

Ludwig-Maximilians-Universität München
Abteilung für Griechische und Lateinische Philologie
WS 2007/08
Fachdid. Seminar Latein: Ovids Metamorphosen und ihre Rezeption
Prof. Dr. Markus Janka

Arethusa (Ov. Met. V, 572 – 641)

Inhaltsverzeichnis:

I.	Fachwissenschaftlicher Teil	S. 3
II.	Didaktischer Teil	14
III.	Literaturangaben	22

I. Fachwissenschaftlicher Teil

Die Arethusa-Episode in Buch V soll zunächst in den Gesamtzusammenhang des Werkes eingeordnet werden. Buch IV behandelt den Sagenkreis um den Heros Perseus, dessen frühere Taten am Ende des vierten Buches dargestellt werden. Perseus ist das Binde-glied zwischen Buch IV und V, denn am Anfang von Buch V wird in einem ersten Erzählblock der Verwandlungsreigen beim Kampf zwischen Perseus und seinen Gefährten mit Perseus' Rivalen Phineus und dessen Anhängern bei seiner Hochzeit mit Andromeda erzählt. Als Scharnier zwischen dem ersten und dem zweiten Block fungiert Minerva, die, in eine Wolke gehüllt, ihren Halbbruder Perseus nach dem Kampf verlässt, um die Musen auf dem Helikon zu besuchen und die durch den Huf des Pegasus neu entstandene Quelle Hippucrene zu sehen. Dort erzählen ihr die Musen von dem Vergewaltigungsversuch des Pyreneus und schließlich von ihrem Wettkampf mit den Pieriden. Auf Wunsch von Minerva gibt eine nicht namentlich genannte Muse das Lied der Calliope wieder: Sie singt ein Preislied auf Ceres, dann erzählt sie neben dem Sieg über Typhoeus in ihrem Lied vom Raub der Proserpina. Arethusa fungiert, neben der Nymphe Cyane, als *index*, denn sie gibt Ceres auf ihrer Suche nach ihrer Tochter den entscheidenden Hinweis, nämlich dass Proserpina sich in der Unterwelt aufhält. Arethusa tritt zum ersten Mal in den Versen 487 – 508 auf, in denen sie Ceres in wörtlicher Rede bittet, die Dürre in Sizilien, ihrer „Wahlheimat“, zu beenden, bevor sie den Hinweis auf den Aufenthaltsort ihrer Tochter gibt. Sie hat auf ihrem unterirdischen Weg nach Ortygia Proserpina in der Unterwelt gesehen. Arethusa weiß um Ceres' Angst um ihre Tochter und verschiebt ihre Erzählung, wie sie dorthin gelangte, auf ein andermal:

498 *mota loco cur sim tantique per aequoris undas*
advehar Ortygiam, veniet narratibus hora
 500 *tempestitiva meis, cum tu curaque levata*
et vultus melioris eris [...]

Warum ich mich von diesem Ort so weit entfernt habe und so weit übers Meer nach Ortygia gekommen bin – es wird eine günstige Gelegenheit für meine Geschichte kommen, wenn deine Sorge von dir genommen ist und du wieder fröhlicher aussiehst.

Auf diese Weise bereitet Ovid kurz vor dem Höhepunkt in der Episode über den Raub der Proserpina als retardierendes Element eine weitere Episode, die Geschichte der Arethusa, vor, indem er die Frage aufwirft, warum Arethusa ihren Wohnsitz nach Ortygia verlegt hat.

Bemerkenswert ist, dass Arethusa in Calliopes Lied bei ihrer ersten wörtlichen Rede mit der Chiffre „*Alpheias*“ (V. 487), also die, die zu Alpheus gehört, eingeführt wird,

wohingegen sie doch in ihrer zweiten wörtlichen Rede deutlich macht, dass sie dem Angreifer Alpheus entkommt, also eben nicht seine Geliebte ist. Ein möglicher Grund für diese Ungereimtheit soll später entwickelt werden (S. 13).

In VV. 572 – 576 begibt sich Ceres nach ihrer erfolgreichen Suche wieder zu Arethusa und fordert sie auf, die aufgeworfene Frage zu beantworten und somit ihr Versprechen einzulösen.

- | | |
|--|--|
| <p>572 <i>Exigit alma Ceres, nata secura recepta,
quae tibi causa fugae, cur sis, Arethusa, sacer fons.</i></p> <p>574 <i>conticuere undae; quarum dea sustulit alto
fonte caput viridesque manu siccata capillos</i></p> <p>576 <i>fluminis Elei veteres narravit amores.</i></p> | <p>Die segenspendende Ceres fragt jetzt, da sie unbesorgt ist, weil sie ihre Tochter wieder hat, was dein Grund war, zu fliehen und warum du, Arethusa, eine heilige Quelle bist. Es verstummten die Wellen, und ihre Göttin hob aus der tiefen Quelle ihr Haupt, trocknete mit den Händen ihr grünes Haar und erzählte die altbekannte Geschichte von der Liebe des Flusses aus Elis.</p> |
|--|--|

Das Hauptthema wird gleich am Anfang genannt (*fuga*) und zieht sich fast durch die ganze Episode (Vgl. VV. 601 und 618). Die Frage, wie es zu dazu kam, dass Arethusa eine heilige Quelle ist, leitet zugleich ein Aition ein. Es lohnt sich, den Versanfang von V. 574 näher zu betrachten, da das zweite Buch der Aeneis mit dem selben Wort (*conticuere*) beginnt.¹ Im Palast der Dido verstummen die Menschen ehrfurchtsvoll und Aeneas setzt an, ebenfalls von einer Flucht – nämlich seiner Flucht aus Troja, also einem hochepischem Stoff – zu erzählen.² Hier bereitet diese stark episch aufgeladene Wendung augenzwinkernd auf die vergleichsweise unbedeutende Geschichte von der Flucht vor einem Verehrer vor. Auch die Geste der Arethusa ist für Wesen, die mit Wasser assoziiert werden, typisch.³

Im nächsten Gliederungsabschnitt (VV. 577 – 584) erzählt Arethusa von der Zeit vor der Verwandlung in eine Quelle.

- | | |
|---|---|
| <p>›pars ego nympharum, quae sunt in Achaïde‹, dixit
578 ›una fui, nec me studiosius altera saltus
legit nec posuit studiosius altera casses.</p> <p>580 <i>sed quamvis formae numquam mihi fama petita est,</i>
<i>quamvis fortis eram, formosae nomen habebam,</i></p> <p>582 <i>nec mea me facies nimium laudata iuvabat,</i>
<i>quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote</i></p> <p>584 <i>corporis erubui crimenque placere putavi.</i></p> | <p>“Ich war eine von den Nymphen, die in Griechenland wohnen,“ sagte sie, „und wirklich keine andere war so emsig dabei, die Wälder zu erkunden und Fallen zu stellen. Aber obwohl ich niemals den Ruf, schön zu sein, haben wollte, nannte man mich, obwohl ich stark war, eine Schönheit. Mein all zu sehr gepriesenes gutes Aussehen, über das sich andere ja für gewöhnlich freuen, gefiel mir gar nicht. Ich errötete wegen der naturgegebenen Reize meines Körpers und glaubte es sei eine Sünde, als attraktiv empfunden zu werden.“</p> |
|---|---|

¹ Bömer 373.

² Vergil Aeneis, II, 1: „*conticuere omnes*“.

³ Bömer 373. Vgl. auch wie Tmolus sich auf den Wettkampf zwischen Pan und Phoebus bereit macht: XI, 157ff.

Sie stellt sich als Prototyp einer Nymphe dar, die ohne eigenes Zutun schön, aber keusch und meistens jagend in Wäldern unterwegs ist. Diese Beschreibung evoziert die Göttin Diana, deren bezeichnende Merkmale bzw. Vorlieben auch die Jagd, Schönheit und Jungfräulichkeit sind. Durch das anaphorische *nec* und die Häufung der Pronomina der ersten Person (*me, mihi, mea me, ego*) beschreibt Arethusa priamelartig, dass sie unter den Nymphen hervorsticht (VV. 578f). Der parallele Satzbau in den Versen 578 f. und die anaphorische Reihung durch *quamvis* unterstreicht das zusätzlich. Schließlich setzt sie sich deutlich von anderen weiblichen Wesen ab, die darauf Wert legen, hübsch zu sein (V. 583). Arethusa ist also ein Beispiel für das gängige Motiv der „spröden Jägerjungfrauen“⁴ (vgl. Daphne I 475ff, Syrinx I 692ff, Callisto II 411ff), doch ist das Adjektiv *rustica*, das sie in V. 583 benutzt, um sich selbst zu beschreiben, erotisch konnotiert⁵ und deutet proleptisch auf die nachfolgenden Ereignisse hin. Erotische Motive und Topoi verdichten sich in den folgenden Versen.

Ein nächster Gliederungsabschnitt umfasst die Verse 585 bis 591, in dem der Einstieg in die konkrete Verwandlungsgeschichte mit dem Einschub *memini* markiert ist und schließlich die Ausgangssituation geschildert wird.

Lassa revertibar (memini) Stymphalide silva:
 586 *aestus erat magnumque labor geminaverat aestum.*
invenio sine vertice aquas, sine murmure euntes,
 588 *perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte*
calculus omnis erat, quas tu vix ire putares.
 590 *cana salicta dabant nutritaque populus unda*
sponte sua natas ripis declivibus umbras.

Müde kehrte ich einmal (ich kann mich noch erinnern) vom stymphalischen Wald zurück. Es war heiß und die Anstrengung hatte die große Hitze verdoppelt. Da finde ich ein Gewässer, das ohne Strömung, ohne Plätschern dahinfließt, durchsichtig bis auf den Grund, so dass tief unten jeder Kieselstein zu sehen war und so dass man beinahe hätte glauben können, es sei ein stehendes Gewässer. Weißes Weidengebüsch und die Pappel, die am Wasser ihre Nahrung findet, spendeten den abschüssigen Ufern natürlichen Schatten.

Dass Arethusa eine Jägerin ist, wird wieder in Erinnerung gerufen, da der Leser mit dem stymphalischen Wald eine der Aufgaben assoziiert, die Herkules zu bewältigen hatte, nämlich die Jagd auf die stymphalischen Vögel. *Lassitudo* ist ein Motiv, das in den erotischen Kontext einzuordnen ist (vgl. u.a. Scylla XIII 900 ff).⁶ Ebenso werden das Bad und die Beschreibung eines *locus amoenus* (hier der natürliche Schatten, das Wasser, die Pflanzen) als erotische Topoi aufgerufen, die auch schon in den vorangegangenen Büchern vorzufinden sind.⁷ Für Actaeon und Hermaphroditus zieht das Bad beziehungsweise das Zusehen, wie jemand badet, allerdings schlimme

⁴ Bömer 374

⁵ Bömer 374.

⁶ Bömer 375

⁷ vgl. S. 14.

Konsequenzen nach sich⁸ – ebenso eine Prolepse der bevorstehenden Handlung. Vers 586 betont die Hitze (*aestus*) dadurch, dass das Wort als Polyptoton besonders exponiert am Anfang und am Ende steht. Ferner verdoppelt (*geminare*) die Mühe (*labor*) die Hitze buchstäblich,⁹ da sie eben zwei Mal im Vers vorkommt (Stilmittel der abbildenden Wortstellung). Ab V. 587 bis zu V. 589 unterstreichen die vielen Daktylen – V. 587 besteht nur aus solchen – zunächst die Vorstellung eines erfrischenden, klaren Bächleins. V. 589 b bremst dagegen mit den drei lang gemessenen Monosyllabi (*quās tū vīx*) den Rhythmus und unterstreicht somit das kaum merkliche Dahinfließen des Wassers.

Die nächste Erzähleinheit umfasst die Verse 592 bis 598. Arethusa erzählt darin, wie sie langsam (*vestigia pedis tinxi, poplite, nuda mergor acquis*) in den Bach eintaucht und schwimmt, dann von einer Stimme aus dem Bach erschreckt wird und ans Ufer flüchtet.

592 *accessi primumque pedis vestigia tinxi,*
poplite deinde tenuis neque eo contenta recingor

594 *molliaque inpono salici velamina curvae*

nudaque mergor acquis; quas dum ferioque
trahoque

596 *mille modis labens excussaue brachia iacto,*
nescio quod medio sensi sub gurgite murmur

598 *territaque insisto propioris margine ripae.*

Ich ging hin und befeuchtete zuerst die Fußsohlen, dann meine Beine bis zu den Knien; doch das ist mir nicht genug: ich lege meine geschmeidigen Gewänder auf eine sich biegende Saalweide und tauche nackt ins Wasser. Als ich darin so meine Bahnen ziehe, auf tausenderlei Arten dahingleitend, und meine Arme heftig hin und her bewege, hörte ich mitten im Wasser aus der Tiefe irgendein Murmeln und stelle mich erschrocken ans näher gelegene Ufer.

In V. 595 verdeutlichen die aufeinanderfolgenden Verben *ferioque trahoque* die Regelmäßigkeit der Schwimmszüge. Arethusa hört auf einmal ein Murmeln (*murmur*), das sie zunächst nicht zuordnen kann. Zehn Verse zuvor (V. 587) ist sie noch begeistert, dass das Bächlein *sine murmure* dahinfließt. Ovid macht hier Gebrauch von der Doppeldeutigkeit dieses Wortes, das einerseits das plätschernde Geräusch eines Baches und andererseits das Murmeln eines sprechenden Wesens bezeichnen kann. So vereint auch Alpheus sowohl Eigenschaften eines sprechenden Wesens als auch Eigenschaften eines Flusses in sich. Außerdem ist das klare Wasser ironischerweise ein Nachteil für Arethusa, denn wenn jeder Kieselstein von oben zu sehen ist, ist eben auch ihr nackter Körper von Alpheus deutlich zu erkennen. Außerdem befindet sie sich, wie auch Hermaphroditus, genau in dem Element, von dem die Gefahr ausgeht.

⁸ vgl. III 155ff und IV 297ff.

⁹ Stirrup 170.

Zu Beginn des nächsten Sinnabschnitts spricht Alpheus zur fliehenden Arethusa. Nach der formelhaften Frage *quo properas?*¹⁰ schließt sich eine lange Verfolgungsszene an, die sich bis zu Arethusas Verwandlung in V. 632 erstreckt und in mehrere Partien untergliedert werden kann. Im ersten Abschnitt (VV. 599 – 606) beschreibt sie, warum sie nackt fliehen muss und wie das seine Lust noch vergrößert. Der Vergleich rundet die erste Sequenz von Arethusas Flucht ab.

»*quo properas, Arethusa? suis Alpheus ab undis,*
 600 »*quo properas?*« *iterum rauco mihi dixerat ore.*
sicut eram, fugio sine vestibus (altera vestes
 602 *ripa meas habuit): tanto magis instat et ardet,*
et quia nuda fui, sum visa paratior illi.
 604 *sic ego currebam, sic me ferus ille premebat,*
ut fugere accipitrem penna trepidante columbae,
 606 *ut solet accipiter trepidas urguere columbas.*

„Wohin eilst du, Arethusa?“ hatte Alpheus aus seinen Wellen zu mir gesagt, und noch einmal mit seiner rauen Stimme „Wohin eilst du?“ So, wie ich war, ohne meine Kleidung, fliehe ich (am anderen Ufer lag sie): umso mehr bedrängt er mich und ist in Liebe entbrannt, und weil ich nackt war, schien ich ihm eine noch leichtere Beute zu sein. So lief ich und so bedrängte mich dieser Grobian, wie Tauben mit zitternden Flügeln vor einem Habicht fliehen und wie ein Habicht gewöhnlich zitternde Tauben bedrängt.

Die Flucht als erotischer Topos ist nach dem Motto *est hic spe celer, illa timore* (I 539) in der Literatur der damaligen Zeit häufig und auch bei der Geschichte von Apollo und Daphne vorzufinden (I 502ff).¹¹ Der Kommentar von Bömer weist auf die ungewöhnliche passiv-objektive Bedeutung des Wortes *paratior* (603) in diesem Kontext hin. Die aktiv-subjektive Bedeutung im Sinne von ‚bereit zum Beischlaf‘ sei hier nicht angebracht, weil Arethusa diesen Eindruck wegen ihren Fluchtbemühungen nicht wecken kann.¹² Was ungesagt bleibt, ist, dass Alpheus, um ihr zu folgen, wohl menschliche Gestalt angenommen hat. Das muss aber auch nicht explizit gemacht werden, denn laut Irving sah man Flussgötter als “human beings as well as natural forces[, which is] inherent in the very common stories of rivers’ amorous adventures“¹³, was das doppeldeutige *murmur* zuvor schon exemplifiziert. In der Mitte der Arethusa-Geschichte findet sich der erste von zwei Vergleichen. Auch im nächsten Vergleich setzt sich Arethusa mit Tieren aus dem Gegenstandsbereich Jagd gleich und nennt typische Feindespaare. Die Flüchtende vergleicht sich hier mit einer Taube (*columba*), den Verfolger vergleicht sie mit einem Habicht (*accipiter*). Beide Tiere nehmen in V. 605 und 606 jeweils die gleiche Position im Vers ein und werden anaphorisch mit der Vergleichspartikel *ut* eingeleitet. Dabei wird, wie auch in V. 604, zuerst die Handlung der Fliehenden

¹⁰ Bömer 378.

¹¹ Bömer 378.

¹² Bömer 378.

¹³ Irving 306.

fokussiert und dann die des Verfolgers. Diese breite, umfassende und parallel dargestellte Schilderung dient dazu, den Spannungsbogen noch weiter auszubauen und die Allgemeingültigkeit für diese Beziehung zwischen Jäger und Gejagter zu unterstreichen. Die Wahl der Tiere, die zum Vergleich herangezogen werden, fällt nicht zufällig auf Taube und Habicht, sondern sie weist eine deutliche intertextuelle Beziehung zum Buch 21 der Ilias auf.¹⁴ Dort verhöhnt Artemis Apollo, weil er es nicht wagt, im Götterkampf gegen Poseidon zu kämpfen. Hera nimmt ihr das übel und fängt an, auf Artemis einzuschlagen.

Und weinend floh unter ihr weg die Göttin, wie eine Taube,
494 Die unter dem Habicht hineinfliegt in einen hohlen Felsen,
[...]¹⁵

Ovid übernimmt also sowohl das Motiv der gejagten Jägerin von Homer als auch die als Exempla angeführten Tiere. Er wandelt es aber insofern ab, als es bei Homer um zwei Göttinnen und einen hochepischen Stoff geht, bei Ovid hingegen das Bild in den erotischen Bereich übertragen wird. Die Rückbindung an Homer erfolgt damit, dass Arethusa später, erschöpft von der Hetzjagd, Diana um Hilfe anruft, die ihr ja als jungfräuliche Göttin der Jagd ohnehin nahe steht, aber durch ihre eigene Erfahrung als Gejagte noch näher rückt.

Es folgen sieben Verse, in denen Arethusa den Weg, den sie auf ihrer Flucht zurückgelegt hat, beschreibt und erzählt, wie sie schließlich die ersten Ermüdungsanzeichen verspürt (V. 607 bis V. 613). Da sie die Interpretation nicht in ausschlaggebendem Maße beeinflussen, sollen hier nur einzelne Verse angesprochen werden. Sie läuft kreuz und quer durch Arkadien¹⁶ und merkt, dass ihre Kräfte nachlassen. 612 f. komprimiert den Inhalt der vorherigen fünf Verse:

612	<i>per tamen et campos, per opertos arbore montes, saxa quoque et rupes et, qua via nulla, cucurri.</i>	Dennoch lief ich über Felder, über Berge, von Bäumen bedeckt, auch über Stock und Stein und wo es gar keinen Weg mehr gab.
-----	---	--

Im folgenden Gliederungsabschnitt (VV. 614 – 620) beschreibt Arethusa nun wieder eine Episode der Flucht und ruft schließlich aus Erschöpfung Diana um Hilfe an. Es ergeben sich erneut intratextuelle Bezüge zu Apollo und Daphne, die vor allem die Wortwahl und die Erzählstruktur betreffen. Zunächst die Verse in den Meta-

¹⁴ Haupt 296.

¹⁵ Schadewaldt 2004.

¹⁶ Bömer 379, der auch feststellt, dass die Auswahl der Plätze an Willkür grenzt, da es unmöglich für einen Menschen ist, diese Strecke zu bewältigen.

morphosen, die mit der lapidaren Feststellung *sol erat a tergo*, wirkungsvoll durch die Penthemimeres abgesetzt, nach der ziemlich umfangreichen Passage über die Fluchtroute wieder zurück zur eigentlichen Handlung lenken:

- | | |
|---|---|
| <p>614 <i>sol erat a tergo: vidi praecedere longam
ante pedes umbram, nisi si timor illa videbat,</i></p> <p>616 <i>sed certe sonitusque pedum terreat et ingens
crinales vittas adflabat anhelitus oris.</i></p> | <p>Die Sonne stand mir im Rücken und ich sah seinen langen Schatten vor meinen Füßen vorauslaufen, oder zumindest glaubte ich das in meiner Furcht zu sehen, aber ganz sicher erschreckte mich das Geräusch seiner Schritte und sein starkes Keuchen strich über mein Haarband.</p> |
|---|---|

Das große Hyperbaton von *ingens* zu *anhelitus* unterstützt das Bedrohliche der Situation. Die Vorstellung, dass der Atem des Verfolgers – obwohl beide in vollem Lauf sind – die Verfolgte berührt, findet sich auch bei der Verfolgung von Daphne in Buch I:¹⁷

- | | |
|---|---|
| <p>[...] <i>tergoque fugacis</i></p> <p>542 <i>inminet et crinem sparsum cervicibus adflat.</i></p> | <p>[...] und er ist der Fliehenden schon dicht auf den Fersen und sein Atem streicht über das auf den Nacken fallende Haar.</p> |
|---|---|

Die wörtlichen Bezüge sind deutlich: *tergo*, *crinales/crinem* und *adflabat/adflat*. Ein deutlicher Unterschied ist aber, neben der leichten Motivvariation, die Erzählperspektive: Bei Apollo und Daphne nimmt der Erzähler eine Beobachterposition ein, während Arethusa ihr Erlebnis aus ihrer subjektiven Sichtweise erzählt. Die Subjektivität ihrer Schilderung geht sogar so weit, dass sie einräumt, dass ihre Sinneswahrnehmung durch ihre Angst verzerrt war.

Müde vom Laufen ruft Arethusa nun um Hilfe. (vgl. Daphne I, 545: *victa labore fugae* [...] „*fer, pater, opem* [...]“). Während Daphne ihren Vater um Hilfe bittet, ruft Arethusa Diana an. Als Grund führt Arethusa an, dass sie Diana als Waffenträgerin gedient hat und deswegen darauf hofft, dass Diana ihr zu Hilfe kommt.

- | | |
|--|---|
| <p>618 <i>fessa labore fugae »fer opem, deprendimur«,</i></p> <p>»<i>armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti [inquam]</i></p> <p>620 <i>ferre tuos arcus inclusaque tela pharetra!«</i></p> | <p>Erschöpft von der mühsamen Flucht rief ich: „Hilfe! Er hat mich schon fast! Hilf deiner Waffenträgerin, Diana, der du schon oft deinen Bogen und die im Köcher steckenden Pfeile zum Tragen gegeben hast!“</p> |
|--|---|

Die f-Alliteration in den Versen 618 und 620 (*fessa – fugae – fer; ferre – pharetra*) ahmt das Keuchen nach, denn immerhin läuft Arethusa schon seit 20 Versen. Die vielen Atempausen werden wiederum durch die häufig deutlich markierten Zäsuren abgebildet. In Vers 618 finden sich eine Penthemimeres nach *fugae* und eine Hepthemimeres nach *opem*, außerdem eine sehr seltene Diärese vor *inquam*, d. h. nach dem fünften Versfuß. Eine metrische Analyse des V. 619 ergibt folgendes Schema:

¹⁷ Bömer 381.

armigerae, || Diana, || tuae, || cui saepe dedisti

Eingezeichnet sind die Trithemimeres, die Zäsur kata triton trochaion und die Hephthemimeres. Vers 620 weist noch die Penthemimeres auf.

Die letzte Flucht- bzw. Verfolgungssequenz vor der Verwandlung umschließt drei kürzere Sequenzen bestehend aus dem Rettungsversuch der Göttin, dem Vergleich der „belagerten“ Arethusa und dem beharrlichen Auflauern des Alpheus.

<p>622 <i>me super iniecit. lustrat caligine tectam</i> <i>amnis et ignarus circum cava nubila quaerit</i> 624 <i>bisque locum, quo me dea texerat, inscius ambit,</i> <i>et bis »io Arethusa, io Arethusa!« vocavit.</i></p>	<p>Die Göttin ließ sich beeinflussen, holte eine von den dichten Wolken und warf sie über mich. Der Flussgott lauert mir, vom Nebel umhüllt, auf und sucht ahnungslos rings um die hohle Wolke und geht zwei Mal ohne dass er es merkt, um die Stelle, an der mich die Göttin verborgen hatte und rief zwei Mal: „Huhu, Arethusa! Huhu, Arethusa!“</p>
--	--

Das schnelle Einschreiten von Diana wird durch das Enjambement, das sich schließlich durch die ganze Periode zieht, betont. Dabei werden die Hauptsätze, mit einer Ausnahme bei *lustrat*, abwechselnd durch angehängtes *que* und *et* miteinander verbunden. So wie Alpheus zwei Mal die Stelle (*bis*) absucht und Arethusa anspricht, setzt der Dichter zwei Formen von *tegere* (*tectam* in V. 622 und *texerat* in V. 624) und zwei ähnliche Wörter mit der Bedeutung ‚Wolke‘, nämlich *nubibus* und *nubila* (V. 621 und 623). Erneut tritt Alpheus nicht besonders eloquent auf, denn zusätzlich zu den einsilbigen und sich wiederholenden Äußerungen entsteht dadurch, dass *io* und *Arethusa* nicht verschliffen werden, je ein Hiatus. Dieses Phänomen wurde aber als unschön empfunden.

Auf dem Höhepunkt der Handlung vergleicht sich Arethusa wie schon in der Mitte der Erzählung mit typischen Beutetieren, die von ihren Feinden gejagt werden. Jedem Feindespaar ist dabei ein Hexameterpaar zugeteilt.

<p>626 <i>quid mihi tunc animi miserae fuit? anne quod</i> <i>agnae est,</i> <i>siqua lupos audit circum stabula alta frementes,</i> 628 <i>aut lepori, qui vepre latens hostilia cernit</i> <i>ora canum, nullosque audet dare corpore motus?</i> 630 <i>non tamen abscedit; neque enim vestigia cernit</i> <i>longius ulla pedum: servat nubemque locumque.</i></p>	<p>Wie war mir Armen da wohl zu Mute? Nicht in etwa so, wie einem Lamm, wenn es hört, wie die Wölfe um den hohen Stall herum knurren, oder wie einem Hasen, der die feindlichen Schnauzen der Hunde sieht, sich im Gras versteckt und sich nicht zu bewegen wagt? Und dennoch geht er nicht weg; er sieht nämlich nirgendwo Fußspuren weiterführen: er wacht über die Wolke und die Stelle.</p>
---	---

Beide Paare finden sich auch in der Geschichte von Apollo und Daphne (I 505 und 533ff.). Das Motiv wird aber variiert, denn in I 505 gibt Apollo in seiner Überzeugungsrede während der Flucht ein Beispiel ex negativo, denn er sagt, er sei eben kein Fressfeind und deswegen sei es nicht nötig, wie ein Lamm vor ihm zu

fliehen. In VV. 533ff. vergleicht der auktoriale Erzähler Fliehende und Verfolger. Die Vergleichspaare gehen abermals zurück auf epische Helden, nämlich Hektor und Achill in der Ilias und Turnus und Aeneas in der Aeneis.¹⁸ Hier und in VV. 604 ff. fungieren die Vergleiche als retardierende Elemente inmitten der Erzählung¹⁹ und, wie schon vorher erwähnt, geht es nicht um einen hochepischen, sondern um einen erotischen Stoff. Außerdem ist eine Funktion ganz deutlich, nämlich das Erwecken von Mitgefühl²⁰ und Betroffenheit, was neben den Vergleichen durch die rhetorische Fragen und die emotionale Ausdrucksweise beispielsweise in V. 626 (*mihi miserae*) erreicht wird. Diese Funktion macht besonders Sinn, wenn man sich die Situation noch einmal vor Augen führt. Arethusa erzählt ihre Geschichte der Ceres, von der sie als weibliches Wesen dieses Mitleid erhoffen kann, zumal deren Tochter gerade in einer vergleichbaren Situation gewesen ist.²¹

Der Geruchs-, Hör- und Sehsinn sind bei diesem Versteckspiel besonders geschärft und so häufen sich Wörter, die mit der Sinneswahrnehmung zu tun haben: in V. 627 hört (*audit*) das Lamm die Wölfe, im Vers 628 f. sieht der Hase die Schnauzen der Hunde *cernit/ora canum*. Außerdem hält Alpheus Ausschau nach Fußspuren (abermals *cernit*) und beobachtet die Wolke (*servat*, was man als simplex pro composito²² statt *observat* auffassen kann).

In den folgenden 7 Versen wird Arethusa in einen Strom verwandelt und Alpheus verwandelt sich zurück.

632 *occupat obsessos sudor mihi frigidus artus,*
caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae,
 634 *quaque pedem movi, manat lacus, eque capillis*
ros cadit, et citius, quam nunc tibi facta renarro,
 636 *in latices mutor. sed enim cognoscit amatas*
amnis aquas positoque viri, quod sumpserat, ore
 638 *vertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas.*

Es befällt meine erstarrten Glieder kalter Schweiß, blaue Tropfen fallen von meinem ganzen Körper, wohin ich meine Füße setze, fließt ein See, von meinen Haaren fallen Tröpfchen, und schneller als ich dir nun die Ereignisse nacherzählen kann, verwandele ich mich in Wasser. Aber der Fluss erkannte seine geliebten Fluten, legte die menschliche Gestalt ab, die er angenommen hatte, und verwandelt sich zurück in den Fluss, um sich mit mir zu vereinigen.

Ovid erzählt in den *Fasti* im Rahmen des Ceresfestes auch vom Raub der Proserpina. In den *Fasti* wird Arethusa nicht explizit als diejenige eingeführt, die den entscheidenden Hinweis gibt, sondern lediglich in einem Vers mit dem Beiwort *frigida* (Ov. fast. 4,42), die kalte Arethusa, erwähnt. Dieses Beiwort erklärt sich jedoch nur unzureichend durch den Kontext in den *Fasti*. In den Metamorphosen findet sich das

¹⁸ Albrecht 174.

¹⁹ Albrecht 173.

²⁰ Albrecht 179.

²¹ Hinds 92.

²² Bömer 384.

missing link: der kalte Angstschweiß (*sudor frigidus*) der Arethusa begründet das Adjektiv *frigida* in den *Fasti*. Auf diese Weise „verlinkt“ Ovid den literarisch gebildeten Leser der *Fasti* zu dieser Textstelle in den Metamorphosen.

Das Adjektiv *caeruleus* zu Beginn des Verses 633 ist das erste Anzeichen für die Verwandlung in Wasser, denn typischerweise wird das Meer, Flüsse oder Seen so bezeichnet,²³ dann das dazugehörige *guttae* am Ende des Verses, schließlich die Wörter *manat lacus* und *ros* bevor sie die Verwandlung explizit macht (*in latices mutor*, V. 636). Der Einschub *et citius, quam nunc tibi facta renarro* in V. 635 erfüllt mehrere Funktionen. Erstens ruft Arethusa dadurch, dass sie Ceres direkt anspricht, die Erzählsituation wieder in Erinnerung. Zum zweiten äußert sie sich über das Erzählen an sich. Ihr wird das metapoetische Bewusstsein zuerkannt, zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zu unterscheiden. Ovid stellt sie also auf eine andere Stufe als Alpheus, der schon auf der sprachlichen Ebene schwach auftritt – anders als Apollo bei seiner Verfolgungsjagd. Außerdem beschränkt sich der Dichter auf die Beschreibung, wie das Wasser von ihrem Körper tropft und nicht, wie ihr Körper sich in Wasser auflöst. Eine Begründung dafür bietet die Tatsache, dass nur ca. 160 Verse vor der Arethusa-Episode die Geschichte der Nymphe Cyane erzählt wird, die sich vor Gram in ihren Tränen auflöst und sich also ebenfalls in Wasser verwandelt.²⁴ Um Doppelung zu vermeiden, wird dort in neun Versen genau beschrieben, wie sich der Körper verändert²⁵, hier jedoch nicht mehr im Detail. Danach verwandelt sich Alpheus zurück in den Fluss. *Ut se mihi misceat* ist hier neben der Bedeutung ‚um sich mit mir zu vermischen‘ (hier im Sinne von zwei Flüssen, die zusammenfließen) in der erotischen Bedeutung ‚um sich mit mir zu vereinigen‘²⁶ zu verstehen, weswegen es schwer ist, im Deutschen beiden Bedeutungen gerecht zu werden.

Wieder greift Diana ein und verhindert die Vereinigung.

640 *Delia rupit humum, caecisque ego mersa cavernis* Die Göttin von Delos spaltet den Boden, und ich
advehor Ortygiam, quae me cognomine divae komme, in finstere Höhlen hinabgetaucht, nach
grata meae superas eduxit prima sub auras. Ortygia, das mir lieb ist, weil es den Beinamen meiner
 Göttin trägt und mich endlich wieder ans Tageslicht
 herauslässt.

²³ Bömer 384.

²⁴ Haupt 297.

²⁵ Ov. Met. V, 425ff.

²⁶ Bömer 385.

Wie sie den Plan vereitelt, wird zum einen in aller Kürze und adversativ asyndetisch an den vorherigen Vers gereiht und zum anderen von der Penthemimeres abgegrenzt, so dass die Kürze der Handlung und die Spaltung des Bodens im Bau des Verses stilistisch wieder aufgenommen werden. Der Fluss, in den sich Arethusa verwandelt hat, fließt unterirdisch unter dem Ionischen Meer zur Insel Sizilien, genauer gesagt nach Ortygia, und taucht da als Quelle wieder auf. In diesen *caecis cavernis* scheint es nicht so dunkel zu sein, als dass Arethusa nicht sehen könnte, dass Proserpina in der Unterwelt verweilt.

Es ist auffällig, dass es Arethusa in keiner anderen Version der Geschichte gelingt, der Vergewaltigung zu entkommen.²⁷ Einen Erklärungsansatz dazu bietet eine Analyse der Erzähler und Erzählerinnen, deren Stimmen im zweiten Teil des fünften Buches vielfach ineinander verschachtelt sind. Zur Veranschaulichung hier eine graphischen Darstellung:

1: Ovid (► Leser)

2: Muse (► Minerva)

3: Calliope (► Nymphen)

4: Arethusa (► Ceres)

5: Alpheus (► Arethusa)

Ovid schreibt für die Leser, wie die Musen Minerva von ihrem Wettstreit mit den Pieriden berichten. Eine unbekannte Muse gibt dabei das Lied der Calliope wieder. Diese singt wiederum vor den Nymphen, die Schiedsrichter im Wettkampf sind. Calliope singt unter anderem vom Raub der Proserpina und von Ceres' Suche nach ihr. Nachdem die Suche erfolgreich abgeschlossen ist, erzählt Arethusa Ceres, wie Alpheus ihr nachgestellt hat. Wenn man sich nun vor Augen hält, dass Calliope in einem Wettkampf antritt, kann man davon ausgehen, dass sie versucht, die Nymphen als die Juroren für sich zu gewinnen. Die Themen müssen also wohl überlegt sind. Für heutige Leser, denen das Konzept Nymphe nicht mehr vertraut, gibt das Buch 13 einen Hinweis darauf, welche Art von Geschichten Nymphen gerne hören.²⁸

[...] 736 *ad pelagi nymphas pelagi gratissima nymphis
ibat et elusos iuvenum narrabat amores.*

[...] ging sie immer wieder zu den Nymphen des Meeres, denn die Nymphen des Meeres hatten sie sehr gern, und erzählte ihnen, wie sie die verliebten jungen Männer enttäuschte.²⁹

²⁷ Barchiesi 191.

²⁸ Barchiesi 191.

²⁹ In dieser Passage geht es um die Jungfrau Scylla vor ihrer Verwandlung zum Monster.

Die Nymphen finden offenbar Gefallen an Geschichten, in denen Frauen bzw. weibliche Wesen die liebestollen Männer, die ihnen nachstellen, abservieren können. Nun ist Arethusa wie die Schiedsrichterinnen eine Nympe und sie entkommt ihrem potentiellen Vergewaltiger. Was könnte nun auf der Ebene 4 wiederum Arethusa dazu verleiten, Ceres zu erzählen, wie es zu ihrer Verwandlung kam? Zum einen hat die Geschichte Ähnlichkeit mit der ihrer Tochter Proserpina. Unter anderem befinden sich beide an einem *locus amoenus*, als sie von einem Vergewaltiger bedroht werden. In beiden Geschichten spaltet sich der Boden, wobei das die Rettung für Arethusa, jedoch genau das Gegenteil für Proserpina bewirkt, denn Pluto entführt sie auf diese Art in die Unterwelt.³⁰ Auf der zweiten Ebene finden wir als Zuhörerin Minerva, der die Geschichte von „fellow-virgins“ erzählt wird, die sich, wie außerdem Arethusa und Diana, für die Jungfräulichkeit entschieden haben. Die Musen erzählen außerdem gleich nach Minervas Ankunft von Pyreneus, der erfolglos versucht hat, sie zu vergewaltigen.³¹ Die jeweiligen Kommunikationspartner und die Sprechsituation spielen also eine bedeutende Rolle. Laut Barchiesi hinterlässt jede Ebene ihre Spuren in der Erzählung: „his own [= Ovid's] version is coloured by [...] its 'narrating instance[s]'“³² Diese Färbung geht in der mehrfachen Verschachtelung so weit, dass Arethusa in ihrer Geschichte ihre Keuschheit bewahrt und Alpheus als Mann und potentieller Vergewaltiger kaum zu Wort kommt – und wenn er spricht, dann ohne jegliche rednerische Raffinesse.

II. Didaktischer Teil

Die Verwandlungssage der Arethusa gehört für viele Lehrer wahrscheinlich nicht zu den beliebtesten oder bekanntesten Geschichten innerhalb der Metamorphosen, zumindest habe ich in den mir zugänglichen didaktischen Werken über die Metamorphosen keine Aufbereitung dieser Erzählung finden können. Es soll hier gezeigt werden, warum sie sich dennoch für den Unterricht eignet. Zunächst werden sowohl ein paar allgemeine Gründe als auch Grobziele für die Behandlung im Unterricht angeführt. Im nächsten Schritt sollen einige der möglichen Feinziele

³⁰ Hinds 157.

³¹ Barchiesi 193.

³² Barchiesi 192.

erarbeitet und Rezeptionsdokumente in die Vorführung von didaktisch-methodischen Konzepten einbezogen werden.

Es wurde in dieser Arbeit immer wieder darauf verwiesen, dass sie die Topik vieler anderer, möglicherweise populärerer Episoden aufgreift, beispielsweise die immer variierten erotischen Topoi des *locus amoenus* (z.B. Actaeon und Diana, B. III, 155ff.), der fliehenden Jungfrau (z.B. Syrinx B. I, 700ff.) und des Schwimmens (z.B. Salmacis und Hermaphroditus B. IV, 352ff.). Besonders das Motiv der Vergewaltigung kann im Vergleich und Kontrast zu anderen Verwandlungssagen mit demselben Thema gelesen werden. Allein in den ersten fünf Büchern würden sich mehrere Mythen anbieten, wie beispielsweise Apollo und Daphne in Buch I. Auf die Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Geschichten wurde in Teil I dieser Arbeit schon mehrere Male hingewiesen. Sowohl Daphne als auch Arethusa gehören zum Typus der jungfräulichen Jägerinnen und Anhängerinnen Dianas, die wie ihr Vorbild unverheiratet bleiben wollen. Der Lehrer könnte daran eine Diskussion über soziale Rollenerwartungen anknüpfen und die Frage aufwerfen, was diese Frauenfiguren mit dem Bild von Frauen gemein haben, die man heute als emanzipiert bezeichnet. Dabei bietet es sich an, vor der Diskussion kurz über das Idealbild einer römischen Frau zu referieren („*lanam fecit*“), so dass die Schüler einen Bezugspunkt vor Augen haben. Die Gefühle des potentiellen Opfers bei der Flucht kommen nur in Arethusas Erzählung zur Geltung, nicht bei Daphne, wo der Verfolger Apollo während der Flucht zu ihr spricht und sonst ein auktorialer Erzähler hauptsächlich über Apollos Sicht der Dinge erzählt. Ein möglicher Vergleich beinhaltet außerdem beispielsweise die jeweiligen Rettungsinstanzen und Ergebnisse der Verwandlung. Wenn die Schüler durch das Behandeln ähnlicher Sagen mit sehr ähnlicher Topik und vergleichbarem Thema vertraut sind, erscheint es unter anderem plausibel, die Geschichte der Arethusa in Auszügen als Schulaufgabe zu stellen.

Wegen der zahlreichen Parallelen zu den genannten Verwandlungssagen ist es empfehlenswert, mindestens zwei Episoden dieser Art mit den Schülern zu lesen, so dass keine isoliert im luftleeren Raum stehen muss. So können die Schüler gewisse Eigenheiten und Konventionen, die trotz Ovids Variation festzustellen sind, festigen. Typische Eigenschaften eines *locus amoenus* können in der Arethusa-Episode herausgearbeitet werden, damit die Schüler in der Lage sind, eine solche Beschreibung in anderen Geschichten wiederzuerkennen.

*Lassa revertibar (memini) Stymphalide silva:
aestus erat magnumque labor geminaverat aestum.
invenio sine vertice aquas, sine murmure euntes,
perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte
calculus omnis erat, quas tu vix ire putares.
cana salicta dabant nutritaque populus unda
sponte sua natas ripis declivibus umbras. (VV. 585-591)*

V. 585-591 bieten Stoff für ein Lehrer-Schüler-Gespräch, in dem die Elemente an der Tafel gesammelt und abgeschrieben werden können. Der Erwartungshorizont enthält in etwa folgende Elemente:

- Wald bzw. Lichtung
- klares, langsam fließendes Gewässer
- verschiedenartige Pflanzen/Gewächse
- natürlicher Schatten

Wenn den Schülern dieser Topos schon bekannt ist, könnte sich die Frage daran anschließen, welche Funktionen eine solche Beschreibung in den Geschichten haben kann. Die Schüler sollten dann zu dem Schluss gelangen, dass sie, ähnlich wie ein Bühnenbild, den Schauplatz eines nachfolgenden Ereignisses plastisch darstellt.

Es lohnt sich auch, die epischen Vergleiche im Unterricht zu thematisieren.

*sic ego currebam, sic me ferus ille premebat,
ut fugere accipitrem penna trepidante columbae,
ut solet accipiter trepidas arguere columbas. (VV. 604-606)*

*quid mihi tunc animi miserae fuit? anne quod agnae est,
siqua lupos audit circum stabula alta frementes,
aut lepori, qui vepre latens hostilia cernit
ora canum, nullosque audet dare corpore motus? (VV. 626-629)*

An eine Analyse bezüglich des Bereichs, aus dem das tertium comparationis jeweils entnommen ist, schließt sich eine Bestimmung der Funktion an. Dabei muss natürlich das Umfeld mit in Betrachtung gezogen werden. Die Schüler sollen herausfinden, dass die Vergleiche aus dem Gegenstandsbereich der Jagd stammen. Die Funktion kann das Herauszögern der nachfolgenden Handlung und somit das Aufbauen von Spannung sein (Retardierung). Aber auch andere Funktionen sind denkbar, wie z. B. das Erwecken von Mitgefühl durch die Veranschaulichung.

Anhand von Rezeptionsbeispielen soll näher auf den Hilferuf der Arethusa, die Verwandlung und den Ausgang der Episode eingegangen werden. Im Anschluss an die Übersetzung und Analyse des Textes wird im Unterricht das Rezeptionsbeispiel

La Nymphe Aréthuse (ca. 1875, s. S. 19) von Crauk³³ als Folie aufgelegt. Es ist Aufgabe der Schüler, herauszufinden, auf welche Verse sich das Gemälde beziehen könnte, und außerdem ihre Meinung zu begründen. Die drei Personen sollen dafür erst identifiziert und dann in Beziehung zueinander gesetzt werden. Schließlich können die Schüler benennen, wo Unterschiede und Parallelen zwischen Bild und Text vorliegen und wodurch die Verwandlung bereits angedeutet wird. Hier würde sich auch eine Bearbeitung in Kleingruppen eignen, so dass sich im Gespräch mit den Mitschülern jede Gruppe möglichst intensiv noch ein Mal mit dem Gedicht auseinandersetzen kann.

Folgende Punkte sollen im anschließenden Lehrer-Schüler-Gespräch zur Sprache kommen: Bei den 3 Personen handelt es sich links um die Göttin der Jagd, Diana, eindeutig identifizierbar durch die Attribute der Jagd, nämlich Bogen und Köcher. Das hochgesteckte Haar und die hochgeschürzte Tunika bieten ebenfalls Anhaltspunkte. Rechts ist Alpheus, mit seinem Bart und dem ums Haar gewundenen Schilfgras als Flussgott gekennzeichnet, und die dritte Person ist Arethusa. Sie ist nackt, da sie ihre Kleidung abgelegt hat, um zu baden (V. 594f.). Diana streckt ihre Hand schützend über Arethusa aus, um Alpheus Einhalt zu gebieten. Arethusa wiederum streckt ihre Hände flehend nach oben zu Diana. Die bei Crauk dargestellte Szene ist wohl vor der Verwandlung einzuordnen, denn in VV. 618ff. bittet Arethusa Diana um Hilfe. Diese wirft erst eine Wolke über Arethusa und verwandelt sie schließlich in ein Gewässer. Ob Arethusa die Göttin sieht, wird in den Metamorphosen nicht ausdrücklich gesagt. Alpheus befindet sich noch im Lauf und hält beide Hände nach vorne, als ob er verhindern wollte, dass Diana hilft. Sein erschrockener Blick ist auf Diana gerichtet. Der Verwandlungsprozess wird vorweggenommen, indem Arethusas Unterkörper und Alpheus' Beine sich schon ansatzweise in Wasser bzw. Wasserdampf aufgelöst zu haben scheinen, denn die Konturen sind nicht klar zu erkennen. Dazu passt die Absicht des Flussgottes („*ut se mihi misceat*“ V. 638) gut, denn die Unterkörper der beiden verschwimmen zusammen in einer einzigen dampfartigen Wolke. Der Dampf bzw. der Nebel ließe sich außerdem noch auf den ersten Rettungsversuch, nämlich das Versteck in der Wolke, schließen. Zwischen den Köpfen von Diana und Alpheus lässt sich bei näherem Hinsehen ein kleiner Amor erkennen, der mit dem Rücken zum Betrachter

³³ http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REPR&VALUE_98=%20Ar%E9thuse&DOM=All&REL_SPECIFIC=1

davonfliegt. In Arethusas Geschichte, die sie ja aus der Ich-Perspektive erzählt, spielt Amor keine Rolle. Bei der Geschichte von Apollo und Daphne ist er aber wegen der zwei verschiedenartigen Pfeile derjenige, der die Handlung in Gang bringt. Crauk könnte hier also die auktoriale Erzählweise mit ins Bild gebracht haben, indem er mit dem davonfliegenden Amor andeutet, dass wieder Amor seine Finger im Spiel hatte.



Dem Lehrplan des G 8 in Bayern zufolge werden Ovids Metamorphosen in der zehnten Klasse behandelt. Er sieht eine „intensive Beschäftigung mit Rezeptionsdokumenten“ vor.³⁴ Deswegen kann zusätzlich und abschließend als literarisches Rezeptionsbeispiel das Gedicht „Arethusa“³⁵ von dem englischen Dichter der Romantik Percy Bysshe Shelley behandelt werden. Wegen der Länge des Gedichts und um den Schülern die Möglichkeit zu geben, den Text zu bearbeiten, soll das Gedicht als Kopie an die Schüler ausgegeben werden. Trotz der mindestens fünf Jahre Englisch als Unterrichtsfach stellt die dichterische Sprache und Syntax und besonders auch das seltene Vokabular für die Schüler vermutlich eine Schwierigkeit dar. Wenn seitens der Lehrkraft für Englisch nichts dagegen spricht, könnte dieses

³⁴ <http://server.co101.spacenet.de/isb.co101.spacenet.de/contentserv/3.1/g8.de/index.php?StoryID=26212>.

³⁵ <http://homepages.wmich.edu/~cooneys/poems/Duncan.Shelley.html>

Gedicht fächerübergreifend eingesetzt werden, um dieses Problem zu umgehen. Der Lehrplan legitimiert diese Vorgehen, denn im Rahmen der Texterschließung sieht er für Englisch in der zehnten Jahrgangsstufe die Erschließung, Deutung und Stellungnahme eines literarischen Textes vor.³⁶ Auf den nächsten Seiten folgt das Gedicht und Vorschläge zur Einbeziehung in den Unterricht.

Percy Bysshe Shelley: "Arethusa" (1820)

Arethusa arose	1	Then Alpheus bold,	
From her couch of snows		On his glacier cold,	20
In the Acroceraunian mountains, ---		With his trident the mountain strook;	
From cloud and from crag,		And opened a chasm	
With many a jag,	5	In the rocks – with a spasm	
Shepherding her bright fountains,		All Erymanthus shook.	
She leapt down the rocks,		And the black south wind	25
With her rainbow locks ,		It unsealed behind	
Streaming among the streams; ---		The urns of the silent snow,	
Her steps paved with green	10	And earthquake and thunder	
The downward ravine		Did rend in sunder	
Which slopes to the western gleams;		The bars of the springs below.	30
And gliding and springing		And the beard and the hair	
She went, ever singing,		Of the River-god were	
In murmurs as soft as sleep;	15	Seen through the torrent's sweep,	
The Earth seemed to love her,		As he followed the light	
And Heaven smiled abover her,		Of the fleet nymph's flight	35
As she lingered towards the deep.		To the brink of the Dorian deep.	
"Oh, save me! Oh, guide me!		Under the bowers	55
And bid the deep hide me,		Where the Ocean Powers	
For he grasps me now by the hair!"		Sit on their pearled thrones;	
The loud Ocean heard,	40	Through the coral woods	
To its blue depth stirred,		Of the weltering floods,	
And divided at her prayer;		Over heaps of unvalued stones;	60
And under the water		Through the dim beams	
Like Earth's white daughter		Which amid the streams	
Fled like a sunny beam;	45	Weave a network of coloured light;	
Behind her descended		And under the caves,	
Her billows, unblended		Where shadowy waves	65
With the brackish Dorian stream: ---		Are as green as the forest's night: ---	
Like a gloomy stain		Outspeeding the shark,	
On the emerald main	50	And the sword-fish dark,	
Alpheus rushed behind, ---		Under the Ocean's foam,	
As an eagle pursuing		And up through the rifts	70
A dove to its ruin		Of the mountain clifts	
Down the streams of the cloudy wind.		They passed to their Dorian home.	

³⁶ <http://server.co101.spacenet.de/isb.co101.spacenet.de/contentserv/3.1/g8.de/index.php?StoryID=26214>.

And now from their fountains
 In Enna's mountains,
 Down one vale where the morning 75
 Like friends once parted [basks,]
 Grown single-hearted,
 They ply their watery tasks.
 At sunrise they leap
 From their cradles steep 80
 In the cave of the shelving hill;
 At noontide they flow
 Through the woods below
 And the meadows of asphodel;
 And at night they sleep 85
 In the rocking deep
 Beneath the Ortygian shore; ---
 Like **spirits** that lie
 In the azure sky
 When they **love but live no more.** 90

Der Schwerpunkt bei der Behandlung dieses Gedichts im Lateinunterricht soll der Vergleich zwischen den beiden Texten sein. Damit auch unsichere Schüler sich trauen, einen Beitrag zu leisten, ist zunächst wieder die Bearbeitung in Kleingruppen sinnvoll. Der Erwartungshorizont sieht folgende zentrale Punkte vor:

In Shelleys Gedicht ist Arethusa (wie auch Alpheus) von Anfang an ein Mischwesen aus Nymphe und Fluss. Am Beispiel ihrer „rainbow locks“ (V. 8) kann dargestellt werden, wie Shelley menschliche Züge mit Elementen und Phänomenen des Wassers vermengt. Auffällig ist in der Hinsicht außerdem das Wort „murmurs“ (V. 15), wo sich wie in V. 598 bei Ovid erneut der Doppelcharakter des Wortes zeigt: Es bezeichnet das Rauschen eines Gewässers und das Murmeln eines menschlichen Wesens. Bei Shelley ist nicht nur das Wasser personifiziert, sondern auch die Erde und der Himmel. Dem Leser begegnet also das Bild einer belebten Natur, die durch Naturgötter repräsentiert wird. Ein Naturgott, kein olympischer Gott, ist es dann auch, der Arethusa in der dritten Strophe rettet (V. 40). Alpheus trägt bei Shelley den Dreizack (V. 21), ein Attribut, das man mit dem Gott des Meeres Poseidon verbindet. Er wird also in die Nähe eines Gottes gerückt, der über das Meer und Wasser im Allgemeinen herrscht, nicht nur über einen Fluss. Er wirkt außerdem mächtiger als in Ovids Fassung, weil er sich selber einen Weg durch die Felsen bahnt, indem er mit diesem Dreizack die Felsen spaltet. Das erinnert an den Raub der Persephone durch Hades, den Herrn der Unterwelt, der mit einem Stoß mit dem Königsszepter den Weg in die Unterwelt öffnet (B. V, 422ff.). „*Earthquake and*

thunder“ (V. 28) erinnern zusätzlich noch an das Machtgebiet des dritten Bruders Zeus. Festzustellen ist also, dass Alpheus im Vergleich zu Ovids Fassung, in der er mit seiner schlechten Rhetorik wenig beeindruckt, viel imposanter auftritt. Bei Shelley beginnt erst nachdem Arethusa den Ozean um Hilfe ruft, die Verfolgungsjagd. Ganz nah lehnt sich Shelley an den Prätext an, indem er den ursprünglich epischen Vergleich mit dem Topos der typischen Feinde im Tierreich übernimmt. Er setzt wie Ovid die Verfolgte gleich mit einer Taube. Der Verfolger wird als Adler dargestellt (VV. 52 f). Die Verfolgungsjagd ist mit fast zwei Strophen auch bei Shelley ziemlich umfangreich. Die vierte Strophe besteht aus einem einzigen Satz, der den Weg der beiden beschreibt. Im Gegensatz zu Ovid handelt es sich bei Shelley um eine detailreich beschriebene Unterwasserwelt. Am Ende der vierten Strophe werden erstmals Alpheus und Arethusa unter einem Pronomen zusammengefasst („*they*“) und somit wird auf die letzte Strophe verwiesen, in der sie als eine einträchtige Einheit auftauchen. Während in den ersten vier Strophen das *simple past* als Erzählzeit steht, folgt in der letzten das Zustandspräsens. Die fünfte Strophe erzählt das Ergebnis dieses Aitons, doch an den eigentlichen Grund für das Flussbett unter dem Meer, nämlich die Flucht der Arethusa, erinnert nichts mehr. Allein der Ausdruck „*like friends once parted*“ deutet ansatzweise daraufhin, dass die beiden Flüsse nicht immer so einträchtig waren, wie es jetzt suggeriert wird. Ihr Lauf wiederholt sich jeden Tag aufs Neue, doch nun als eine Einheit („*grown single-hearted*“, V. 78). Shelley schließt mit dem Vergleich zwischen den Flusswesen und den „*spirits*“, deren Liebe über den Tod hinaus geht. Bei Shelley spitzt sich das Gedicht auf die Transzendenz der Liebe zu, die die beiden Flusswesen nun symbolisieren.

Verglichen und kontrastiv dargestellt werden sollen also:

- die Götterkonzeptionen und der Anthropomorphismus
- die Darstellung des Alpheus
- die Verfolgungsjagd und der epische Vergleich
- der Schluss

III. Literaturangaben:

Primärtexte:

- Homer; Wolfgang Schadewaldt (Üs.): Ilias. Düsseldorf, 2004.
- Ovidius Naso, Publius; Niklas Holzberg (Hg.): Fasti, lateinisch – deutsch. Düsseldorf, 2001.
- Ovidius Naso, Publius; Gerhard Fink (Hg.): Metamorphosen, Düsseldorf, 2004.
- Ovidius Naso, Publius; R. J. Tarrant (Hg.): Metamorphoses, Oxford, 1986.

Sekundärtexte:

- Albrecht, Michael von: Das Buch der Verwandlungen, Ovid-Interpretationen. Düsseldorf, 2000.
- Barchiesi, Alessandro: "Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*" in: The Cambridge Companion to Ovid. Hg. Hardie Philip R. Cambridge, 2002, 181-195.
- Bömer, Franz: P.Ovidius Naso, Metamorphosen – Kommentar, Bd 2. Heidelberg 1976.
- Hinds, Stephen: The Metamorphosis of Persephone, Ovid and the self-conscious Muse. Cambridge, 1987.
- Irving, Forbes: Metamorphosis in Greek Myths. Oxford, 1990.
- Ovidius Naso, Publius; Moritz Haupt (Hg.): Metamorphosen, Bd 1. Zürich, 1966.
- Stirrup, Barbara E.: Techniques of Rape: Variety of Wit in Ovid's *Metamorphoses*. G & R 24 (1977), 170-184.

Internetadressen:

- <http://homepages.wmich.edu/~cooneys/poems/Duncan.Shelley.html>
- http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHE&FIELD_98=REPR&VALUE_98=%20Ar%E9thuse&DOM=All&REL_SP ECIFIC=1