auf die Nichtberücksichtigung einer Versatzmarke bei der Aufstellung des Denkmals im Jahre 1974 hinwies. Erst dann ließen sich die fehlenden Teile plausibel ergänzen.
Ein klein wenig erinnert mich dieser Erfolg im Prinzip an denjenigen von Geza Alföldy,[2] der die Inschrift des Aquäduktes von Segovia anhand der Dübellöcher rekonstruierte: Genaues Hinsehen, vielmaliges Überprüfen des Befundes und Exaktheit zahlen sich aus. Bis zum Ergebnis einer Neuinterpretation des Poblicius-Denkmals legten die beiden Autoren einen langen Weg zurück, auf dem sie den Leser kenntnisreich mitnehmen und in mehreren Schritten den neuen Stand der Dinge vorstellen: Auf die Darstellung der bisherigen Forschungen zum Poblicius-Denkmal (Kap. I, S. 15–38) folgen die neuen Forschungsergebnisse (Kap. II, S. 39–214). Demnach ist Lucius Poblicius als der einzige bekannte römische Bewohner anzusehen, der im Laufe der augusteischen Zeit (27 v. Chr. bis 14 n. Chr.) im Oppidum Ubiorum gelebt und gewirkt hat. Sind einmal das Wirken und die Bedeutung dieser wichtigsten Persönlichkeit der Kölner Frühgeschichte erfasst, stellt sich allgemein die Frage nach einer Neubewertung der römischen Zeit Kölns. Dazu werden zunächst generell Aspekte der römischen Kultur in republikanischer und augusteischer Zeit (Kap. III, S. 215–276) aufgezeigt, um dann speziell die Entwicklung des Oppidum Ubiorum und den Beitrag des Lucius Poblicius für die Geschichte der Stadt Köln in den Blick zu nehmen (Kap. IV, S. 277–323). Es folgt anschließend noch ein beeindruckender Apparat mit Fußnoten und Exkursen sowie eine umfassende Bibliographie (332–428).
Dieses Buch ist für eine breite interessierte Leserschaft bestimmt. Die Autoren begründen das so: „Lucius Poblicius hat seiner Nachwelt mit dem Poblicius-Denkmal ein äußerst wertvolles Kapital aus der Vergangenheit geschenkt. Er ließ das Denkmal nicht für Spezialisten erbauen, sondern für jeden vorbeigehenden Bürger und Besucher der Stadt." Das ist ein schönes Argument, mehr aber noch verlangt das Anliegen der Autoren eine stringente, nachvollziehbare und plausible Struktur der Gedanken. Nach meiner Lektüreerfahrung mit diesem Buch ist ihnen das hervorragend gelungen, es liest sich phasenweise so spannend wie ein Krimi und ist überdies auf weite Strecken lehrreicher als manches Handbuch zur Archäologie, Geschichte oder Epigrafik.
Schon der Fundort – unter dem Haus der Familie Gens in Köln, Chlodwigplatz 24 – ist ein Thema für sich. Die Römer bauten ihre Gräber an Ausfallstraßen außerhalb des Siedlungsbereichs, vielfach

1 Josef Gens, Grabungsfieber, Köln 2013; Hermann Krüssel, Josef Gens, Das Kölner Publiciusdenkmal. Neue Erkenntnisse aus Philologischer, epigraphischer und technisch-archäologischer Sicht, in: Pro Lingua Latina, Band 16, Aachen 2015, CLV-CXCVII.

2 Geza Alföldy, Die Inschrift des Aquäduktes von Segovia. Ein Vorbericht, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 94, 1992,231–248, vgl. http://www.uni-koeln.de/philfak/ifa/zpe/downloads/1992/094pdf/094231.pdf

stand dort Grabmal an Grabmal, so auch hier, unglücklicherweise kam es wohl zu einer Vermischung der Quader zweier Grabmäler im gleichen Fundareal. Anzunehmen ist, „dass beide Grabbauten bei einem Rheinhochwasser – wahrscheinlich noch im 1. Jahrhundert – unterspült wurden" und in die hinter ihnen liegende, mit Wasser gefüllte Senke stürzten. Damit waren die Quader jedem Zugriff entzogen und wurden in den folgenden Jahrhunderten bei weiterem Hochwasser durch angeschwemmtes Sediment zugedeckt. Somit erklärt sich auch, warum die Quader nicht dem Steinraub der folgenden Jahrhunderte zum Opfer fielen, denn schon im 2. Jahrhundert begannen die Römer damit, alte Nekropolen abzuräumen und das teure Steinmaterial für andere Bauten wieder zu verwenden.

Inschrift: Ergänzung mit Pronomen



Inschrift: Ausschnitt Modesto Quader

Die frühere Datierung wird gestützt durch wissenschaftlich fundierte Untersuchungen von Knochenfunden, die während der Poblicius-Grabung geborgen wurden. Zu den spannenden Passagen des neuen Buches zählen die Ergebnisse aus der C14 Radiokarbon-Untersuchung und der anthropologischen Untersuchung eines menschlichen Schädels (S. 203–212). Dieser Schädel liefert den Beweis für eine römische Nekropole an der Ausfallstraße des Oppidum Ubiorum in Richtung Süden schon in augusteischer Zeit.
Bei archäologischen Grabungen im Zuge der Bautätigkeiten zur neuen U-Bahn-Haltestelle Chlodwigplatz in den Jahren 2006 bis 2009 trat die römische Straßentrasse nahe der Platzmitte nur ca. 80 cm unter dem heutigen Straßenniveau zutage. Wenn das römische Straßenniveau also relativ hoch, die Quader des Grabmals aber, bezogen auf dieses Niveau, 5 bis 8 m tiefer lagen, muss also das Grabmal, welches direkt an der Römerstraße gestanden hat, in eine dahinter liegende Geländevertiefung gestürzt sein. Reste diese Geländevertiefung finden sich noch auf mittelalterlichen Karten im Bereich zwischen Bayenturm und Ubierring und sind dort als Weyerbai gekennzeichnet. (S. 32)

Grabmal des Poblicius im Römisch-Germanischen Museum in Köln

Die Forschungen, die in diesem Buch dokumentiert sind, geben sodann Antworten auf die Fragen, wann und wie Poblicius gelebt hat, wann er gestorben ist, wann er sein Grabmal erbauen ließ, woher er stammte und wie er es zu solch immensem Reichtum bringen konnte, und sie fügen sich wie Mosaiksteine zusammen (S. 320).

Poblicius präsentierte sich der Nachwelt mit seinem Grabmal sehr selbstbewusst und er musste sich selbst um das Grabmal, die Inschrift und die Selbstdarstellung kümmern. So nennt sich Lucius Poblicius in der Inschrift im Nominativ, d.h. es gibt niemanden, auch nicht aus der eigenen Familie, der ihm (Dativ) dieses Grabmal gesetzt hätte. Und wie sollte Lucius Poblicius auf seine Bedeutung verweisen, wenn die Inschrift in lateinischer Sprache in einer vorwiegend ubischen Gemeinde vielleicht gar nur von einer Minderheit verstanden wurde? Die Aussage zur Bedeutung des Lucius Poblicius und seiner Familie musste folglich das Bildprogramm seines Grabmals übernehmen, womit den Statuen und Reliefs eine große Aussagekraft zukommt.

Schon die Rekonstruktion der Poblicius-Inschrift (S. 44 ff) ist aufregend wie ein Krimi: „Von den Autoren dieses Buches wurde 2015 festgestellt, dass beim Aufbau des Poblicius-Denkmals 1974 der Quaderstein mit der Inschrift MODESTO nicht entsprechend der Versatzmarke, sondern ohne deren Berücksichtigung 7 bis 8 cm weiter links positioniert wurde. Diese Versatzmarke befindet sich über dem ersten O von MODESTO und definiert die Trennfuge der darüber liegenden Quaderreihe. Es liegt auf der Hand, dass eine fehlerhafte Zusammenstellung, wie sie im Jahr 1974 im Römisch-Germanischen Museum ausgeführt worden ist, eine maßliche Überprüfung des ermittelten Rekonstruktionsversuchs nicht zulässt" (S. 45).

„Wenn das Grabmal und die Inschrift auf drei Personen hindeuten, auf einen Vater, eine Tochter und einen Freigelassenen, und zudem noch in der fünften Zeile verfügt wird, dass dieses Grab auf keinen Erben übergehen wird (**H**oc **M**onumentum **H**ereden **N**on **S**equetur), dann stellen sich einige Fragen: Wem gehört das Grab? Wer durfte in das Grab gelegt werden? Was sollte durch eine Verfügung verhindert werden? (S. 51)

Vieles deutet darauf hin, dass der Freigelassene Lucius Poblicius Modestus der Erbe des Lucius Poblicius war und damit nun seinerseits über großen Reichtum verfügte. Die Parallelen zu Trimalchio in den Satyricon des Petron sind verblüffend: Gaius Pompeius Trimalchio Maecenatus erhielt sein Startkapital, als ihn sein früherer, anscheinend kinderloser Herr, dem er durch sein Können im Buchhaltungswesen dienstbar gewesen war, zum Erben gemacht hatte. Eine steile Karriere und sagenhafter Reichtum standen Trimalchio und Modestus nun ihrerseits bevor. Doch im Gegensatz zu Trimalchio verfügte Lucius Poblicius Modestus, auch über Bildung, die ihn über jeden zweifelhaften Ruhm erhaben machte. (133) Die vollständige Statue erweist sich als die Modestusstatue. Die Statue des Lucius Poblicius ließ sich aus dem Torso und drei Fragmenten (Sockelfragment mit Scrinium, Kopf, Fragment eines Armes mit Hand mit großen flachen Ringen an vier Fingern, eine zusammengelegte Mappa haltend) rekonstruieren, die dann bei genauer Betrachtung zu einer Vielzahl neue Erkenntnisse führt" (S. 57).

Hoch bedeutsam sind die Aussagen der Reliefs (136 ff): „Der Waffenfries des Grabmals deutet ... nicht auf die militärische Vergangenheit, sondern hat den Zweck, Lucius Poblicius' Vorliebe für Gladiatorenspiele in seiner Rolle als Veranstalter und damit auch als Financier dieser Volksunterhaltung für die Nachwelt festzuhalten. Der Gladiatorenwaffenfries konzentriert sich auf die drei Gattungen Murmillo, Hoplomachus und Thraex." (S. 139) – Ferner: „Lucius Poblicius zeigt auf den Reliefs seines Grabmals das Gefolge des Dionysos, er wählte sogar Stechwindenblätter als Interpunktionszeichen in der Inschrift! Richtet man sich nach Eurypides, stand einer Teilnahme am Dionysoskult auch älteren Männern nichts im Weg. Poblicius plante sein Grabmal als alter Mann und man findet den Dionysoskult, wohin man schaut am Denkmal." (S. 166)

Viele Puzzlestücke fügen sich tatsächlich zusammen. Eine genaue Untersuchung der tatsächlichen Publiciusstatue führt unweigerlich in den Bereich der Gladiatorenkämpfe. Die Mappa in der Hand der Publiciusstatue lässt sich nur so erklären, dass Lucius Poblicius Spiele veranstaltete. Es muss also zu seiner Zeit im Oppidum Ubiorum Spiele, d.h. Gladiatorenkämpfe gegeben haben. Lässt man sich auf der Suche nach einer Erklärung für den unglaublichen Reichtum des Lucius Poblicius vom Poblicius-Denkmal leiten, kommt man angesichts der vielen Anspielungen auf den Dionysoskult nicht am Wein vorbei. Lucius Poblicius als Händler, vor allem als Weinhändler, mit seinen Kontakten in seine Heimat Kampanien, die für exzellenten Wein bekannt war – das lässt die Schlussfolgerung zu: Wein ist der Schlüssel für den Reichtum des Poblicius in einem Oppidum und in einem Lager, in dem zwei Legionen zu versorgen waren (S.326). Es ist deutlich geworden, dass Lucius Poblicius eine bedeutende, vielleicht die bedeutendste Person im frühen Oppidum Ubiorum der augusteischen Zeit war. Es war ein Zug der Zeit, dass bedeutende Männer sich ein dauerhaftes Denkmal für die Nachwelt setzen ließen bzw. selbst setzten. Das berühmteste Beispiel liefert Kaiser Augustus selbst. (S. 326) Auch Lucius Poblicius verwies stolz auf seine res gestae (z.B. Gladiatorenwaffenfries) sowie auf Attribute der bella et pax. Der Veteran hatte seinen militärischen Dienst in der Alaudenlegion, vor allem im Kantabrischen Krieg, geleistet und sich, stolz auf seine Leistungen, die von Augustus so geforderte Toga als Friedenskleid angelegt! Das Scrinium weist darauf hin, dass Lucius Poblicius belesen war und gerade die augusteischen Dichter gekannt haben dürfte. Lucius Poblicius war, wie sein Monument sehr deutlich zeigt, das Beispiel schlechthin für die Ausbreitung der römischen Lebensart, der römischen Kultur und des Kults (z.B. des Dionysoskults) und auch der römischen Sprache am Rhein im Nordosten des Imperium Romanum ... Und auf einen letzten, nicht unwichtigen Aspekt sei abschließend noch hingewiesen: Im augusteischen Zeitalter konnte man es mit Leistungsbereitschaft zu etwas bringen. Es wurden ‚Fähigkeiten und Leistung begünstigt und belohnt, vor allem mit der begehrten Staatsbürgerschaft' (S. 327).

Statuen mit richtiger Aufstellung

Das Poblicius-Denkmal ist nicht irgendein Denkmal in Köln. Es ist das Denkmal, das der Nachwelt blieb am Ende des Lebens desjenigen Bewohners des Oppidum Ubiorum, der für Wein und Spiele, für eine literarische Bildung, kurz: für die Entwicklung der römischen Kultur in Köln stand.

Für ihn stand nicht eine Selbstvorstellung als Soldat im Mittelpunkt, sondern der Stolz als Bürger, nicht das Schwert, sondern die Toga, nicht die Waffen seines Militärdienstes, sondern die Waffen der Gladiatoren. Er verstand sich als Bürger und Wohltäter der Stadt. Er erkannte und nutzte die Chancen, die die Pax Augusta mit der Gewerbe- und Religionsfreiheit sowie dem innenpolitischen Frieden ihm und dem Oppidum Ubiorum im Nordosten an den Grenzen des Imperium Romanum bot. ... Die Wertschätzung des Friedens und der Einsatz als Wohltäter machen Lucius Poblicius zu einer vorbildlichen Person für die Stadt. Lucius Poblicius ist vielleicht der erste namentlich bekannte Bürger Kölns, er ist in jedem Fall ein wichtiger Sohn dieser Stadt und Zeuge einer Stadt, die schon früh, schon in augusteischer Zeit, eine kulturelle Blüte erlebte und förderte.

Diese beiden Bücher ergänzen sich hervorragend. Der Band von **Marion Giebel** über Gärten in der Antike ist schon ein paar Jahre alt, die Autorin, promoviert in Gräzistik, versierte Lektorin, Übersetzerin und Herausgeberin antiker Literatur braucht man hier nicht vorzustellen.

Der Band von **Stephanie Hauschild** über die Welt der römischen Gärten ist soeben erschienen. Stephanie Hauschild ist promovierte Kunsthistorikerin und Archäologin mit Schwerpunkten in der Kunst des Mittelalters, des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Sie ist zudem Spezialistin für Gartengeschichte und Preisträgerin des Deutschen Gartenbuchpreises[1].

Marion Giebel durchstreift die Gärten der Antike[2]. Sie erzählt von Gärten und Pflanzen in der Mythologie, von orientalischen Gartenanlagen, von Gärten an Tempeln, von landwirtschaftlichen Nutzgärten und großer Gartenkunst im alten Rom. Es ist ein Buch voll wundersamer Geschichten wie die vom Zauber und der harten Arbeit in den Gärten der Odyssee, die von den Hängenden Gärten der Semiramis in Babylon, von einem Weinwunder, von Göttern und Philosophen.

Marion Giebel versteht es ganz vorzüglich, Belegstellen zu Gartenkultur und Landbau aus der griechischen und römischen Literatur in ihrem Kontext zu erschließen, etwa die folgende: „Der Perserprinz Kyros der Jüngere empfing eines Tages in Sardes den Spartanerführer Lysander und nahm ihn zum Zeichen seines Wohlwollens mit zu einem Parádeisos, einem umzäunten Stück Land. Da standen hochgewachsene Bäume in Reih und Glied, Blumen dufteten, das Erdreich war sorgsam gepflegt. Lysander ist voller Bewunderung und lobt Kyros gegenüber den ordentlichen und einfallsreichen Gärtner, den er da habe." Da freut sich Kyros und entgegnet:

„Aber ich habe doch alles selbst so angelegt und selbst angepflanzt!" Lysander schaut den Prinzen an, mit seinen Prunkgewändern, die von Gold und Edelsteinen strahlen, und ist skeptisch: „Du hast das alles mit eigener Hand gepflanzt?" „Ja, wahrhaftig, ich versichere dir, ich setze mich niemals zu Tisch, bevor ich mich nicht tüchtig ausgearbeitet habe, entweder bei militärischen Übungen oder bei der Landarbeit."

Stephanie Hauschild, Akanthus und Zitronen. Die Welt der römischen Gärten, Philipp von Zabern-Verlag / WBG Darmstadt 2017, 168 S. 57 farb. Abb., **ISBN: 9783805350709 Mitglieder 19,95 € / Nichtmitglieder 24,95 €**

Marion Giebel, Rosen und Reben. Gärten in der Antike, Primus Verlag / WBG Darmstadt 2011 **ISBN 978-3-534-24276-4, 19,80 €**

1 Von Stephanie Hauschild erschienen u.a.: Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus, 2005; Das Paradies auf Erden: Die Gärten der Zisterzienser, 2007; Gärten im Licht – Impressionisten und ihre Gärten, 2013; Der Zauber von Klostergärten. Die guten Seiten des Landlebens, 2014

2 Vgl. auch Marion Giebel, "Mein liebes Feld, wann sehen wir uns wieder?" Römische Gartenkultur zwischen Nutzen und Nostalgie, Skript für eine Sendung des Bayerischen Rundfunks, 6 Seiten, pdf-Dokument, 65 KB: http://www.fachdidaktik.klassphil.uni-muenchen.de/forschung/didaktik_waiblinger/marion_giebel/index.html – Heranzuziehen wären auch: Bernard Andreae, „Am Birnbaum": Gärten und Parks im antiken Rom, in den Vesuvstädten und in Ostia, Zabern-Verlag Mainz/Rhein, 1996 und: Edgar Markus Luschin, Römische Gartenanlagen, Diss. Wien 2008 , München, GRIN Verlag, vgl. http://www.grin.com/de/e-book/158402/roemische-gartenanlagen

Pompejanum Garten in Aschaffenburg

Xenophon (oik. 4,20–25) erzählt dies sicher mit einiger Wehmut, denn der hochgeborene Gartenfreund ist jener Kyros, mit dem er als Mitglied einer Söldnertruppe auszog, um ihm den Perserthron zu verschaffen, was bekanntlich missglückte. Doch die Geschichte ist so schön, dass sie auch Cicero noch dem alten Cato in den Mund legt (Cato 59), als dieser die Freuden des Landlebens preist. „Wenn da ein Prinz sich nicht zu schade war, selbst zu graben und zu pflanzen, sollten sich auch die römischen Senatoren nicht scheuen, auf ihren Landgütern selbst mit anzufassen." Giebel, 17f)

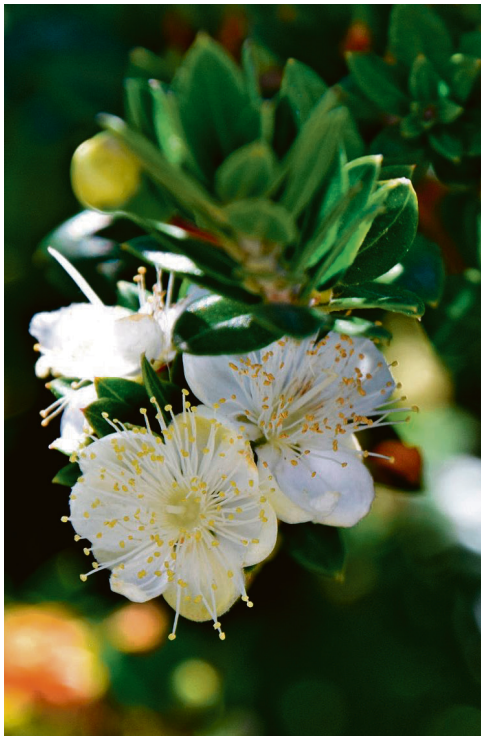
Bei Marion Giebel gibt es immer wieder Aha-Erlebnisse – oder wussten Sie, dass Caligula seine beiden Traumschiffe, die auf dem Nemisee nahe Rom fuhren, mit Blumenbeeten ausstattete, oder dass Kresse als Muntermacher galt: „‚Iss mehr Kresse!' riet man einem allzu Bedächtigen." Oder dass schon Plutarch die Position vertrat: „Wer einen Garten habe, brauche keine toten Tiere zu essen!", oder dass Kaiser Diokletian sich nach seiner Abdankung als Hobbygärtner betätigte und liebe Kohl anbaute, als wieder auf den Thron zurückzukehren, oder dass man unweit der Spanischen Treppe in den Gärten des Lukullus Töpfe für Salatstecklinge ausgegraben hat. Vielleicht waren es importierte Sorten, die man wegen ihrer Seltenheit tischfein machte, wie später der Feldsalat, der Kaiser Tiberius so gut schmeckte, dass er ihn aus Germanien importieren ließ. Marion Giebels Gartenbuch garantiert eine kurzweilige und spannende Lektüre! Gegliedert ist es in vier Kapitel: *Mythische Gärten – Mit Herkules zu den Hesperiden; Persische ‚Paradiese' und ein Weltwunder – Gärten im Orient; ‚Heilige Haine' – Götter und Philosophen im alten Griechenland; Von Rüben und Rosen – Gärten im alten Rom.* Dazu kommen ein Anmerkungsteil und ein Literaturverzeichnis.

Stephanie Hauschild nimmt uns mit auf eine Reise in die grünen Oasen der römischen Antike. Anhand zahlreicher archäologischer und literarischer Zeugnisse beschreibt sie Anlage und Ausstattung der Gärten, ihre historischen Vorbilder sowie den Gartenalltag im alten Rom. Sie erzählt vom Leben mit dem Garten, stellt aber vor allem auch die Pflanzenwelt in ihrer erstaunlichen Vielfalt vor und lädt ein, die römischen Gartentraditionen selbst auszuprobieren, auch auf dem eigenen Balkon. Die Idealbilder römischer Gärten, wie sie die Maler des 19. Jahrhunderts festhielten, inspiziert die Autorin dabei ebenso wie moderne Rekonstruktionen antiker Gartenanlagen.

Im ersten ihrer neun Kapitel zur *Welt der römischen Gärten* betrachtet Stephanie Hauschild das Bild *„A Roman Garden – A Hearty Welcome"* (entstanden 1878, Ashmolean Museum Oxford) des Victorianische Künstlers Lawrence Alma-Tadema, in dem sich die zeitgenössischen Vorstellungen vom Leben in der Antike, aber auch die vom guten Leben mit der Familie spiegeln. Was für ein Bild von einem römischen Garten entwirft der Maler in dem Gemälde? fragt die Autorin, beschreibt sodann detailreich das Bild, bestimmt die dargestellten Pflanzen – hier liegt eine Stärke ihres Buches – sucht nach den Quellen für Alma-Tadema, identifiziert dann aber auch einige Anachronismen: „Beinahe jedes Detail auf seinen Gemälden rekonstruierte er nach Museumsstücken oder nach den archäologischen Ausgrabungen. Dennoch irritieren bei genauerer Betrachtung einige Kleinigkeiten auf diesem detailgetreuen Bild: Sonnenblumen *(Helianthus annuus)* etwa, waren in der viktorianischen Ära nicht nur in England allgegenwärtig. Oscar Wilde trug sie im Knopfloch, die französischen Impressionisten malten sie auf ihre Bilder. Gärtner in ganz Europa tauschten Samen und Sorten und füllten ihre Gärten mit immer neuen Varianten und Arten. Jedoch: die Römer kannten die schöne Pflanze noch nicht. Sonnenblumen stammten aus Südamerika. Erst die Spanier brachten sie im 16. Jahrhundert mit nach Europa." (Hauschild 13f.) Ähnliches gilt für weitere Pflanzen, die als Gartenpflanzen der römischen Antike nicht gesichert sind, etwa die Zwergpalme *(Chamaerops humilis)* oder der Schlafmohn *(Papaver somniferum)*: „Die Römer schätzten den Schlafmohn auch als Zierpflanze, wie wir von Wandmalereien wissen. Doch ein großes Beet mit nur kurz blühendem Schlafmohn im Zentrum eines römischen Gartenhofs? Diese Idee zur Gartengestaltung ist höchstwahrscheinlich der Phantasie des Künstlers entsprungen. Archäologische oder literarische Quellen für das Motiv gibt es nicht." (Hauschild 14)

Auf die Quellenlage für die Erforschung antiker Gärten ist damit punktuell bereits hingewiesen, antike Texte, archäologische Funde in Form von Wandmalereien oder Mosaiken, die Vorgeschichte, also „Gärten in Griechenland und anderswo" (Kap. 4, 56ff). Eine spezielle Gartenarchäologie ist erst neuesten Datums: „Tatsächlich ist der Zweig der Archäologie, der sich mit den Gärten beschäftigt, relativ jung. Sogar in den Vesuvstädten, wo man Gärten zumindest vermutete, blieb eine eingehende Beschäftigung mit ihnen lange aus. Es ist der amerikanischen Archäologin *Wilhelmina Jashemski* (1910–2007) zu verdanken, dass seit den 1970er-Jahren bei Grabungen erstmals auch Gärten berücksichtigt wurden. Ihre Arbeit hat maßgeblich zum Wissen von der antiken Gartenkultur beigetragen. *Jashemski* hat danach gefragt, wie groß die Gärten in den pompejanischen Häusern tatsächlich gewesen sind. Sie suchte und fand Hinweise, die klärten, wie Römer ihre Gärten nutzten. Sie hat erkannt, dass Gärten als Arbeitsräume, Plätze zur Erholung oder zum Essen, zum Anbau von Nahrungsmitteln, Blumen oder Heilkräutern für den Eigengebrauch dienten. *Jashemski* regte außerdem an, dass Pollenmaterial analysiert und Spuren der Pflanzenwurzeln mit Gips ausgegossen wurden. Ihre Pionierarbeit hat dazu beigetragen, dass wir uns heute ein wesentlich differenzierteres Bild vom Garten in der Römerzeit machen können als noch zur Zeit König Ludwigs von Bayern (der das *Pompejanum* in Aschaffenburg bauen ließ) oder Lawrence Alma-Tademas. Viele Erkenntnisse aus *Jashemskis* Forschungen sind in die modernen Rekonstruktionen

Chinesische Zedrat Zitrone



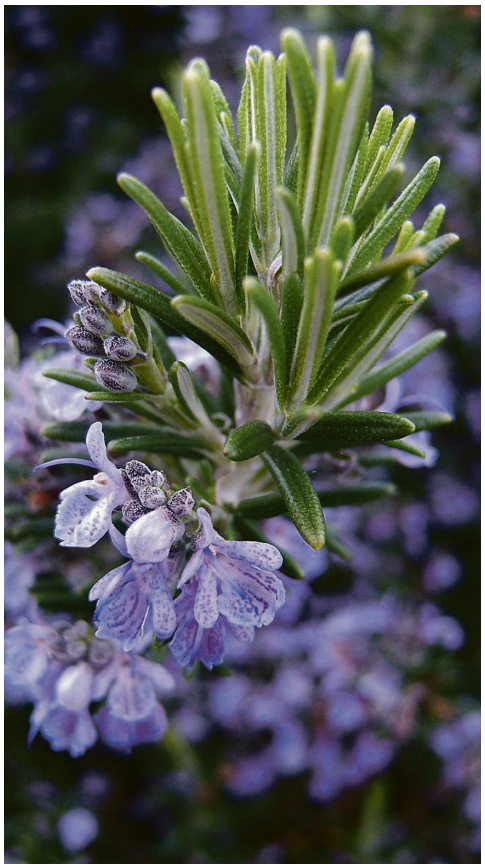
Myrtus communis subsp. tarentina

römischer Gärten mit eingeflossen, so etwa in die prächtigen Gartenanlagen der Villa Borg im Saarland." (Hauschild 23f)

Hauschild stellt in ihrem Buch zahlreiche rekonstruierte Villen mit ihren Gärten[3] und Parks vor, so neben dem bayerischen Pompejanum und der *Villa Borg* auch die *Getty-Villa* im kalifornischen Malibu (30ff), führt den Leser aber noch mehr in römische Landhäuser, Villen und Gärten, natürlich nach Herkulaneum, Pompeji (*Villa der Poppaea* in Oplontis, 44ff), Ostia (*Villa des Plinius* in Laurentum, 41ff.) und Rom, aber auch in die Provinzen, so nach Sussex in eine der größten Villen nördlich der Alpen, nach Fishbourne: „Für Gartenenthusiasten hält die Anlage hervorragend rekonstruierte Gärten bereit" (46f).

Hauschild geht in ihrem Buch intensiv gärtnerisch-botanischen Fragen nach, etwa welche Pflanzen die Gärtner für die Hecken auswählten, wie hoch sie waren und wie sie geschnitten wurden und stellt zu diesem Punkt bedauernd fest: „darüber haben die Archäologen nichts herausfinden können, denn Pflanzenreste haben sich nicht erhalten" (Hauschild 50). Was in Ziergärten wuchs, nennt Plinius in den Villenbriefen: Er zählt Akanthus, Platanen, Feigen, Maulbeeren, Oliven, Lorbeer, Myrte, Rosen, Zypressen, Rosmarin, Veilchen, Weinreben, Efeu und Rasenflächen auf. In den o.g Gärten hat man auch versucht römische Nutzgärten nachzubilden. Selbstangebautes Essen aus dem eigenen Garten galt seit den Zeiten der Römischen Republik als erstrebenswert und entsprach dem weit verbreiteten Autarkiebedürfnis der Römer. Plinius d. Ä. schreibt dazu im ersten Buch seiner „Naturalis historia": „Zu Rom wenigstens war der Garten selbst der Acker des Armen. Aus dem Garten bezog das Volk seinen Unterhalt" (78). Auch Cato, Varro und vor allem Columella vermitteln ein recht genaues Bild von den damals verwendeten Arten an Kräutern, Gemüse und Obst. Columellas lange Liste mit Gemüsepflanzen macht deutlich, welch wichtigen Platz die Ernährung aus dem eigenen Garten für die Römer hatte. Blättert man durch seine Aufzeichnungen, fällt auf, dass erstaunlich viele der aufgelisteten Arten das Aussehen unserer Nutzgärten bis heute bestimmen.
In meinem Garten findet sich ein Tontopf mit Rosmarin, zu Küchenzwecken viel genutzt. Stephanie Hauschild schreibt (76f), dass die Römer manche Pflanzen anders einordneten, als wir das heute tun. Dazu gehöre auch Rosmarin, den Plinius d. J. nicht etwa als Küchenkraut, sondern als Ziergewächs, nämlich als Ersatz für Buchsbaum beschreibt. Der Buchs reagiere empfindlich auf Trockenheit und salzhaltige Luft, Rosmarin vertrage diese Bedingungen. Rosmarin spielte als Küchenkraut im Altertum keine Rolle. Erst in mittelalterlichen Rezeptsammlungen kommt er als Würzkraut zum Einsatz.

Originell ist das letzte, neunte Kapitel: „Ideen aus dem römischen Garten" – die Hofgärten in Pompeji erscheinen durchaus bedenkenswert als Inspiration für die kleinen Gartengrundstücke in unseren Städten. (143ff). Allerdings warnt die Autorin sogleich, denn die Anlage eines vermeintlich echten römischen Gartens bedeute zuallererst Verzicht. „Verzichten müsste man auf viele beliebte und bewährte Pflanzen, die erst in späteren Jahrhunderten den Weg in unsere Gärten gefunden haben. Und wer möchte schon einen Garten ohne Tulpen, Tomaten, Kapuzinerkresse, Sonnenblumen, Geranien, Flieder oder Forsythien – Pflanzen, die ebenfalls seit langer Zeit unsere Gärten bereichern? Außerdem sind ja die allermeisten römischen Gartenpflanzen nicht winterhart." (144) – „Aber was spricht gegen eine Hecke aus Rosmarin, ein paar Töpfe mit in Form geschnittenem Buchs und Efeu, ein Akanthusbeet, wie Plinius es in seinem Garten hatte, oder eine kleine Kollektion von Myrte, Zitronen- und Granatapfelbäumchen?" Auch mediterrane Kräuter wie Thymian, Majoran oder Lavendel bereichern im Kübel jede Terrasse oder Dachterrasse. (145) In diesem Kapitel werden auch ganz praktische Fragen angesprochen wie die Frage der Überwinterung, den richtigen Umgang mit Topfpflanzen, Pflanzen im Haus und jene Faktoren, die für Gesundheit und Wachstum einer Pflanze wichtig sind.
Gärten standen im Mittelpunkt des Lebens im alten Rom – für manche als repräsentative Ziergärten, für andere als Nutzgärten. Stephanie Hauschild nennt als Ziel ihres Buches – nachdem in den letzten Jahrzehnten unser Wissen über Gärten in der Antike stark gewachsen ist – einen Blick auf die Gärten der Römerzeit zu werfen und dazu anzuregen, sich näher mit den Gärten, Gewächsen und den Menschen, die sie pflegten, zu beschäftigen. Tatsächlich wirkt das Konzept der römischen Ziergärten zeitlos. Vorstellungen und Wünsche städtischer Gärtner und Gartennutzer damals wie heute erscheinen sehr ähnlich. In kaum einem anderen Bereich lässt sich die antike Kultur so konkret nachempfinden wie in der Gärtnerei. – *Also, ab in den Garten, mit diesem schönen Gartenbuch!*



Rosmarinus officinalis

3 Den ein oder anderen römischen Garten könnte man nachtragen, etwa den Römischen Garten in Hamburg: Entstanden ist der erste Teil dieses Fleckchens Grün zwischen 1880 und 1890 unter der Anleitung von Julius Richter. Auf Italienreisen holte er sich die Inspiration für seinen privaten römischen Garten. Aber erst durch den hanseatischen Bankier Moritz N. Warburg wurde er zum Römischen Garten, wie wir ihn heute kennen. - vgl. http://www.hamburg.de/sehenswuerdigkeiten/347856/roemischer-garten/ und http://www.hamburg.de/parkanlagen/3115692/roemischer-garten/ 0der den Römischen Garten im Botanischen Garten Augsburg, vgl. http://www.augsburg.de/freizeit/ausflugsziele/botanischer-garten/

Habent sua fata libelli. Das gilt auch für ein Buch, das ursprünglich gar kein Buch war, sondern eine rund sieben Meter lange Pergamentrolle – lateinisch rotulus. Sie entstand erstmals wohl um 200 v. Chr. und wurde von Abschrift zu Abschrift immer wieder mit neuen Informationen angereichert. Die letzte, vermutlich um 435 n. Chr. entstandene Abschrift verzeichnete neben dem Netz an römischen Reichsstraßen und landeskundlichen Informationen rund 4000 Ortsnamen. Diese Karte wurde – so Wikipedia – bislang 1225 mal gedruckt.

Im Verlag Philipp von Zabern erschien kürzlich eine neue Buchausgabe dieser einzigen Weltkarte aus der Antike, auf der annähernd die ganze damals bekannte Welt von Iberien bis Indien abgebildet war. Überliefert ist diese einzige antike Weltkarte in einer mittelalterlichen Kopie, erhalten in 11 Blättern in der Österreichischen Nationalbibliothek.[1] Da ein Abdruck der einzelnen Pergamentblätter im Ganzen für heutige Buchformate nicht möglich ist, wurden sie jeweils gedrittelt. Jedes Teil nimmt eine Doppelseite in Anspruch, wobei immer auf der rechten Seite die Farbaufnahme und auf der linken eine monochrome Version mit einigen Kommentaren gegeben wird. Zur Orientierung des Lesers gibt es in der linken unteren Ecke einen Apparat, der anzeigt, auf welchem Blatt und in welchem Drittel man sich jeweils befindet. Die Abbildungen sind von sehr guter Qualität. Verfasser ist *Michael Rathmann*, Professor für Alte Geschichte an der Universität Eichstätt-Ingolstadt. Seit seiner Promotion über das römischen Straßenwesen gehört die antike Kartographie zu seinen Arbeitsschwerpunkten.

Dieser hochwertige Band macht die Tabula nun wieder vollständig zugänglich. Alle Blätter wer-

Tabula Peutingeriana.
Die einzige Weltkarte aus der Antike.
Eingeleitet und kommentiert von Michael Rathmann, Verlag Philipp von Zabern, 2016, 2. unveränderte Auflage 2017, 112 S. mit 41 farbigen Abbildungen, 33 s/w und 33 farbige Tafeln der Tabula in Einzelteilen, Bibliogr. und Ortsreg., 34 x 36 cm, WBG Darmstadt, Leinenausgabe
ISBN 978-3-8053-5101-0, Mitglieder 199,00 €, Nichtmitglieder 249,00 €

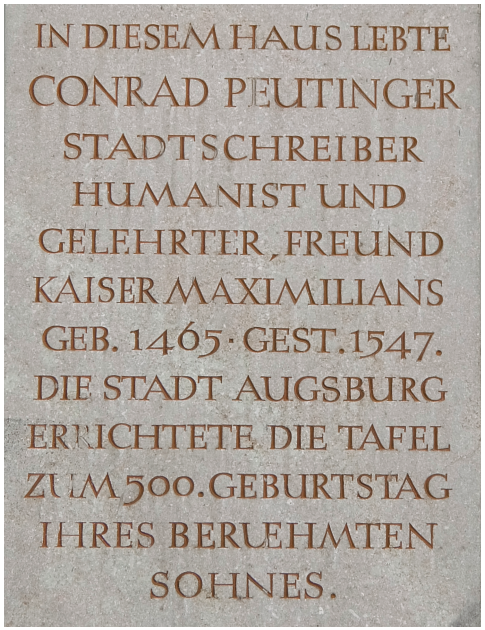
den erstmals nach aufwendiger Restaurierung im Originalformat gezeigt. Eine Einführung und ein umfassender Kommentar von *Michael Rathmann* sowie ein Register der Ortsnamen erschließen dieses Weltdokumentenerbe.

Der Weg der in der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen Weltkarte war einigermaßen verschlungen. „Mit einiger Wahrscheinlichkeit hat der Humanist *Konrad Celtes* (alias Konrad Bickel, 1459–1508) die Weltkarte im Jahr 1507 aus einer süddeutschen Klosterbibliothek gestohlen. Bei umherreisenden Gelehrten jener Zeit war es durchaus üblich, fühlten sie sich doch angesichts des Niedergangs vieler Klöster samt ihrer Bibliotheken dazu förmlich berechtigt. Die Forschung vermutet mehrheitlich, dass die uns vorliegende Handschrift aus dem Bestand des berühmten Klosters Reichenau stammt, dort um 1200 entstanden ist und auf eine antike Vorlage zurückgeht" (S. 6). Celtes überließ die Rolle seinem Freund *Konrad Peutinger* und bestätigte diese Übergabe testamentarisch in Form einer Schenkung, wobei es sein Wunsch war, sie einer interessierten Öffentlichkeit (Ad Usum Publicum) zugänglich zu machen. *Peutinger* erwarb 1511 eine kaiserliche Druckerlaubnis und wurde zum Namensgeber der Handschrift. Den Namen *Tabula Peutingeriana* erhielt die Straßenkarte zum ersten Mal in der gedruckten Ausgabe von *Peter Bertius* (Leiden, 1618/19). Bekannt ist, dass *Peutinger* die beeindruckende Kartenrolle gerne Gästen zeigte. Die „Karte des Peutinger" hat dann in einer kleinen Gruppe von Gelehrten schnell Furore gemacht. Zur erhofften Drucklegung kam es aber zunächst nicht, die kostbare Handschrift geriet in Vergessenheit. Über mehrere Zwischenstationen „gelangte sie 1717 für den beachtlichen Preis von 100 Dukaten in die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen. Nach dessen Tod 1737 erwarb *Kaiser Karl VI.* dessen Bibliothek von der Witwe *Viktoria von Savoyen*. So kam die *Tabula Peutingeriana* 1738 in den Besitz der Hofbibliothek in Wien, wo sie sich noch heute unter der Bezeichnung *Codex Vindobonensis* 324 befindet. Ihrer Bedeutung entsprechend wurde sie 2007 Teil des UNESCO-Welterbes" (S. 6f.).

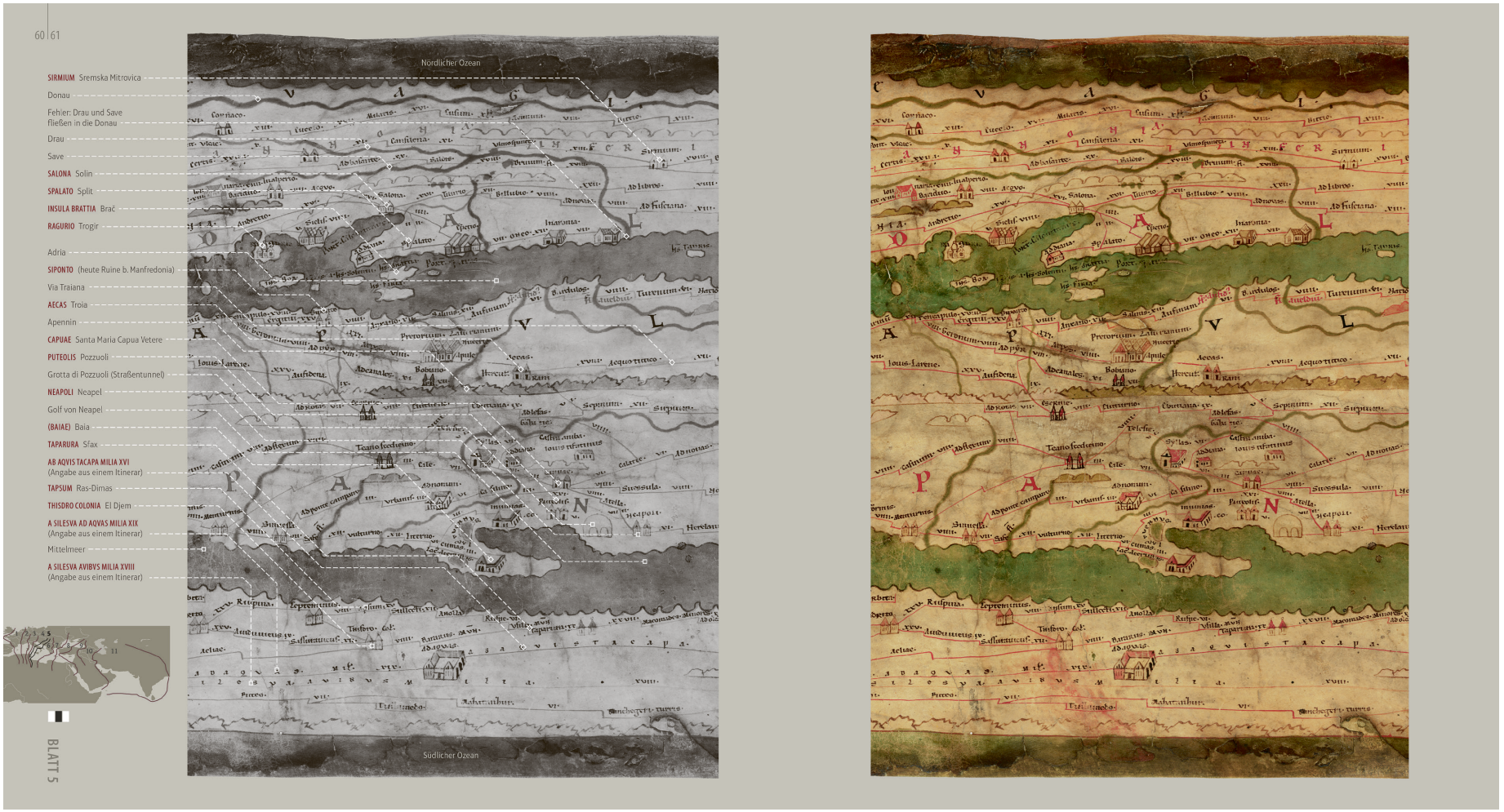
In Wien registrierte man den kritischen Erhaltungszustand des aus elf Pergamentblättern bestehenden Rotulus; 1863 kam es zu dem Beschluss, die Pergamentrolle in ihre elf Einzelblätter aufzulösen. Der Zustand verschlechterte sich weiter, als man sie in den 30-er Jahren des 20. Jahrhunderts unter Luftabschluss zwischen zwei Glasplatten flach einpresste (ab 1977 Acrylplatten). Inzwischen werden die Blätter in Passepartouts zwischen pH-neutralem Papier liegend gelagert (S. 7).

Man vermutet, dass bereits der Kopist um 1200 den Originalumfang der Karte nicht mehr besaß, jedenfalls fehlt der Beginn der Rolle im Umfang von vermutlich drei oder vier Pergamentblättern, auf denen sich neben dem antiken Titel des Werkes und einer Praefatio (Vorwort) die gezeichneten Landmassen von Westafrika, Iberien, Irland, Britannien, das sagenumwobene Thule sowie weitere Inseln im Atlantik befunden haben dürften (S. 8). Eine Rekonstruktion des verlorenen Anfangs stammt übrigens von *Konrad Miller* aus dem Jahr 1887, die der Herausgeber dieses Buches für recht gelungen hält (S. 8, Abb. 5 auf S. 9).

Die Tabula der Spätantike muss auf noch älteren Vorläufern basieren. Sie wurde in der Forschung seit *Christoph von Scheyb* (1704–1777) als Produkt römischer Kartografie betrachtet. Die Maße der Karte sprechen allerdings gegen einen praktischen Nutzen, zumal die Distanzangaben unsystematisch sind und das römische Straßennetz nur selektiv vorhanden ist. *Ekkehard Weber* (er legte die Karte 1976 neu auf) steht in der aktuellen Diskussion für die traditionelle Ansicht, dass sie auf die Karte des *Agrippa* (64–12 v. Chr) zurückgehe (S. 10f). Der Weggefährte des Augustus habe in der *Porticus Vipsania* auf dem Marsfeld in Rom an den Wänden eine Weltkarte anbringen lassen, die die Größe des römischen Reiches visualisieren sollte. Dagegen hat sich *Richard Talbert* für



1 Sie müssen aber nicht nach Wien reisen, eine Kopie der Tabula Peutingeriana können Sie auch im Römischen Museum in Augsburg sehen: Römerlager – Das römische Augsburg in Kisten. Toskanische Säulenhalle im Zeughaus, Zeugplatz 4, Di-So 10-17 Uhr.
Vgl. www.kunstsammlungen-museen.augsburg.de



eine Datierung des antiken Vorläufers der *Tabula Peutingeriana* in die Zeit um 300 n. Chr. ausgesprochen, sie sei ein Produkt kaiserlicher Repräsentation aus der Zeit der diokletianischen Tetrarchie (S. 12). Für diese Datierung wurden folgende Argumente ins Feld geführt: Konstantinopel, das in diesem Jahr eingeweiht wurde, sei schon verzeichnet. Städte in der Provinz Germania Inferior würden gezeigt, die im fünften Jahrhundert n. Chr. zerstört wurden. Dennoch sei sie nicht auf dem aktuellen Stand des vierten Jahrhunderts, da z. B. auch noch Pompeji eingezeichnet sei, das ja bekanntlich beim Vulkanausbruch des Vesuvs im Jahr 79 n. Chr. untergegangen und nicht wieder aufgebaut worden sei..

Einen neuen Interpretationsansatz vertritt der Verfasser dieses Buches, *Michael Rathmann*: „Die antike Tabula gehört in eine Kartentradition, die sich im Hellenismus ausbildete und chorographisch war, d.h. Land (gr.: chora) visualisierte. Sie war demnach kein imperial-römisches Produkt, sondern vielmehr ein Erzeugnis griechischer Kartenzeichner. Sie hatte ursprünglich also keine politische Intention, sondern gehörte zu einem speziellen, in der Antike durchaus verbreiteten Kartentypus. Der Archetypus der uns vorliegenden Tabula Peutingeriana stammt aus der Zeit um 200 v.Chr., vielleicht aus Alexandria, und wurde im Abschreibprozess über die Jahrhunderte von Kopie zu Kopie lediglich in der Binnenbeschriftung in unterschiedlicher Intensität und Verteilung neuen Gegebenheiten angepasst. Das dargestellte ‚physische Grundgerüst' an abgebildetem Raum blieb hingegen über die Jahrhunderte hinweg bei jedem Abschreibprozess weitgehend unverändert und wurde den neueren geographischen Erkenntnissen nicht angepasst" (12–13). *Rathmann* stellt zahlreiche Bezüge zu dem rekonstruierten Kartenbild des *Eratosthenes von Kyrene* (276–194) her (S. 13ff) und zieht daraus den Schluss, „dass die bislang in der Literatur diskutierten Nutzungsanwendungen hinfällig sind. Hier muss vor allem der cursus publicus (Staatspost) genannt werden" (S. 14). „Selbst in Kombination mit einem schriftlichen Itinerarium (Entfernungstabelle für römische Straßen) würde kein Reiter des cursus mithilfe der Tabula beispielsweise die kürzeste Route sowie die mansiones (Stationen) auf dem Weg von Rom nach Antiochia finden. Auch für die staatliche Administration, also den praefectus vehiculorum, kann der ursprünglich vielleicht bis zu 9 m lange Rotulus keinen Nutzen gehabt haben" (14). Auch für ein Straßenverzeichnis im militärstrategischen Sinne (bei *Flavius Vegetius Renatus* gibt es in dessen Schrift *De re militari* 3,6,4 den Begriff *itinerarium pictum*) bietet die Tabula zu wenig straßenrelevante Informationen (Pässe, Brücken, Furten, Straßenbreite usw.) und wiederum zu viele Mitteilungen, die nichts mit dem Straßenwesen zu tun haben (S. 14).

Rathmann gibt sodann eine Einordnung der Tabula in die antike Geographiegeschichte (14ff). Zentrale Aussage ist, dass es sich nicht um ein selbstständiges Kartenwerk handelt, das der antiken Geographie entstammt, sondern um eine Illustration zu einem chorographischen Text. Die Frage, wer

in der Antike eine solche Karte besessen habe, beantwortet *Rathmann* (S. 26) mit dem Hinweis, dass es vor allem Senatoren waren, in deren Bibliotheken sich solche Karten befanden. Nicht für die öffentliche Präsentation, so die Jahrhunderte lange Auffassung, sondern für den privaten Gebrauch seien solche Karten geschaffen worden. In einem weiteren Abschnitt versucht der Autor die verzerrte Darstellung zu erklären und mittels ‚Achsen' eine Systematik in die Karte zu bringen. Bemerkenswert ist, dass die Karte „grundsätzlich genordet" ist (S. 26). Zudem erklärt er, warum sich im Laufe der Zeit die Beschriftung zwar veränderte, die gezeichnete Karte aber weitgehend gleichblieb. Schließlich befasst sich (S. 29f.) der Autor mit dem Straßennetz; gezeigt werden über 200.000 Kilometer Straßen. (Die Karte ist mit brauner Tinte gezeichnet; die Straßenverbindungen sind mit roten Linien, die Städtenamen und Entfernungsangaben mit dunkler Tinte eingetragen.) Er kann einige Belege dafür anbringen, dass an der Tabula mehrere Zeichner und Schreiber gearbeitet haben, sie also nicht das Werk eines einzelnen Kopisten war.

Ein weiteres Thema sind (S. 30f.) die Vignetten von Städten, die mitunter (etwa bei Antiochia oder Thessalonica) recht groß ausfallen, während andere bedeutende Orte (etwa Mailand oder Trier) nicht in dieser herausragenden Form verzeichnet sind. „Zu gerne hätte die ältere Forschung, die ja in der Karte ein imperial-römisches Abbild der Reichsstraßen (viae publicae) sehen wollte, in den unterschiedlichen Formen und Größen dieser Ortsvignetten auch eine Qualitätsabstufung von unbedeutenden und bedeutenden Reisestationen entlang der großen, überregional relevanten Straßen sehen wollen. Doch genau diese These konnte nicht verifiziert werden" (S. 29). Der Autor bringt diese unterschiedlichen Formen mit seiner These einer stufenweisen Modifikation der Binnenbeschriftung der antiken Tabula (S. 31) von der hellenistischen Zeit bis in die Spätantike zusammen: „Im Laufe der Antike hatten zahlreiche Städte ihre ‚große Zeit', die sich durch entsprechend große Vignetten auf der Tabula manifestierte (S. 31). In jeder Stufe konnten überdies Orte beibehalten oder auch weggelassen werden. Allerdings sei nicht sicher zu sagen, was im Kopierprozess über die Jahrhunderte verändert und ausgelassen wurde. So haben wir Kenntnis von einer ganzen Reihe von antiken Leuchttürmen und großen Häfen, die zweifellos als Bauwerke imposant und für den Schiffsverkehr von großer Wichtigkeit waren. Dennoch sind nur zwei Leuchttürme auf der Tabula zu finden (am Nordausgang des Bosporus und der Leuchtturm von Pharos im Nildelta). Auch sind, abgesehen von dem Hafen von Ostia keine Hafenanlagen verzeichnet, ... dabei hätte es mit Piräus, Karthago, Syrakus oder Alexandria durchaus eine Reihe auch in der Antike berühmter Häfen gegeben, die Kopisten späterer Jahrhunderte hätten interessieren können" (S. 29).

Die Abbildungen der Kartenteile (S. 33–99) sind im zweiten, umfangreicheren Teil des Buches enthalten. Die einzelnen Pergamentblätter sind, das wurde schon erwähnt, jeweils gedrittelt. Jedes Teil nimmt eine Doppelseite in Anspruch, wobei immer auf der rechten Seite die Farbaufnahme und auf der linken eine monochrome Version mit einigen Kommentaren gegeben wird. Zur Orientierung des Lesers, gibt es in der linken unteren Ecke einen Apparat, der anzeigt, auf welchem Blatt und in welchem Drittel man sich jeweils befindet.

Das Ziel des Buches ist es, die *Tabula Peutingereiana* „nach ihrer Restaurierung einer breiten Öffentlichkeit bequem zugänglich zu machen und einleitend zentrale Aspekte dieses wunderbaren Dokumentes zu erläutern" (S. 31).

Der Tafelteil ist eindrucksvoll und lädt zu intensiver Betrachtung ein. Der Einleitungsteil ist knapp, aber leserfreundlich verfasst und bietet dem an der Tabula interessierten Laien sowie Studenten einen guten Einstieg, den er bei Wikipedia derzeit nicht findet.

Die Tabula Peutingeriana im Römischen Museum Augsburg

Gleich am Eingang zu den Kapitolinischen Museen findet man sie normalerweise, die Hand des Konstantin. Vor dieser Hand erscheint jeder Besucher ziemlich klein: Fast 1,70 Meter hoch ragt die Rechte empor, die einst zur 15 Meter hohen Sitzstatue des römischen Kaisers Konstantin auf dem römischen Kapitol gehörte. Vermutlich hatte er mit ihr seinen Triumph an der Milvischen Brücke (312) feiern wollen. Der Marmorkoloss – von Yadegar Asisi 2005 für sein Projekt Rom CCCXII rekonstruiert – war zerfallen, erst 1486 wurden Bruchstücke wieder ausgegraben. Nun steht die Hand im Eingangsbereich des Diözesanmuseums Paderborn. Die spektakuläre Leihgabe aus den Musei Capitolini eröffnet die Ausstellung „Wunder Roms im Blick des Nordens". Die Hand ist ein Beleg für die charismatische Kraft des jahrhundertealten Fragments, das seit jeher Reisende aus dem Norden in seinen Bann zog.

„Alles ist nichts gegen Rom", schrieb 1757 Johann Joachim Winkelmann und brachte damit auf den Punkt, was seine Zeitgenossen fühlten. Und bis heute ist der Mythos Rom lebendig. Die Paderborner Ausstellung lädt ein zu einer wegen ihrer Perspektive einzigartigen Zeitreise in die Ewige und Heilige Stadt.

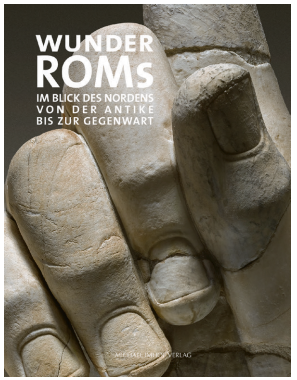
Ein 608 Seiten starker Katalogband mit 514 Abbildungen und 24 reich bebilderten Beiträgen renommierter Historiker, Kunsthistoriker und Archäologen führt in die Thematik der Ausstellung ein. In diesem Opus grande stellt der Ausstellungsmacher Christoph Stiegemann anfangs das Konzept der Ausstellung vor („Roma refloret", 38ff) und Arnold Nesselrath wirft in seinem Prolog den „Blick auf Rom von Norden" (48ff). Die folgenden Essays handeln von Themen wie: „Rom als Reiseziel und internationaler Treffpunkt im Mittelalter" (66ff), „Pilgerführer und Rom-Reiseliteratur des 12. bis frühen 17. Jahrhunderts" (122ff), „Reliquienverehrung in Rom. Von ruhenden und reisenden Leibern" (154ff), „‚Eine rechte Kunstschul in Schulptura'. Bildhauer aus dem Norden in Rom vom 16. bis 18. Jahrhundert" (196ff), „Antike Denkmäler im Streit der Konfessionen" (212 ff), „Das Ideal der Antike in der französischen Malerei von Poussin bis David" (228 ff), „Romam quaero! Rom in der deutschen Literatur seit 1770" (244ff), „Dokumentation und Versachlichung. Fotografie als neues Medium im Dialog mit der Antike" (266ff), „Mirabilia Urbis Romae – Die Wunderwerke der Stadt Rom" (274 ff).

Elf Abteilungen widmen sich in der Ausstellung dem Blick des Nordens auf die Wunder der Antike, auf das Zentrum der Christenheit mit seinen Heilsversprechen, auf Überhöhung und schwärmerische Verklärung, auf das Zelebrieren und das sich Reiben bis hin zu künstlerischer Dekonstruktion und Neuinterpretation. 95 Leihgeber aus ganz Europa – von Warschau bis Bordeaux, von Rom bis Cambridge, Brüssel, Kopenhagen, London, München und Aachen – haben herausragende Zeugnisse jahrtausendealter römischer Kultur, wertvolle mittelalterliche Manuskripte, erstklassige Kunstwerke, sakrale Schatzkunst, Architekturfragmente sowie Skizzen, Zeichnungen, Graphiken, Skulpturen und Fotografien bedeutender Künstler des Nordens nach Paderborn gesandt.

Aus dem St. Catharine's College in Cambridge stammt die einzige überlieferte Abschrift eines mittelalterlichen Reiseberichts des Magister Gregorius über die Wunderwerke Roms: „De mirabilibus urbis Romae. Mit dieser Handschrift – und damit aus der Perspektive eines Romreisenden des 13. Jahrhunderts – beginnt die Ausstellung, dokumentiert die früheste Auseinandersetzung mit den Wundern Roms. Die Beschreibung des gelehrten Briten ist nicht nur im Original zu sehen, sie bildet auch die Grundlage für eine digitale Inszenierung, die interaktiv die Wunder Roms sichtbar macht.

Eine weitere Installation zeigt die wechselhafte Entwicklung der Stadt im Zeitraffer. Eine vier Meter hohe Projektionsfläche zeigt, wie tausende Stare in grandiosen Flug-Formationen den Himmel über Rom bevölkern. Schon Plinius der Ältere (der auch behauptete, dass man Staren beibringen könne, ganze Sätze in Lateinisch und Griechisch zu sprechen) beschreibt im 1. Jahrhundert n. Chr. dieses alljährliche Naturschauspiel. Der zeitgenössische Künstler Christoph Brech hat das Motiv der seit jeher über der Stadt kreisenden

Wunder Roms im Blick des Nordens. Von der Antike bis zur Gegenwart
Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn
1. März – 13. August 2017. Herausgegeben von Christoph Stiegemann, 608 Seiten, 514 Abbildungen, Hardcover,
Verlag Michael Imhof, Petersberg,
ISBN 978-3-7319-0441-0.
Im Buchhandel 49,95 Euro, für Ausstellungsbesucher nur 29,95 Euro



„Als Künstler in Rom zu sein ist eine Herausforderung. Man ist ständig mit einer Überfülle von erhabener Kunst und Architektur konfrontiert, wohlgemerkt alles aus vergangenen Jahrhunderten, Jahrtausenden. Am Anfang war das irgendwie schwierig für mich, fast lähmend. Als ich aber eine längere Zeit dort gelebt hatte, bekam alles eine gewisse Normalität, und ich fing an Dinge zu sehen, die im großen Kontrast zu ihrer Umgebung oder zur Geschichte der Stadt zu etwas Besonderem wurden. Das war dann plötzlich sehr, sehr spannend."

Christoph Brech, Foto- und Videokünstler

Max Peiffer Watenpuhl, Römischer Kopf, 1932, Berlin, BauhausArchiv – Museum für Gestaltung

Römische Antike dekonstruiert – Peiffer Watenpuhls „Römischer Kopf"

Mit dem Aufkommen der Fotografie begann eine neue Art der Auseinandersetzung mit der Antike. Hier standen vor allem die Dokumentation und der Aspekt der Versachlichung durch die Fotografie im Vordergrund. Der Bauhaus-Absolvent und Maler Max Peiffer Watenpuhl war von 1931 bis 1932 Stipendiat in der Villa Massimo in Rom. Dort fotografierte er die römischen Antiken mit dem Blick des Malers. Doch ging es ihm weniger um die Skulpturen selbst, als vielmehr darum, eine besondere Atmosphäre zu schaffen und die fotografierten Stücke in neue bildkompositorische Zusammenhänge einzubinden.

Hubert Robert, Römische Ruinen
1773 (Frankfurt, Städel Museum, Eigentum des Städelschen Museumsvereins e. V., Inv. 1374) © Städel Museum, Artothek

Römische Ruinen

Im Gefolge des französischen Botschafters kam Hubert Robert 1753 in die Ewige Stadt Rom. Sein Gönner, der kunstinteressierte Herzog von Choiseul, empfahl ihn dort als Student an die prestigeträchtige Académie de France. Dieses Gemälde stammt wohl aus Roberts römischer Studienzeit, da bei allem künstlerischen Ehrgeiz auch perspektivische Unsicherheiten sichtbar sind. Dass der Künstler in seiner Werkstatt an einem Relief arbeitet, ist vielleicht kein Zufall: Robert, der später so bedeutende Architekturmaler, hatte von einem Pariser Bildhauer das Zeichnen gelernt.

Vermutlich ist der im Inventarbuch überlieferte Stifter dieses Bildes – Leopold B. H. Goldschmidt, Paris – identisch mit Leopold Benedikt Hayum Goldschmidt. Dieser war der Sohn von Benedikt Hayum Goldschmidt (1798–1873), der im 19. Jahrhundert in Frankfurt das Bankhaus B. H. Goldschmidt gründete. Wann genau Goldschmidt nach Paris übersiedelte, ist nicht bekannt – vielleicht nach der preußischen Eroberung Frankfurts 1866. Seine Töchter jedenfalls heirateten ab 1879 französische Adlige. Goldschmidt selbst ist noch Jahre später als Mitglied im Städelschen Museums-Verein verzeichnet.

Antoine Lafréry / Etienne Du Pérac, Karte Roms mit den sieben Hauptkirchen, 1575–77,
Speculum Romanae Magnificentiae, Bayerische Staatsbibliothek München © Bayerische Staatsbibliothek, München

Die sieben Pilgerkirchen Roms und das Heilige Jahr

Seit der Einführung des Heiligen Jahres durch Papst Bonifatius VIII. im Jahre 1300 war Rom mehr denn je das Ziel frommer Pilger. Im Zusammenhang mit dem Heiligen Jahr 1575 entstand eine „Karte Roms mit den sieben Hauptkirchen", die dem Architekten und Kartographen Etienne Dupérac zugeschrieben wird. Sie stellt Rom ausschließlich in der Funktion als Pilgerstadt dar. An die Stelle der sieben Hügel sind hier die sieben Hauptkirchen getreten. Deren Anordnung wird vom Ablauf der sog. Siebenkirchen- (bzw. Vierkirchen)-Wallfahrt bestimmt, die in der Zeit der Gegenreformation eine neue Popularität erlangte. 1552 etwa organisierte Filippo Neri eine solche traditionelle Pilgerprozession für die Stadtbevölkerung – als Gegenprogramm zum Karneval. Die Karte wurde in dem Druckwerk „Speculum Romanae Magnificentiae" veröffentlicht, von dem ein Exemplar in der Ausstellung zu sehen ist.

Stare in seiner Videoarbeit „La Sosta" (dt. Die Rast) verarbeitet.
Das fotografische Werk Christoph Brechs bildet den Abschluss und mit fast 40 Arbeiten einen Schwerpunkt der Ausstellung. Brech gehörte zu jenen Kunstschaffenden, die Papst Benedikt XVI. 2009 zu einem Dialog zwischen Kirche und Kunst einlud. Über drei Jahre durfte der Münchener Foto- und Videokünstler Christoph Brech völlig frei in den Vatikanischen Museen fotografieren – auch an Orten, die für das Publikum unzugänglich sind. (Die Ergebnisse wurden 2015 in dem Bildband „Freie Blicke" publiziert.) Viele Motive, die dem Besucher während des Ausstellungsrundgangs begegnen, werden so unter einem ganz neuen Blickwinkel noch einmal aufgerufen.

Hendrick III. van Cleve, Ansicht der Stadt Rom mit dem vatikanischen Belvedere, 1589,
© Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles/Photo: J. Geleyns

Der vatikanische Belvedere und die berühmte päpstliche Antikensammlung

Anfang des 16. Jahrhunderts beauftragte Papst Julius II. (1443–1513) den Architekten Donato Bramante, die Villa Belvedere auf dem nördlichen Hügel des Vatikans durch eine weitläufige dreiteilige Terrassenanlage mit der Papstresidenz zu verbinden. In dem so entstandenen Innenhof des Belvedere ließ der Papst seine neue, berühmte Antikensammlung aufstellen. Schon nach kurzer Zeit zog die päpstliche Sammlung zahlreiche Bewunderer in ihren Bann und prägte Generationen von Künstlern, Gelehrten, adeligen Kunstsammlern und Romreisenden. Ein seltenes Zeugnis, das die frühe Präsentation der vatikanischen Antikensammlung überliefert, ist das Tafelgemälde des flämischen Malers Hendrick III van Cleve (um 1525–1590/95). Das Bild entstand nach einer zeichnerischen Vorlage, die der Maler während seiner Italienreise 1550/51 angefertigt hatte. Zu sehen sind das Panorama der Stadt Rom im Hintergrund, der Petersdom mit der im Bau befindlichen Kuppel und linksseitig die vatikanischen Höfe mit dem berühmten Skulpturengarten. Gut erkennbar sind die Aufstellung der kolossalen Liegefiguren des Nil und des Tiber im Zentrum des Hofes sowie die Anlage der Skulpturennischen, in denen Werke von Weltrang wie die Laokoon-Gruppe und der Torso von Belvedere aufgestellt waren.

Natürlich ist Rom – schon immer, möchte man meinen – ein Objekt der Fotografen. Robert Turnbull MacPherson war der erste, der in den vatikanischen Sammlungen fotografieren durfte. Die Ausstellung zeigt seine Arbeiten neben denen von James Anderson und Giorgio Sommer sowie den aquarellierten Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die der Archäologe Joseph Wilpert anfertigen ließ. Die Bilder von Max Peiffer Watenphul (von 1931 bis 1932 Stipendiat in der Villa Massimo) und Herbert List machen deutlich, wie Fotos selbst zum Kunstwerk wurden.

Die Ausstellung spürt dem Rom-Bild im Wandel der Zeit nach und fragt, welche Bedeutung die „Rom-Idee" für die Menschen nördlich der Alpen im Mittelalter hatte. Es geht um die Stadt der Heiligen und der Pilger, aber auch um das Rom-Ideal im Zeitalter des Humanismus. Seit der Renaissance (lesenswert dazu das Buch von Arnold Esch, Rom. Vom Mittelalter zur Renaissance, 1378–1484, C.H.Beck München, 2016) entfalteten die wiederentdeckten römischen Antiken eine geradezu magische Anziehungskraft auf die Künstler des Nordens und prägten, als Inbegriff des Kunstideals, das Studium an den Kunstakademien Nordeuropas. Das zeigen u. a. Werke von Hendrick III. van Cleve, Maerten van Heemskerck, Hendrik Goltzius, Adriaen de Vries und Peter Paul Rubens.

Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf der Rezeption solch überragender Stücke wie dem Torso vom Belvedere und der Laokoongruppe in den unterschiedlichen Kunstgattungen. Die Laokoon-Gruppe hatte Papst Julius II. nach ihrer Auffindung 1506 im neu geschaffenen Statuenhof des vatikanischen Belvedere aufstellen lassen. Sie galt bereits seit ihrer Wiederentdeckung als virtuosestes Beispiel antiker Bildhauerei und zog schon bald zahlreiche Künstler in ihren Bann. Auch der niederländische Bildhauer Adriaen de Vries (um 1556–1626) studierte die Laokoon-Gruppe bei seinem Rombesuch 1595/1596. Es war vermutlich de Vries, der in verkleinertem Maßstab den Mittelteil der Gruppe mit der Figur des Laokoon für die Kunstkammer des dänischen Königs in Bronze goss. Dass auch adelige Kunstliebhaber die Figurengruppe bewunderten, zeigt das Beispiel des französischen Königs: Franz I. (1515–1547) hatte einen Abguss der Gruppe in Originalgröße anfertigen lassen, um sie zusammen mit anderen Kopien der prestigeträchtigen, päpstlichen Belvedere-Statuen in seinem Schloss in Fontainebleau aufzustellen.

Zu sehen ist auch Johann Joachim Winckelmanns bahnbrechende „Geschichte der Kunst des Altertums" in der Erstausgabe von 1764. Eine eigene Abteilung widmet sich Künstlern, die mit ihren Zeichnungen und Gemälden ein überzeitliches, phantastisches und visionäres Bild der Ewigen Stadt erschufen, wie Nicolas Poussin, Angelika Kauffmann oder William Turner. Der Dichter Johann Wolfgang von Goethe prägte schließlich die Romwahrnehmung von Generationen von „Nordlichtern". Nicht nur seine „Italienische Reise" wird thematisiert, sondern auch die sogenannte „Ballerina di Goethe" ist in der Ausstellung zu sehen – die römische Kopie einer griechischen Statue aus dem 1. Jahrhundert, die er während

Statue einer Nymphe mit nicht zugehörigem Kopf,
sog. „Ballerina di Goethe",
1. Jh. nach Chr., Vatikanstadt, Musei Vaticani,
© Archivio Fotografico dei Musei Vaticani

Eine griechische Nymphe bezaubert den Dichterfürsten – die „Ballerina di Goethe"

In seiner „Italienischen Reise" schwärmt Goethe vom Glanz der Kunstwerke in der Stadt am Tiber und gibt auch Einblicke in die Praxis des Verhandelns und den Verkauf antiker Stücke. So wurde ihm von einem Freund – vertraulich – die römische Kopie der griechischen Statue einer Nymphe zum Kauf angeboten. Begeistert von der „lieblich bewegten Gestalt" versuchte Goethe, die finanziellen Mittel für ihren Ankauf aufzubringen. Als ihn Freunde, darunter die Malerin Angelika Kauffmann, auf die Schwierigkeiten hinwiesen, die sich mit dem Erwerb und vor allem der Ausfuhr eines solchen Stückes verbanden, musste er schweren Herzens Abstand von seinem Vorhaben nehmen. Den Wunsch, die Statue zu besitzen, konnte er jedoch nie ganz auslöschen. Mit leisem Bedauern besuchte er sie in den Vatikanischen Museen, die die Statue schließlich erwarben. Noch heute steht sie dort am selben Ort, an dem Goethe sie einst sah.

Friedrich Bury, Goethe in seinem römischen Freundeskreis, Tuschfederzeichnung, 1786–1788, Duesseldorf, Goethe-Museum/ Anton-und-Anna-Kippenberg-Stiftung

Goethe und sein römischer Freundeskreis

Die Tuschfederzeichnung von Friedrich Bury zeigt Goethe (3. v. l.) inmitten seines römischen Freundeskreises. Portraitiert wird er vom Freund und Maler Friedrich Bury selbst. Links hinter Goethe ist wohl der Schriftsteller Karl Philipp Moritz zu sehen, an der Säule zeichnend der Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Dieses Bild entstand zur Zeit der ersten Italienreise des Dichters (1786–1788), die den Beginn der Weimarer Klassik einleitete.

Das Blatt dokumentiert Rom als Sehnsuchtsort zahlreicher Künstler und Gelehrter des 18. Jahrhunderts. Es illustriert das künstlerische Umfeld, in dem sich Goethe dort bewegte. Neben dem gemeinsamen Zeichnen in der Natur beschäftigte sich der Dichter intensiv mit den Bau- und Kunstdenkmälern der Stadt, insbesondere den Zeugnissen des Altertums und der Renaissance, die dem zeitgenössischen Kunstschaffen vielfach als Vorbilder dienten. Auch für ihn stellten sie ein Ideal dar, dem es nachzustreben galt. Goethes römischer Aufenthalt hatte großen Einfluss auf sein späteres literarisches Werk, darunter seine berühmte „Italienische Reise“, und legte die theoretischen Grundlagen für seine Kunstanschauung.

seines Rom-Aufenthalts erwerben wollte, davon absah und es zeitlebens bereute.
Zum Größten, was in Paderborn zu sehen ist, gehört neben des Kaisers marmorner Hand ein 1,30 großer Bronzeglobus, der einst einen ägyptischen Obelisken in Rom zierte. Allein dieses Ungetüm aus dem 1. Jahrhundert nach Christus erzählt locker ein paar Jahrhunderte: So stellte Kaiser Caligula ihn im Zirkus aus, in dem Petrus sein Martyrium erlitt – spätere Pilger tauften die Riesenkugel sehr einfallsreich auf den Namen „Die heilige Nadel Petrus‘“. Cäsar soll an gleicher Stelle über den bevorstehenden Mordanschlag auf ihn noch herzhaft gespöttelt haben; wenig später wanderte dann seine Asche in die Bronzekugel. Und schließlich diente sie deutschen Landsknechten bei ihrer Eroberung Roms 1527 als nettes Ziel. Ein paar Löcher dokumentieren heute den Erfolg ihrer damaligen Wehrübung mit Musketen. Die Bronzekugel vom vatikanischen Obelisken vereint wie kaum ein zweites Monument in sich die Geschicke des antik-ewigen und des christlich-heiligen Roms.
Die Ewige Stadt wurde schon früh zum Reiseziel, anfangs für Gläubige, die an den Stätten der frühen Märtyrer und bei den herangeschafften Reliquien auf Inspiration und Fürsprache hofften. Die Schau spiegelt das mit vielen Reiseberichten. Schon der Bischof von Tours, Hildebert von Lavardin, pries die Größe der Stadt, seine Romgedichte sind in einer im 12. Jahrhundert in Liesborn entstandenen Handschrift ausgestellt. Mittelalterliche Pilgerzeichen sind zu sehen, und selbst Nikulás Bergsson, Abt des isländischen Klosters Munkathvera, reiste 1149 an den Tiber und hinterließ einen „Wegweiser“, von dem nun eine Abschrift zu sehen ist.
Die Anziehungskraft behielt Rom durch die Jahrhunderte. In der Barockzeit gehörte es für flämische und niederländische Maler gleichsam zur Ausbildung, hierher zu fahren. Eine ganze Abteilung zeigt die Skizzen, Studien und Gemälde von Hendrick Goltzius, Maarten van Heemskerck, Peter Paul Rubens. Sie waren fasziniert von jenen Statuen, die zu ikonenhaften Formulierungen von Stimmungen und Schicksalen wurden. Der Dornauszieher, die Laokoongruppe, der Torso des Belvedere – sie wurden tausendfach abgezeichnet oder in kleineren Versionen als Skulpturen nachgebildet. Die Ruinen wurden zum interessanten Bildmotiv.
Natürlich lässt die Schau die großen Romreisenden des 18. und 19. Jahrhunderts nicht aus, zum Beispiel Goethe, der begeistert war von der römischen Statue einer Nymphe. Der Dichter wollte sie unbedingt für Weimar erwerben, aber die Malerin Angelika Kauffmann machte ihm klar, dass die Ausfuhrgesetze zu streng waren. Nach Paderborn hat die Nymphe es geschafft, wenn auch nur auf Zeit. Goethe hat nach eigenem Bekunden „nur in Rom empfunden, was eigentlich ein Mensch sei. Zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung bin ich später nie wieder gekommen.“ Sein Zeitgenosse Johann Joachim Winkelmann konnte es 1757 etwas kürzer: „Nichts ist gegen Rom.“
Nur Martin Luther fand die Stadt so toll nicht; wahrscheinlich wegen der dort lebenden Päpste. Seinen Zorn darüber hat er dann gleich an der Ewigen Stadt ausgelassen und Rom einen „Kadaver seiner Denkmäler“ geheißen. Das war nun wirklich nicht gerecht, und vielleicht ist auch daher jenes lästerliche Verdikt des Wortgewaltigen übers Anekdotische nie hinausgelangt.

Die Schau bietet eine berauschende Fülle. Man kann in ihr ertrinken und sollte es auch tun. Ein schöner Tod in Rom – gut möglich noch auf absehbare Zeit in Paderborn.

Adriaen de Vries, Laokoon
1600–25, Bronze vergoldet, 58 x 39,5 x 23,2 cm,
Statens Museum for Kunst /
National Gallery of Denmark, Kopenhagen
© Statens Museum for Kunst Kopenhagen

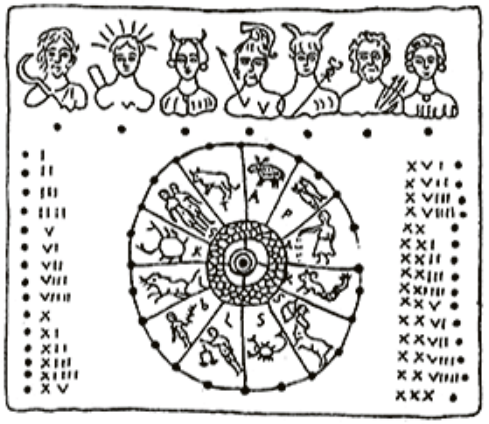
Die Laokoon-Gruppe – bewundert von Künstlern, begehrt bei adeligen Kunstliebhabern

Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde Rom zu einem wichtigen Reiseziel für Künstler aus den Niederlanden, Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Die berühmte Laokoon-Gruppe, die den gleichnamigen Priester im todbringenden Kampf mit den Schlangen und seine Söhne zeigt, hatte Papst Julius II. nach ihrer Auffindung 1506 im neu geschaffenen Statuenhof des vatikanischen Belvedere aufstellen lassen. Sie galt bereits seit ihrer Wiederentdeckung als virtuosestes Beispiel antiker Bildhauerei und zog schon bald zahlreiche Künstler in ihren Bann. Auch der niederländische Bildhauer Adriaen de Vries (um 1556–1626) studierte die Laokoon-Gruppe bei seinem Rombesuch 1595/1596. Es war vermutlich de Vries, der in verkleinertem Maßstab den Mittelteil der Gruppe mit der Figur des Laokoon für die Kunstkammer des dänischen Königs in Bronze goss. Dass auch adelige Kunstliebhaber die Figurengruppe bewunderten, zeigt das Beispiel des französischen Königs: Franz I. (1515–1547) hatte einen Abguss der Gruppe in Originalgröße anfertigen lassen, um sie zusammen mit anderen Kopien der prestigeträchtigen, päpstlichen Belvedere-Statuen in seinem Schloss in Fontainebleau aufzustellen.

Mitteilungen

Wettbewerb Lebendige Antike 2017
Preisverleihung am Montag, dem 17. Juli 2017

Die Jury, eingeteilt in die drei Altersgruppen, arbeitet bereits daran, die weit über 100 Beiträge zu bewerten und die preiswürdigen Arbeiten herauszufiltern.
Bei einer gemeinsamen Sitzung am 2. Juli erfolgt dann die endgültige Festlegung der Preisträger.
Die Preisverleihung wird – anders als in der Ausschreibung angegeben – diesmal am **Marie-Curie-Gymnasium in Dallgow-Döberitz** stattfinden. Es freut uns sehr, dass die Schulleiterin, Frau Mohr, uns gerne die Aula ihrer Schule zur Verfügung stellt! Da auch wieder einige Schulen aus Brandenburg am Wettbewerb teilgenommen haben, ist das eine ganz wunderbare Sache!



Es sind ALLE Schüler und Schülerinnen, die am Wettbewerb teilgenommen haben, zur Preisverleihung eingeladen. Wenn man vielleicht auch nicht zu den Preisträgern gehören sollte, ist es aber in jedem Falle spannend zu sehen, was die anderen Gruppen aus dem Thema gemacht haben.
Dabei zu sein lohnt sich! Es gibt viele schöne, kreative, außergewöhnliche, beeindruckende, überraschende, gemalte, gebastelte, gedruckte, handgeschriebene … sehenswerte Kalender und natürlich tolle Preise!
Dallgow-Döberitz hört sich so weit entfernt an, ist es aber überhaupt nicht! Vom Hauptbahnhof aus braucht die Regionalbahn exakt 20 Minuten, und das für den C-Tarif!

Da die Veranstaltung um 11.00 Uhr (!) beginnen soll, hier die genauen Daten (Stand 1.6.2017, 18.30 Uhr):

RE 56561 ⇒ Richtung Rathenow	
Lichterfelde Ost	**9.43 Uhr**
Südkreuz	**9.53 Uhr**
Hauptbahnhof (tief)	**9.58 Uhr**
Spandau	**10.14 Uhr**
Dallgow-Döberitz	**10.18 Uhr**

Dann sind es noch ein paar Minuten Fußweg zum
Marie-Curie-Gymnasium
Marie-Curie-Straße 1
14 624 Dallgow-Döberitz
Bis zum Beginn der Preisverleihung ist dann noch Zeit, die ausliegenden Beiträge anzuschauen.
Zurück fährt die Regionalbahn ebenfalls jede Stunde!

Zeit 16.06.2017, 18-20 Uhr
und
17.06.2017, 13-20.30 Uhr

Ort Freie Universität Berlin
Institut für Philosophie
Habelschwerdter Allee 30, 14195 Berlin
Vortragssaal (Untergeschoss)

OVIDJAHR 2017

Ovid-Forum.
Lesungen & Vorträge

Freitag, 16.06.17
18 Uhr

Sibylle Lewitscharoff: „Die wundersame Welt der pflanzlichen Verwandlungen“ (Vortrag)

anschließend Sektempfang

Samstag, 17.06.17
13-13.15 Uhr

13.15-14 Uhr Prof. Dr. Melanie Möller: Begrüßung und Vorstellung

14-14.30 Uhr Prof. Dr. Gyburg Uhlmann: „Ovid und die griechische Literatur“ (Vortrag)

14.30-15 Uhr Kaffeepause

15-15.30 Uhr Christian Demand: *Metamorphosen I:* Künstler-Mythen (Lesung)

15.30-16.15 Uhr Kaffeepause

16.15-17 Uhr Prof. Dr. Ernst Osterkamp: „Von alten Bäumen. Philemon und Baucis bei Ovid und Goethe“ (Lesung/Kommentar)

17-17.30 Uhr Kaffeepause

17.30-18 Uhr Wolfgang Hörner: „‚Anleitung für arme Wollüstlinge‘: Deutsche Schwierigkeiten mit Ovid“ (Vortrag)

18-18.30 Uhr Prosecco und Snacks

18.30-19 Uhr Tobias Roth: „Weitermachen mit Ovid. Neue Metamorphosen aus der italienischen Renaissance“ (Lesung)

19-19.45 Uhr Prosecco und Snacks

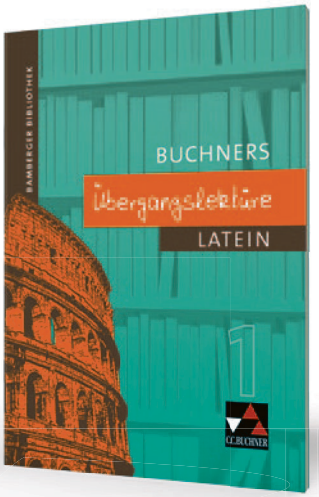
Ulrich Noethen: *Metamorphosen II:* Von Europa bis Thisbe (Lesung)

anschließend Sektempfang

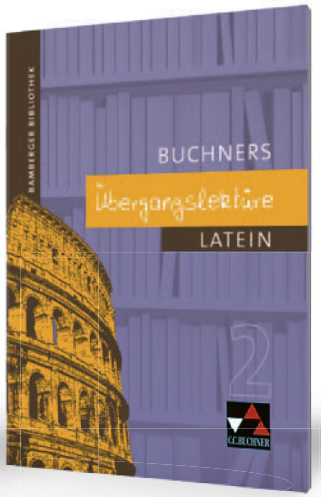
BUCHNERS

Übergangslektüren

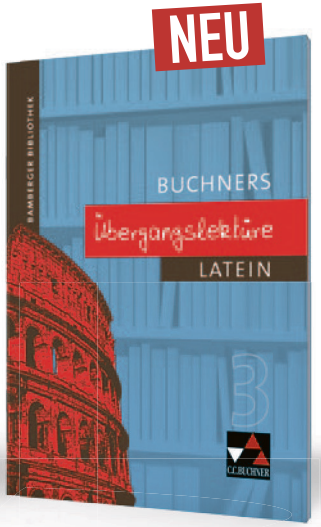
LATEIN



Buchners Übergangslektüre 1
ISBN 978-3-7661-**5157**-5,
48 Seiten, € 10,80
Thema: Wer bin ich?



Buchners Übergangslektüre 2
ISBN 978-3-7661-**5158**-2,
48 Seiten, € 10,80
Thema: Ich und die anderen



Buchners Übergangslektüre 3
ISBN 978-3-7661-**5159**-9,
48 Seiten, € 10,80
Thema: Grenzen erproben

C.C.BUCHNER

C.C.Buchner Verlag GmbH & Co. KG
Laubanger 8 | 96052 Bamberg
Tel. +49 951 16098-200 | Fax +49 951 16098-270
service@ccbuchner.de | www.ccbuchner.de