

LIEBE UND DICHTUNG: WAS HAT AMOR/CUPIDO MIT DER POESIE ZU SCHAFFEN?—OVID, *AMORES* I, 1

VON

W.-L. LIEBERMANN

Im Falle des Ovidgedichts *Am. I, 1* geht die neuere Forschung überwiegend davon aus, daß der für die vorovidische subjektiv-erotische Elegie der Römer typische Zusammenhang von Liebe und Dichtung, Dichtung und Liebe in seiner Relevanz stark in den Hintergrund gedrängt oder sogar parodiert sei—und zwar deshalb, weil Ovid in diesem Gedicht seine Dichtungswahl nachgerade zu einer Sache des Metrums mache. Das ist die konsequente Weiterführung eines Ansatzes, wie er von Erich Reitzenstein in einem epochemachenden Aufsatz vertreten wurde: Das spielerische Moment bei Ovid—und das ist der gewagte methodische Vorgriff—sei im Sinne einer semantischen Charakterisierung des behandelten Gegenstands (“das Unsentimentale der Erotik”) zu verstehen. Auch der fehlende Versfuß in *Am. I, 1* wird diesem Verständnishorizont integriert: “Es handelt sich ja bei Ovid gar nicht um eine Lebensfrage, sondern um einen Versfuß mehr oder weniger”.¹⁾ An die Stelle einer Semantik der Erotik tritt nunmehr die poetische Fähigkeit: “der in Ovids erster Elegie Sprechende [tritt] zunächst einmal nicht als Liebhaber, sondern als Dichter auf”, “der Sprecher von <Amores> I 1 [versteht] sich primär als Dichter erotischer Elegien”.²⁾

1) E. Reitzenstein, *Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids* (zuerst 1935), in: M. v. Albrecht, E. Zinn (edd.), *Ovid* (Darmstadt 1968), 206-232, Zitat: 216.

2) N. Holzberg, *Die römische Liebeselegie*. Eine Einführung (Darmstadt 1990), 90 f.—aber doch nur “zunächst einmal” und “primär”. Denn schließlich wird Ovid doch von Amors Pfeil getroffen—Begründung: “weil erotische Elegien eben nur von einem Verliebten verfaßt werden können”, “der elegische *amator* [hat sich] unter dem Zwang der Gattungsgesetze verliebt” (91 f.). Die Sache ist inzwischen nahezu zur *communis opinio* geworden. Das Problem zeigt sich unüberschbar bei B. Zimmermann, *Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum*. Zur Poetik der Liebesdichtungen Ovids, in: M. Picone, B. Zimmermann (edd.), *Ovidius redivivus*. Von Ovid zu Dante (Stuttgart 1994), 1-21, wenn er mehrfach betont, daß es sich bei Ovid um eine “rein literarische Entscheidung” für die Elegie handelt, und dies in erster Linie daran festmachen zu können glaubt, daß Cupido dem Dichter zunächst einen

Die folgenden Überlegungen stellen derartige Auffassungen in Frage. Es versteht sich, daß damit—da es sich in *Am.* I, 1 um ein Programmgedicht und folglich um einen integralen Bestandteil der ovidischen Poetik handelt—eine grundlegende Differenz in dem Verständnis der ovidischen Liebeslegie zur Debatte steht.

Der Dichter berichtet eingangs, daß er sich anschickte, ein Epos zu verfassen. Dieses Epos ist inhaltlich durch 'Waffen' (in Anspielung auf das erste Wort von Vergils Aeneis³⁾) und 'gewaltsame Kriege' charakterisiert, zugleich aber formal durch das Metrum, den Hexameter, der mit *gravis numerus* umschrieben wird (v. 1). Inhalt und Form passen zueinander, wie Ovid ausdrücklich betont (v. 2). Nichts weist hier auf einen Vorrang der Form hin,⁴⁾ allerdings wird sie nun zum Thema: jeder Vers ist gleich lang, wie das im Epos üblich ist. Da soll Cupido⁵⁾ gelacht und einen Versfuß gestohlen haben.

Versfuß stiehlt ("der Dichter ist also aus metrischen, d. h. formalen Gründen zur Elegie gekommen", 8), dann aber später (16) feststellt, daß Ovid "Amors willkürlicher Pfeilschuß von seinem *maius opus* ab[bringt]". Die in diesem Zusammenhang konsequenteste Deutung ist die von W. Stroh, *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung* (Amsterdam 1971 [= Diss. Heidelberg 1967]), 145 ff., die die Forschung stark beeinflußt hat, ohne daß man allerdings alle Implikationen mitübernommen hätte; vgl. u. Anm. 36.

3) Weiteres bei Stroh, *Die römische Liebeslegie*, 145 Anm. 19; A.M. Keith, *Amores* 1.1: *Propertius and the Ovidian programme*, in: C. Deroux (ed.), *Studies in Latin literature and Roman history* VI (Brüssel 1992), 327-344, hier 328 ff.

4) Der Formulierung *materia conveniente modis* als solcher ist schwerlich etwas zu entnehmen; sie ist, vergleichbar einer 'logischen Gleichung' (dazu Verf., *Überlegungen zu Sapphos «Höchstwerk»*, A&A 26 [1980], 51-74, hier 55 Anm. 24), nach beiden Seiten hin lesbar, so daß die Glieder austauschbar sind (s. *Trist.* V, 1, 6: *materiae scripto conveniente suae*, aber auch *epist. ex P.* III, 9, 36: *conveniens operi tempus utrumque suo est*; vgl. weiter *Trist.* III, 1, 10; V, 1, 48). Für Properz (I, 7, 7 ff.; II, 1; II, 34, 27 ff.; III, 3; s. auch IV, 1, 71 ff., 133 ff.) und Horaz (*carm.* I, 6; III, 12; IV, 15, systematisch: *Ars* 73 ff.) sind Inhalt und Stoff ganz selbstverständlich das Primäre. Das gilt im Grundsatz auch für Ovid (z.B. *Am.* III, 12, 15 f.; *epist. ex P.* II, 5, 25 ff.; bes. prägnant der in seiner Echtheit umstrittene Sapphobrief *Her.* 15, 5 ff.). Aufschlußreich ist *Trist.* II, 313 ff. (zum Vorrang der *materia* bzw. deren Bewältigung v. 336), bezeichnend aber, daß das Ganze auch hier auf den Nenner einer formalen Bestimmung gebracht wird: v. 331 f., entsprechend auch *epist. ex P.* III, 4, 83 ff.—das führt dazu, daß formale Kategorien für die Angabe der Gattung hinzureichen scheinen: *epist. ex P.* IV, 16, 11 f. (s. aber schon Horaz, *carm.* III, 3, 69 ff.) und Properz III, 1, 7 f.). Das Ineinander von Inhalt und Form (und ihre gegenseitige Bedingtheit) zeigt schön *Am.* III, 1, 41 f.; exemplarisch auch *Rem.* 371 ff. (zu einer speziellen Verbindung von Inhalt und Form s. *Am.* II, 17, 21 ff.). Die äußere Form wird in der Exildichtung zum Ausdruck des Inhalts (s. *Trist.* I, 1; III, 1), die Metrik ist dabei von ausgesprochen nachgeordneter Bedeutung (*Trist.* III, 1, 11 f.; vgl. *epist. ex P.* IV, 5, 3; III, 4, 85 f.).

5) Daß Amor und Cupido austauschbar sind, geht aus dem Gedicht selbst her-

Ovid betont, daß er 'gut im Zuge' war, mit anderen Worten: daß das Epos ihm durchaus möglich gewesen wäre (v. 17, vgl. *Am.* II, 1, 12; ähnlich *Am.* II, 18, 14 im Hinblick auf die Tragödie), wäre ihm nicht etwas dazwischengekommen. Im Unterschied zu anderen Dichtern ist damit das Ausschließlichkeitspostulat einer speziellen Gattung aufgegeben, Ovid verfügt grundsätzlich über Fähigkeit und Disposition zu diversen poetischen Gattungen. Die 'Dichtungswahl' wird zu einer Sache äußerer, geradezu kontingenter Gegebenheiten.

Diese äußere Gegebenheit, die den Autor konditioniert (so daß von einer 'Dichtungswahl' kaum mehr zu sprechen ist), ist im Fall von *Am.* I, 1 das Eingreifen Cupidos: 'Cupido *soll* (gelacht und) einen Versfuß heimlich gestohlen haben' (v. 3 f.). Die Formulierung: '*soll* [. . .] heimlich gestohlen haben' hat den Interpreten viel Kopfzerbrechen bereitet.⁶⁾ Döpp dürfte in etwa das Richtige treffen, wenn er meint, daß "der ganze Vorgang damit wohl etwas Ungreifbares, Entrücktes erhalten [*soll*]".⁷⁾ Es wäre nur noch zu präzisieren, was das genau heißen soll. Das Problem scheint nicht allzu schwierig, allerdings für das Verständnis des Gedichts und zugleich für die ovidische Poetik entscheidend. Ovid weiß einfach nicht, wie ihm geschieht;⁸⁾ er kann sich nicht verlässlich erklären, was mit ihm vorgeht. Dabei distanziert sich Ovid nicht von einem Handeln Cupidos überhaupt—das wird schon durch das Folgende ausgeschlossen—, sondern von einem spezifischen Handeln, indem er es in ein *on-dit* (= 'es geht das Gerücht') transformiert.⁹⁾ Es liegt genau

vor; zu der Frage R. Häußler, *Reposian und seine klassischen Helfer*, in: A.E. Radke (ed.), *Candide iudex*. Festschr. W. Wimmel (Stuttgart 1998), 81-129, hier 83 Anm. 5 (mit weiterer Lit.).

6) Vgl. J.C. McKeown, *Ovid: Amores*. Text, prolegomena and commentary, II (Leeds 1989), 14 (zu v. 3-4). W. Wimmel, *Kallimachos in Rom* (Wiesbaden 1960), 300 spart das *dicitur* denn auch einfach aus; ebenso D. Korzeniewski, *Ovids elegisches Proömium*, *Hermes* 92 (1964), 182-213, hier 187 ff.; Stroth, *Die römische Liebeselegie*, 145; die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

7) S. Döpp, *Werke Ovids* (München 1992), 37, wobei er sich allerdings auf das 'Lachen' Cupidos konzentriert; ähnlich schon E. Lefèvre, *Ovidius: Alter ab illis*. Die literaturgeschichtliche Bedeutung von *Am.* I, 1, in: G. Freyburger (ed.), *De Virgile à Jacob Balde*. Hommage à M^{me} A. Thill (Poitiers/Paris 1987), 129-134, hier 130 f.: "ein mythisches Raunen", das als mythische Selbststilisierung Ovids verstanden wird.

8) J. Ferguson, *Notes on some uses of ambiguity and similar effects in Ovid's Amores*, book I, *LCM* 3 (1978), 121-132, hier 121 denkt auch an die Bedeutung "tripped me up", "took my foot from under me"; danach wohl D.F. Kennedy, *The arts of love* (Cambridge 1993), 59 f., s. auch 61.

9) *Dicitur* gehört in die Reihe der Verbürgungs- resp. Distanzierungsformeln, die

das gedankliche Grundmuster von *Am.* I, 2 vor, wo sich der Dichter zu Anfang ebenfalls nicht erklären kann, was unter Amors Einwirkung mit ihm geschieht.¹⁰⁾ In beiden Fällen ist er Opfer des Liebesgotts, in *Am.* I, 1 mit handgreiflichen Auswirkungen auf die Dichtungsform.

Ovid aber, so scheint es, wehrt sich gegen das Eingreifen Cupidos, indem er dieses als unzulässigen Übergriff zu desavouieren sucht. Das dabei eingeschlagene Verfahren ist aufschlußreich; es lohnt, die eingesetzten Argumente genauer anzusehen. Ovid beansprucht, im Dienste der Musen (Pieriden) zu stehen, nicht in dem des Liebesgotts (v. 6), daher bestreitet er Cupido das Recht einer Einwirkung auf Gedichte (v. 5). Schon hier wird man hellhörig. Die Vorstellung des Zusammenhangs von Leben und Dichtung, von Liebe und poetischer Form ist so geläufig,¹¹⁾ ja für die Liebeselegie geradezu konstitutiv, daß sie in Frage zu stellen nachgerade abwegig wäre. So bliebe nur die Ironie, aber Ironie in welchem Sinn? Soll das elegische poetologische Konzept ironisiert werden? Schwerlich—denn es

in Ovids elegischer Dichtung besonders häufig anzutreffen sind (zu *memini/si memini*: F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Die Fasten*, II [Heidelberg 1958], 80, zu II, 4; s. auch McKeown, *Ovid: Amores*, II, 145, zu *Am.* I, 6, 43-44 und Id., *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary*, III [Leeds 1998], 11 f., zu II, 1, 11-12); zutreffend wohl M. Rothstein, *Propertius Sextus. Elegien*, 1. Teil (Berlin 1920² = ND Dublin/Zürich 1966), 221 (zu II, 1, 47 [49], vgl. jedoch Goold, z. St.); vgl. auch Ovid, *Am.* III, 1, 8.—Die Auffassung von J. Moles, *The dramatic coherence of Ovid, Amores* 1.1 and 1.2, CQ 85 (= N.S. 41) (1991), 551-554 ist kaum akzeptabel, der in Fortführung von J.A. Barsby, *Ovid's Amores. Book one*. Ed. with translation and running commentary (Oxford 1973), 41 zwar das durch *dicitur* gegebene Distanzierungsmerkmal erkennt, dies aber auf das gesamte Gedicht ("Cupid's epiphany") bezieht. Auch V. Buchheit, *Ovid und seine Muse im Myrtenkranz*, Gymnasium 93 (1986 [zuerst Vortrag 1982 u.ö.]), 257-272 scheint das Distanzierungsmerkmal auf das ganze Gedicht zu applizieren—"gemäß Ovids Skepsis und auch der poetischen Freiheit gegenüber dem Wahrheitsgehalt des Mythos" (257 Anm. 5). Noch weniger überzeugt der Vorschlag von Keith, *Propertius*, 341 f., *dicitur* im Hinblick auf ein literarisches Modell, nämlich Properz I, 1, 4, zu verstehen; ebensowenig R. Dimundo, *Da Apollo a Cupido*. Ov. am. 1,1 e la scelta obbligata della poesia elegiaca, Orpheus N.S. 6 (1985), 1-24, hier 5.—Die nächtliche Vision Amors in *epist. ex P.* III, 3 ist als Parallele anzusehen: *quae vidi refero, seu corporis umbra/seu veri species seu fuit ille sopor* (v. 3 f.). Auch hier findet sich ein Distanzierungssignal: *haec ego visus eram puero dixisse volueri/hos visus nobis ille dedisse sonos* (v. 65 f.), wie natürlich auch in dem berühmten properzischen *visus eram* (Properz III, 3, 1), doch ist die durch *dicitur* markierte Distanzierung einerseits deutlich stärker, andererseits beschränkt sie sich, damit in Zusammenhang stehend, auf die metrische Frage.

10) Vgl. dazu G. Giangrande, *Los tópicos helenísticos en la elegía latina*, Emerita 42 (1974 [urspr. Vortrag 1973]), 1-36 (auch in: Id., *Scripta minora Alexandrina*, 2 [Amsterdam 1981], 463-498), hier 21.

11) Material bei McKeown, *Ovid: Amores*, II, 8 ff.

fehlen alle Anzeichen dafür; Ovid bekennt sich vielmehr ausdrücklich dazu, sogar in diesem Gedicht (v. 25 ff.). Auch Selbstironie im Sinne unbedarfter Naivität hinsichtlich elementarer Fragen der Poetik kommt kaum in Betracht. Ebenso wenig hilft es, den Dichter im Rahmen eines "self-mocking humour" und einer "humorously ironic self-depreciation" zu verorten, der die Augusteer vom kallimacheischen Ernst der Diskussion literarischer Prinzipien und Kriterien unterschieden habe.¹²⁾ Denn der Apologetik (*recusatio*) der Augusteer, auf die abgezielt ist, und der damit verbundenen scheinbaren Selbstverkleinerung eignet ein klarer Richtungssinn, dieser fehlt dagegen gerade bei dem zu dem ganzen Spektrum der poetischen Gattungen fähigen Ovid.¹³⁾

Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris? (v. 5) stellt vielmehr eine rhetorische Frage dar, und zwar gleichsam in doppelter Bedeutung; erstens: Niemand hat dir das Recht auf Dichtung gegeben—dies der vordergründige Sinn aus der Perspektive des empört Fragenden; zweitens aber aus der des (impliziten) Autors: Jedermann hat dir, wie selbstverständlich und allgemein bekannt ist, das Recht auf Dichtung gegeben.¹⁴⁾ Die folgende Explikation (v. 6 ff.) der rhetorischen Frage im ersten Sinn beweist es: die scheinbare argumentative Stringenz enthüllt sich in ihrer ganzen Absurdität. Wenn schon der angebliche Gegensatz von Musen und Liebe (v. 6) an sich mehr als irritierend ist, so gilt das noch viel mehr für den Anspruch, daß die sich ausschließenden Gegensatzpaare eben die in v. 6 behauptete bzw. unterstellte Unvereinbarkeit demonstrieren könnten.

Die jeweils in Kontrast zueinander gesetzten Götter repräsentieren nämlich Wirkungs- und Handlungsbereiche und ineins damit menschliche Lebensbereiche bzw. Handlungsfelder, die sich auf den ersten Blick gegenseitig ausschließen oder deren Nichtvereinbarkeit zumindest mit einer gewissen Plausibilität behauptet werden kann. So könnte es durchaus als Anmaßung und als Affront verstanden werden, wenn Venus der Minerva "ihre Waffen entrisse" und plötzlich für den Krieg zuständig sein wollte (v. 7), die Kriegsgöttin

12) McKeown, *Ovid: Amores*, II, 10 f. (einleitend zu *Am. I*, 1).

13) Zu den Irrwegen ironischer oder parodischer Ovidinterpretation vgl. auch die Hinweise bei E. Woytek, 'Cedant carminibus reges...'. *Am. I*, 15—ein Dokument ovidischen Selbstbewußtseins gegenüber Augustus, WS 110 (1997), 105-131, hier 107 f.

14) Genaueres u. Anm. 22.

Minerva aber das Aktionsfeld der Venus beanspruchte (v. 8; hinzu kommt sicher das Motiv der *casta Minerva*, s. *Am.* I, 7, 18). Die jeweiligen Attribute (Waffen und Fackeln) signalisieren in geradezu allegorischer Weise einen fest umrissenen Zuständigkeitsbereich, und diese Bereiche (Krieg und Liebe, die allein im *otium* sich entfalten kann) scheinen sich zu widersprechen. Eindeutiger noch dürfte das zweite Beispiel sein: Feld und Wald stellen geographisch gegeneinander abgrenzbare Regionen, zugleich auch Lebensräume dar, und wenn Ceres nun einmal für die Feldbestellung, Artemis/Diana aber (mit dem Attribut des Köchers) für die Jagd zuständig ist, dann ließe es sich als unzulässiger Übergriff verstehen, wenn Ceres sich die Herrschaft über die Wälder aneignete, Artemis/Diana dagegen die Regeln des Landbaus für sich beanspruchte. In dieser Perspektive bilden schließlich auch der 'schöngelockte' Apoll und der Kriegsgott Mars ein Gegensatzpaar—ein 'leierspielender' Mars und ein 'lanzenbewehrter' Apoll (v. 11 f.)? Hier werden offenbar wieder die Bereiche Krieg und *otium* (= Kultur) einander entgegengesetzt.

Achtet man aber auf die Abfolge der Paare und die Weise ihrer Präsentation durch den Dichter, so fällt auf, daß die Schärfe des Vorwurfs und damit der 'argumentative' Impuls immer mehr reduziert wird: Auf den inkriminierten 'Raub' der Waffen der Minerva durch Venus folgt die Undenkbarkeit der Vorstellung, daß Minerva 'Liebesfackeln schwingt'—immerhin noch ein Handeln der einen ihr nicht zustehenden Akt vollziehenden Göttin selbst. Dann aber wird übergeleitet zu 'wer könnte es gutheißen?' (*quis probet?*), daß Ceres 'in den Wäldern herrscht' und daß 'der Feldbau nach der Satzung der Artemis/Diana betrieben wird'. Göttliches mißbräuchliches Handeln ist allenfalls noch latent vorhanden. Schließlich aber geht es nur noch um die Ausstattung von Apoll und Mars mit passenden Attributen (*quis* [. . .] *instruat?*), eine Äußerlichkeit beinahe, als gälte es, Götterstatuen im Einklang mit konventionellen Vorstellungen und ohne Verstoß gegen das herkömmliche Bildprogramm zu entwerfen. Dabei sind ausgesprochen ästhetisierende Züge zu beobachten: wie geht die Lockenpracht Apolls mit der Lanze zusammen, wie die Leier mit dem 'martialischen' Kriegsgott?

Argumentative Schwäche und Brüchigkeit zeigen sich jedoch auch bereits anderweitig. Denn wie steht es überhaupt mit der Zuordnung der Bereiche zu den jeweiligen Göttern? Jedem Leser dürfte die

Vereinseitigung bewußt sein: so verwunderlich die Fixierung Minervas auf das Geschäft des Krieges ist,¹⁵⁾ so geläufig ist gerade im Zusammenhang mit der Inanspruchnahme als Stammutter durch das julische Haus die über die reine Liebesgöttin hinausreichende Rolle der Venus.¹⁶⁾ Der kriegerische Apoll ist nicht nur seit Homer bekannt, er hat darüber hinaus in eben dieser Funktion Octavian bei Actium zur Seite gestanden.¹⁷⁾

Die Applikation auf das Gegensatzpaar Apoll—Amor/Cupido scheidet aber nun vollends, und der Leser soll das natürlich bemerken.¹⁸⁾ Erstes Indiz ist bereits die merkwürdige Konkurrenz von Mars und Amor/Cupido, insoweit beide Kontrahenten des leier spielenden Apoll sind (v. 12 u. 16). Was im einen Fall eben noch eine gewisse Akzeptanz haben mag, muß im anderen geradezu als abstrus erscheinen—Parallelität und Kontrast heben dies durch das

15) Vgl. dagegen etwa Properz I, 2, 30, wo Venus und Minerva all ihre Gaben der Geliebten des Dichters leihen. Auf Minerva/Pallas als Erfinderin der Flöte spielt Properz II, 30, 17 f. an, die aber—bezeichnenderweise—um der durch das Flötenspiel beeinträchtigten Schönheit willen auf dieses verzichtet habe. In der unserem Gedicht analogen Götterreihe *Am. III, 2, 47 ff.* verknüpft Ovid selbst Minerva mit den *artifices [. . .] manus* (v. 52). Zu Diana s. auch Properz II, 28 (28c), 60, zur Pervertierung einer Dianafeier Properz II, 32, 8 ff., zu Mars Ovid, *Am. I, 9, 39 f.* (s. auch v. 29); II, 9 (9b), 47 f.; *Fast. III, 171 ff.*—Wie verhalten sich im übrigen die 'Waffen Minervas' zur 'Lanze des Mars'?

16) Vgl. nur Properz III, 4, 19 f., ein Gedicht, in dem die Ambiguität der Rolle der Venus geradezu thematisch ist.—Wenn bei Ovid der Etymologie (Venus—*ventilet*) eine Bedeutung zukommen sollte, wie J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary*, I (Liverpool 1987), 56 f. meint, würde dies nicht für argumentative Strenge sprechen (zumal McKeown gleichzeitig an Minerva/Pallas—*πάλλειν = ventilare* denkt).

17) McKeown, *Ovid: Amores*, II, 17 (zu v. 11-12): "The antithesis is not so strong here". Der 'kriegerische Apoll' wird von Properz in dem Programmgedicht III, 1 zitiert (v. 7) und ausdrücklich erst im Hinblick auf die Liebeslegie umfunktioniert: *o valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!* (daraus ergibt sich dann auch wohl, daß in Properz III, 11, 69 f. nur der Apoll von Leukas—als Zuschauer und Berichterstatter der Schlacht—figuriert, nicht aber der von Actium, der an dem Kampfgeschehen mitwirkte); anders dann Properz IV, 6, 27 ff., wo aber Apolls Doppelfunktion nachdrücklich hervorgehoben wird: v. 67 ff.; vgl. v. 31 f. Die Ambivalenz liegt auch der Horazode *car. I, 31* zugrunde.

18) Lefèvre, *Alter ab illis*, 131 weist deutlich auf die Problematik des Kontrastes Apoll—Amor hin.—J.T. Davis, *Fictus adulter* (Amsterdam 1989) verfällt auf den kaum befriedigenden Ausweg, die argumentativen Mängel auf die rhetoriktypische Eigentümlichkeit einer *suasoria* zurückzuführen (*cupit enim [audientis] se approbare, non causam*): "Many of the *Amores* are [. . .] *suasoriae* that have no chance of convincing their supposed addressee, but which nevertheless afford Ovid the opportunity of displaying his ingenuity [worin besteht diese?]" (13).

methodische Mittel der 'Differenzqualität' hervor.¹⁹⁾ Apoll als Gott der Kunst (einschließlich der Dichtung) und Amor/Cupido als Gott der Liebe repräsentieren überhaupt keine miteinander kommensurablen Bereiche mehr und können daher schon wegen des methodischen Sprungs nicht nach dem eingeführten Schema in Gegensatz zueinander gebracht werden.

Es kommt aber ein weiterer Grund hinzu. Denn das Reich des Liebesgotts selbst ist grenzenlos (unter Menschen und Göttern, selbst in der Natur und in der Unterwelt),²⁰⁾ seine Potenz ist nicht auf einen bestimmten Bereich einzuschränken.²¹⁾ Wie die Liebe als eine Macht zu wirken vermag, die sogar die unterstellte Ordnung der Bereiche sprengt, zeigt Ovid in *Am.* III, 10, 35 ff., nachgerade einem Kommentar zu unserer Gedichtpassage, denn ausgerechnet Ceres, ein signifikantes Beispiel aus der präsentierten Götterreihe, ist es, die von Liebe bezwungen nicht nur die Felder verläßt und ihres Geliebten wegen in den Wäldern verweilt, sondern hier auch die ihr als Göttin eigene Wirksamkeit entfaltet.

Die Kunst bzw. Dichtung (und damit das Reich des Künstlergotts Apoll) beherrscht aber Amor/Cupido allemal, dies ist ein konstitutives Merkmal gerade der Liebeselegie. Warum bestreitet Ovid dem Liebesgott dieses selbstverständliche Recht? Die Antwort lautet: er tut es gar nicht, er wehrt vielmehr ein gewiß fiktives mögliches Mißverständnis ab—das Mißverständnis, es handele sich bloß um eine Frage der poetischen Technik.²²⁾ Die künstliche Zuspitzung auf

19) Die Interferenz von Mars und Amor/Cupido hat unter dem Gesichtspunkt 'Kriege der Liebe' in der Liebeselegie geradezu als systemkonform zu gelten, bei Ovid noch stärker als bei seinen Vorgängern. Die Verschiedenheit der beiden Formen von 'Krieg' verweist schon auf die Nichtübertragbarkeit bei prinzipieller Vergleichbarkeit; zur Thematik nach A. Spies, *Militat omnis amans*. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik (Diss. Tübingen 1930) besonders E. Thomas, *Variations on a military theme in Ovid's Amores*, G&R N.S. 11 (1964), 151-165, R.O.A.M. Lyne, *The Latin love poets. From Catullus to Horace* (Oxford 1980), 67 ff., einschlägig aus jüngerer Zeit: J.C. McKeown, *Militat omnis amans*, CJ 90 (1994/95), 295-304.

20) Vgl. z. B. Properz II, 26 (26b), 45 ff.; II, 30, 24 f.; III, 11, 27 f.—Properz I, 18, 19 f.—Properz I, 19, 7 ff.; anschaulich Properz II, 30, 1 ff.; II, 32, 53 ff.—Speziell zu Ovids Metamorphosen s. E.A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt*. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie (Heidelberg 1991), 96 ff.

21) Das dürfte auch der Grund sein, daß Venus gleichsam als Bereichsgöttin von Amor/Cupido unterschieden werden kann (v. 7 f.).

22) Dabei ist zu präzisieren: das 'beredete Ich', von dem das 'redende Ich' (der Sprecher) des Gedichts berichtet, bestreitet zwar dem Liebesgott sein Recht, nicht

die technische Frage des Versfußes verweist um so nachdrücklicher auf die zutreffende Auffassung, wie sie dann in v. 19 ff. gegeben wird.²³⁾ Wenn die Dinge ins richtige Licht gerückt sind (ganz im Sinne der herkömmlichen erotischen Elegie), wird es auch keine Spur von Widerstand oder Zweifel mehr geben. Hier liegt der Grund für das *dicitur*, das in seiner vollen Bedeutung zu nehmen ist: ein angebliches und scheinbares Handeln Cupidos wird durch ein faktisches Handeln ersetzt. Zugleich erklärt sich aber auch, daß Apoll und Amor überhaupt in einen Gegensatz zueinander gebracht werden können, ohne daß der Leser einfach den Kopf schüttelt. Für eine nur technisch verstandene Poesie könnte Amor tatsächlich die Zuständigkeit bestritten werden, doch der auf ganz anderer Ebene angesiedelte Vorbegriff von der Zuständigkeit Amors für die Poesie, den jeder mit der Liebeselegie Vertraute natürlich mitgebracht hat, wird im Laufe des Gedichts nicht nur bestätigt, sondern scharf profiliert. In *Am.* I, 2, 20 wird dann die in v. 5 gestellte Frage nach Amors 'Recht' (*hoc* [. . .] *iuris*) ausdrücklich beantwortet werden: *porrigimus victas ad tua iura manus*. Integraler Bestandteil dieser Konzeption ist es, daß Apoll als autonomer Gott der Kunst außer Kurs gesetzt ist. Die Ovid vorausliegenden und für ihn maßgebenden Szenen und Passagen können das verdeutlichen. Bei Kallimachos (*hymn. Ap.* 105 ff. Pf.) ist Apoll der Sachverständige in Kunst- und Gattungsfragen, ebenso bei Vergil, *eccl.* 6, 1 ff. Allerdings ist hier die Gattung (Bukolik) vorgegeben, Apoll entwickelt die die Gattung bestimmenden bzw. aus ihr zu deduzierenden Kunstprinzipien. Die entscheidende Verschiebung liegt bei Properz vor, denn bei ihm orientiert sich Apoll, immer noch Hüter der Gesetze der literarischen Gattung, an der Person des Autors und dessen Besonderheit: Properz IV, 1, 73 f., 133f.; III, 3; III, 1. Das ist charakteristisch für die subjektive erotische Elegie. Die Folge ist, daß das durch Apoll repräsentierte ästhetische Prinzip durch ein inhaltlich definiertes: die Geliebte (bzw. die Gefühle für diese) ersetzt wird: *non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo: / ingenium nobis ipsa puella facit* (Properz II, 1, 3 f.). Entsprechend

aber der gleichfalls aus dem 'redenden Ich' zu rekonstruierende implizite Autor, der dem Leser einen Sachverhalt verdeutlicht.

23) Eine Entsprechung findet sich in Ovid, *epist. ex P.* III, 3, 29 ff.: Wenn Amor 'Gedichte diktiert', sieht es zunächst so aus, als gehe es um die Befolgung metrischer Regeln. Doch sogleich stellt sich heraus, daß für diese Art von Dichtung die *arcus et ignes* ursächlich sind; vgl. auch *Am.* II, 1, 38.

hat Apoll die Leier gewissermaßen schon an die Geliebte des Dichters abgegeben (Properz II, 1, 9, mit v. 3 f.; vgl. auch I, 2, 27 f.),²⁴⁾ so daß auch die von Ovid in *Am.* I, 1, 16 gestellte Frage (*vix etiam Phoebus iam lyra tuta sua est?*) sich als erledigt erweist, und im Dienste Amors steht Apoll bei Properz I, 8, 41. Die Instrumentalisierung Apolls zeigt mit schöner Deutlichkeit Properz III, 1, 17: *a valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!*; seine Dienstleistungsfunktion bedingt es, daß ihm in v. 37 f. Properzens Nachruhm gedankt werden kann. Amor fungiert ausdrücklich als der den Dichter (zu der speziellen literarischen Gattung) berufende Gott: *hic me tam veluit contemnere Musas, / iussit et Ascræum sic habitare nemus, / [. . .]* (Properz II, 13 [13a], 3 ff.), und zwar einerseits als das Leben bestimmende Potenz (v. 1 f.), andererseits—damit in notwendigem Zusammenhang stehend—als das Spezifische der Dichtung (bis hin zu ihrer Wirkung und dem intendierten Publikum) regelnde Macht (v. 3 ff.). Daß Amor als den Dichter bestimmende Potenz die Funktion des Dichtergotts übernimmt, ist danach nur zwangsläufig und selbstverständlich.²⁵⁾

Liebe und Liebesdichtung sind eins, das eine bildet die Voraussetzung für das andere.²⁶⁾ Das zeigt unübersehbar v. 24: *'quod'que canas, vates, accipe' dixit 'opus'*. Mit dem Verliebtsein ist zugleich das dichterische Werk, worauf *opus* hinweist (s. v. 27), geschaffen. Betätigung und Produkt der Betätigung fallen zusammen (vgl. Ovid, *Am.* I, 15, 7). Das Herz ist 'von Amor voll': *uror, et in vacuo pectore regnat Amor* (v. 26)²⁷⁾, und damit können die *Amores* ihren Lauf nehmen.

24) Es hat ganz den Anschein, als würde auch bei Properz II, 3, 23 f. Amor als der verstanden, der auch poetische Fähigkeiten verleiht—trotz Rothstein, *Propertius Sextus*, 1. Teil, 229 (einleitend zu II, 3): "[. . .] ist in der nun folgenden begeisterten Verherrlichung der Geliebten [. . .] nur von der *forma* die Rede".

25) Wo jedoch die Abgrenzung der dichterischen Existenz allgemein gegen andere Existenzformen zur Debatte steht, greift auch Ovid auf Apoll zurück: *Am.* I, 15, 35 (Weiteres bei Woytek, *'Cedant carminibus reges . . .'*, 122 ff.), s. auch *Am.* III, 12, 17 f. Wenn Apoll in *Ars am.* II, 493 ff. Ovid als Dichtergott entgegentritt, dann ist er hier in witziger Weise Repräsentant des inhaltlichen Prinzips des 'Erkenne dich selbst' (s. dagegen Venus in *Ars am.* III, 43 ff.). Die ernsthafte Variante findet sich bei Horaz, *carm.* IV, 15: Apoll verbietet dem Dichter das Kriegepos, weil die 'pax Augusta' gesichert ist.

26) Anders Horaz, *carm.* I, 6, 19, der eben nicht der elegischen Konzeption folgt.

27) Zu *vacuus* vgl. schon P. Brandt, *Ovid. Amorum libri tres* (Leipzig 1911 = 2. ND Hildesheim 1977), 41 (zu v. 26), entscheidend ist Ovid, *Met.* I, 519 f.—das Epos setzt keine Betroffenheit des Verfassers voraus, wohl aber die Elegie (*inque tuos ignis, dure poeta, veni*, Properz II, 34, 44; *et mea bella cano*, Ovid, *Am.* II, 18, 12; *saepe suos*

Nur scheinbar sind diese formal bestimmt—*sex mihi surgat* [ausdrücklicher Rückverweis auf v. 17: *surrexit!*] *opus numeris, in quinque residat*, v. 27—, die technische Angabe wird von Inhaltlichem eingeklammert. *Uror, et in vacuo pectore regnat Amor* findet seine direkte Fortsetzung und—inhaltliche—Konsequenz in v. 28: *ferrea [. . .] bella valete [. . .]*²⁸⁾. Nach dieser Korrektur wird der Rhythmus zur freilich notwendigen Begleiterscheinung. Die Schlußverse bekräftigen das noch einmal eigens: *cingere litorea flaventia tempora myrto, / Musa per undenos emodulanda pedes* (v. 29 f.). Hier ist die Erklärung für das Unerklärliche des Anfangs—den abhanden gekommenen Versfuß—gegeben, das geheimnisvolle Rätsel ist gelöst.

Das impliziert natürlich, daß v. 19: *nec mihi materia est* keineswegs mit 'auch habe ich nicht' wiederzugeben ist (als Nachtrag zu der beklagten Kompetenzüberschreitung, die Verse 17 f. wären dann eher störend), wozu allerdings auch nicht der geringste Anlaß besteht.²⁹⁾ Es heißt vielmehr: 'und doch habe ich nicht', einen Kontrast zu dem unmittelbar vorausgehenden immer noch mystischen Vorgang bildend: *attenuat nervos proximus ille*³⁰⁾ *meos*. Dieser greift seinerseits auf den angeblichen Diebstahl eines Versfußes durch Cupido zurück, der nun aber in allmählicher Annäherung an die Wahrheit bereits als ein gewissermaßen psychisches Phänomen gefaßt ist. Der zweite Vers will nicht gelingen,³¹⁾ die doppeldeutige Formulierung³²⁾ gibt

solitus recitare Propertius ignes, Ovid, *Trist.* IV, 10, 45); abwegig Reitzenstein, *Das neue Kunstwollen*, 214 f. Anm. 10 (hier liegt genau der Unterschied zu Horaz, s.o. Anm. 26); s. auch J. Hoffmann, *Poeta und puella*. Zur Grundkonstellation der römischen Liebeslegie (Diss. Erlangen 1976/1980), 132; McKeown, *Ovid: Amores*, II, 27 f. (zu v. 25-26), Moles, *The dramatic coherence*, 553 Anm. 9, J.T. Davis, *Risit Amor: Aspects of literary burlesque in Ovid's 'Amores'*, ANRW II 31.4 (Berlin/New York 1981), 2460-2506, hier 2468 f. Anm. 20.

28) Eigentlich sollte doch bereits alles klar sein, wenn Ovid einleitend zu Buch II sagen kann: *hoc quoque composui*, und dies dann durch *hoc quoque iussit Amor* (*Am.* II, 1, 1 u. 3) wiederaufnimmt—in einem Gedicht, das radikal lebenspraktisch ausgerichtet ist und gerade Amor als Lebensmacht zum Thema hat; vgl. auch v. 38.

29) Das lehrt schon ein Blick in OLD, s.v. "neque or nec", 1171 f.; s. aber bereits K.F. v. Nägelsbach, *Lateinische Stilistik* (Nürnberg 1905⁹ [bes. v. I. Müller] = ND Darmstadt 1967), 767 ff., bes. 771.

30) Damit ist natürlich der zweite Vers gemeint, keinesfalls Cupido. Trotzdem ist der merkwürdige, beinahe sinnverdunkelnde Gleichklang (*proximus ille—protinus ille*, v. 18 u. 21, s. auch v. 25) auffällig und kaum bedeutungslos: hinter dem ersten *ille* steht ein anderer *ille*.

31) Das ist offensichtlich eine Steigerung gegenüber v. 3: *par erat inferior versus*.

32) Dazu W. Marg, R. Harder, *Publius Ovidius Naso. Liebesgedichte—Amores*. Lat.

schon einen Wink, warum. Amor hat offenbar nicht einen Versfuß, sondern des Dichters Herz gestohlen. Über die für das Epos geeignete *materia* verfügte Ovid zwar (v. 2), die für die Elegie notwendige *materia* (vgl. v. 19) ist aber ganz anderer Art, sie setzt die Okkupation des von ihr und damit von Amor Betroffenen voraus. Erst als diese sinn- und augenfällig sowohl für den Leser wie für den sich selbst erkennenden³³⁾ Dichter erfolgt ist, kommt die Elegie zustande. Denn erst jetzt kann von der "Elegie" gesprochen werden, selbst in formaler Hinsicht: *sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat* (v. 27; s. auch v. 30), bis dahin handelt es sich um mißlungene Hexameter (v. 4. 18).³⁴⁾ Die referierte dramatische Szene samt ihrer Vorgeschichte geht in die Beschreibung eines gegenwärtigen, aus ihr resultierenden Zustands über³⁵⁾—und in das Bekenntnis zu diesem.³⁶⁾

u. dt. (München 1962²⁾, 178 [= München u. Darmstadt 1992⁷, 179] (zu v. 17/18); Ferguson, *Notes on some uses of ambiguity*, 122; Kennedy, *The arts of love*, 59; jetzt auch A.M. Keith, *Slender verse: Roman elegy and ancient rhetorical theory*, Mnemosyne ser. IV 52 (1999), 41-62, hier 58. Der Einwand von McKeown, *Ovid: Amores*, II, 22 erübrigt sich bei unserer Deutung.

33) Auch dies ist ein wesentliches Element elegischer Dichtung, s. schon Properz I, 9, 34; bei Ovid wird es zur Grundlage der Wirkung auf das Publikum: *Am.* II, 1, 5 ff. (mit McKeown, *Ovid: Amores*, III, 8, zu v. 7-10), vgl. auch Properz I, 7, 13 f.

34) Das wird durch den Übergang von Vergangenheit zur Gegenwart in v. 26 unterstrichen.—Auch zielt *certas* [...] *sagittas* (v. 25) auf eine Intensivierung und eine totale Durchdringung des von Amor Getroffenen, wie die Parallelstellen zeigen (Properz I, 7, 15; II, 34, 60; Ovid, *Met.* I, 519 ff.; s. auch Tibull II, 1, 69 ff. und Properz I, 9, 29—schon v. 17 ff., mit den von den Kommentaren notierten Parallelen, wovon Ovid, *Her.* 16, 277 ff. besonders aufschlußreich ist). Dasselbe gilt von Seneca, *Ag.* 536; *Ph.* 193, 278, wie der jeweilige Kontext zeigt. *Certus* meint in keinem Fall 'treffsicher' in dem banalen Sinn, daß Amor nicht danebenschießt oder etwa versehentlich einen anderen trifft.

35) Annähernd vergleichbar ist das Nebeneinander von gegenwärtiger Beschreibung und Bericht in Ovid, *Am.* III, 9; dazu einige Bemerkungen bei W. Albert, *Das mimetische Gedicht in der Antike* (Frankfurt/M. 1988 [= Diss. München 1987]), 237 f.

36) Nach der geradezu konträren Deutung von Stroh, *Die römische Liebeselegie*, 145 ff. ist Cupido im ersten Teil des Gedichts nicht der Liebesgott, sondern der Künstlergott. Damit würde man zu der Vorstellung gelangen, daß ausgerechnet Cupido (!) "in modo del tutto arbitrario" auf Ovids Verse einwirkt, wie R. Dimundo, *L'ingenuo rivale e il silenzio richiesto* (Ovid, *Am.* 1, 4; 2, 5), in: G. Papponetti (ed.), *Ovidio. Poeta della memoria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sulmona 19.-21. Oktober 1989 (Rom 1991), 275-291, hier 275 tatsächlich formuliert. Die Szene (*dicatur* wird nicht diskutiert) wird teilweise ernstgenommen, insofern die Entscheidung für die Elegie "einzig im Bereich des Dichterischen [liegt]" und "die Entscheidung für die Elegie das Erste war", zum Teil wiederum nicht, denn Ovid trifft eine freie, souveräne Dichtungswahl (s. 142, 147 f.). Entschieden hatte sich der Dichter aber doch wohl für das Epos. Der zweite Teil des Gedichts, in dem Cupido sich

Daß Ovid im Rahmen seiner literarischen Betätigung, sogar gegen Wunsch und Absicht, Überraschendes und Wundersames widerfährt, ist so exzeptionell nicht. In *Trist.* IV, 10 macht er es geradezu zu einem einschneidenden Moment und zugleich tragenden Element seiner Biographie; auf Drängen des Vaters will er sich von der nutz- und brotlosen Poesie abwenden, doch: *sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos, / et quod temptabam scribere versus erat* (v. 25f.)³⁷. Der Vorgang ist jedoch einer quasi analytischen Erklärung zugänglich. Ovid weiß—jedenfalls aus der Rückschau—sehr genau, was geschieht, er macht geradezu die im Geheimen (vgl. schon v. 20: *inque suum furtim Musa trahebat opus*) wirksamen Kräfte namhaft, in *Am.* I, 1 dagegen bedarf das Phänomen einer Deutung, die Zusammenhänge wollen erst noch durchschaut sein.

Unter den Aspekt 'automatischer', ungewollter Produktion stellt Ovid aber auch sonst sein dichterisches Schaffen, etwa dort, wo er es als Folge des *furor poeticus* ausgibt (*Trist.* IV, 1, 27 ff.; s. auch II, 15 ff.). Dieser wiederum gründet in der in der Kontrastierung mit dem Bruder sich zeigenden habituellen Schwäche: *maius erat nostris viribus illud onus, / nec patiens corpus, nec mens fuit apta labori, / sollicitaque fugax ambitionis eram, / et petere Aoniae suadebant tuta sorores / otia, iudicio semper amata meo*³⁸) (*Trist.* IV, 10, 36 ff.) und seiner Komplementärer-scheinung, der dispositionellen Sensibilität: *moverat ingenium totam cantata per urbem / nomine non vero dicta Corinna mihi. [. . .] molle Cupidineis*

in der ihm genuinen Eigentümlichkeit enthüllt, wird dann nachgerade bedeutungslos, denn *Am.* I, 1 handelt ja nur "zum Schein" vom "Triumph Amors über die Dichtung" und was Ovid "dem Cupido zu Beginn seiner Rede zuruft, wird nur oberflächlich durch den Pfeilschuß widerlegt" (147 f.).

37) Mit der Interpretation von W. Stroh, *Ein mißbrauchtes Distichon Ovids*, in: M. v. Albrecht, E. Zinn (edd.), *Ovid* (Darmstadt 1968), 567-580. Stroh weist schon auf *Am.* I, 1 hin, aber er deutet die Parallele in der Perspektive von *Trist.* IV, 10: "Wenn Cupido dem Ovid Versfüße stiehlt [. . .], was will er anderes als den sich selbst entfremdeten Dichter zu seiner eigenen Bestimmung führen?" (571). Entscheidend sind aber die Unterschiede: in *Trist.* IV, 10 handelt es sich um ein Wirken der Musa, in *Am.* I, 1 agiert Cupido—dort ist dementsprechend das Künstlerische, Ovids *ingenium* Thema, hier kann davon nicht die Rede sein.

38) Die Stelle macht den inneren Zusammenhang von bedingender Disposition und 'Entscheidung' (*iudicium*), die wie ein rechtfertigender Nachtrag wirkt, besonders deutlich.—Vgl. auch die partielle Parallele *Trist.* III, 2, 9 ff.; zur spezifischen Art des dem Dichter möglichen 'geistigen Widerstands' s. Verf., *Trost der Dichtung und Trost der Philosophie: Ovid und Cicero*, in: W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung*, Festgabe M. v. Albrecht (Frankfurt/M. u.a. 1999), 685-700.

nec inexpugnabile telis/cor mihi, quodque levis causa moveret, erat (*Trist.* IV, 10, 59 ff.; vgl. *epist. ex P.* I, 3, 32). Gerade diese Sensibilität, die eine Empfänglichkeit für äußere Eindrücke darstellt, bedingt es dann wieder, daß für die jeweilige Dichtung die den Dichter tangierenden Inhalte maßgebend sind, für die erste Phase die Geliebte bzw. Amor, für die zweite, durch die Relegation markierte Phase die *tristia*, die sich unaufhörlich zur Sprache bringen. Die *tempora* bestimmen auf dem Wege über den Dichter das *carmen*.³⁹⁾ Dieser freilich nur für Liebes- und Trauerelegie gültigen Poetik⁴⁰⁾ (das Epos unterliegt anderen Bedingungen, die Metamorphosen bleiben in *Trist.* IV, 10 ausgespart⁴¹⁾) läßt sich *Am.* I, 1 ohne Schwierigkeit integrieren.

Das Einleitungsgedicht der *Amores* ist ein poetologisches Gedicht, folgerichtig steht der 'Dichter' im Vordergrund. Amor erweist sich als der die Dichtung beherrschende Gott, als Lebensmacht mit sichtbaren Konsequenzen für die Dichtung.⁴²⁾ Als Eingangsfanal stellt dies eine Art Synthese, ja eine Zuspitzung elegischer Dichtungstheorie dar. Das Reflexionsniveau entspricht durchaus dem, das Ovid auch sonst hinsichtlich des eigenen Werks und seiner intendierten und erwarteten Wirkung zeigt. Der argumentative Duktus und die kühle Distanz, die man als Konventionalität und Betroffenheits-, aber auch Ernsthaftigkeitsdefizit zu deuten geneigt ist, dürfte damit in Zusammenhang stehen.

Dem Dichter aber und seinem Liebesverständnis eignen unverkennbare Eigentümlichkeiten. In der feinfühligsten Abhängigkeit von z.T. jäh wechselnden äußeren Umständen, in dem unverhofften und

39) *Epist. ex P.* III, 9, 35 f.: *laeta fere laetus cecini, cano tristia tristis:/conueniens operi tempus utrumque suo est* (vgl. *Trist.* III, 1, 9 f.; V, 1, 5 ff. 35 ff. [mit dem Gegenstück *Am.* III, 1, 15]). Dem positiven Zustand des *laetus* steht ein größerer dichterischer Spielraum zur Verfügung (vgl. Verf., *Trost der Dichtung und Trost der Philosophie*, 696 Anm. 40; hinzuzufügen ist dort *epist. ex P.* III, 4, 45 ff.), die Exildichtung ist ganz ausdrucksfunktionales Produkt ihrer Entstehungsbedingungen, hier beschränkt sich die unabhängige und frei wählbare Aktivität des Autors auf das Verschicken der Gedichte (*Trist.* V, 1, 79 f.).

40) Mit der von Ovid in *Am.* III, 9 beschriebenen (Rück-)Verwandlung der Elegie gilt es erst zu machen.

41) Auch v. 63 f. läßt sich kein eindeutiger Hinweis auf die Metamorphosen entnehmen.

42) Es bedarf keines Wortes, daß alle vorgetragenen Überlegungen und Behauptungen sich im 'fiktionalen' Rahmen bewegen—über 'fiktiv' oder 'nicht-fiktiv' ist damit nichts entschieden.

geradezu kontingenten Überfallenwerden von der Liebe, die eine temporäre Liebe ist, manifestiert sich bei aller Nähe zu den anderen Elegikern ein grundlegender Unterschied: Ovid propagiert kein ideologisch überformtes, rigides Lebensprogramm. Und doch kann er beanspruchen, für einen bestimmten Leserkreis exemplarisch zu sein (*Am.* II, 1, 5 ff.;⁴³) vgl. I, 15, 38). Der heutige Leser empfindet die neue Liebesauffassung gewiß als Zugewinn an 'normaler' Wirklichkeit und fühlt sich daher dem Autor besonders nahe.

Gerade diese Aktualität birgt aber ihre Tücken. Denn die Fehlurteile der älteren klassischen Philologie, über die man sich zu Recht mokiert (sie werden einem normativen Dichtungsbegriff verdankt, der nicht zuletzt alles Rhetorische suspekt machte),⁴⁴) werden durch eine gewisse Beliebbarkeit abgelöst, die freilich—ein notwendiges Komplement der Beliebbarkeit—von apodiktischen (Vor-)Urteilen oder dezisionistischen

43) Ovid reflektiert die Verallgemeinerungsfähigkeit seiner 'eigenen' Probleme, indem er sie als Gegenstand allgemeineren Interesses einstuft. Das kann nicht so verstanden werden, als schildere Ovid nicht mehr "individuelle[...] Erfahrungen", sondern "alltägliche[...] Szenen", "alle denkbaren Aspekte des Liebeslebens", wie B.M. Gauly, *Liebese Erfahrungen*. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids Amores (Frankfurt/M. u.a. 1990 [= Diss. Tübingen 1989/90]), 32, 33 will, der diese Passage zur Grundlage seines Ovidverständnisses macht (16). Hier ist (trotz häufig zutreffender Beschreibungen) mit der Nichtunterscheidung von Allgemeinheit und Verallgemeinerungsfähigkeit ein verhängnisvoller Irrtum unterlaufen (eine entscheidende und sinnvolle Variante dagegen bei Holzberg, *Die röm. Liebeselegie*, 105 f.). Dabei hat offensichtlich Scivoletto Pate gestanden, bei dem sich aber bereits Unbehagen breitmacht: für Properzens Liebesgeschichte wird "la parvenza di essere irripetibile, senza Cinzia e senza Properzio, di essere tutta «sua», in sostanza [von mir hervorgehoben]" behauptet (das kollidiert schon mit dem properzischen Lebensprogramm, das natürlich auf Verallgemeinerungsfähigkeit angelegt ist), von Ovid aber heißt es: "Ovidio, invece, astraendo in certo senso [von mir hervorgehoben] dalla propria, come dalla persona amata [...]" (N. Scivoletto, *Musa iocosa*. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio [Rom 1976], 32).—Vgl. dagegen die vorzügliche Beobachtung von D.W.T. Vessey, *Elegy eternal: Ovid*, Amores, I. 15, Latomus 40 (1981), 607-617, hier 617: "His love-poetry is private in the sense that it deals with a world of personal experiences and emotions, public in that they are universal to humanity and so worth recording and sharing."

44) Zum Teil ist die neuere Forschung schlicht als eine Wiederaufwertung der Rhetorik zu begreifen, was sich unüberschbar bei Davis, *Fictus adulter* zeigt, der die rhetorische Schulung Ovids (ganz biographistisch) zum Schlüssel des Ovidverständnisses macht. Im übrigen ist es aufschlußreich, wie die alte moralische 'Normativität' gerade bei diesem ausgesprochen 'modernen' Autor überraschend lebendig bleibt und zur Grundlage einer der wichtigsten Thesen des Buches wird: "Promiscuity, mendacity, selfishness, almost constant failure, and a very quick temper characterize the protagonist of the *Amores*. Surely no serious writer would portray himself in such a way unless he assumed his audience would realize that the *persona* he was creating for himself was a caricature" (45).

Entscheidungen begleitet wird. Es ist nicht zu bestreiten, daß der Gegenstand dem Vorschub leistet. Ovid ist ein virtuoser, facettenreicher Autor. Dies, gemeinsam mit der Tatsache, daß er modernem Empfinden den Zugang leicht zu machen scheint, öffnet schnell einer interessegeleiteten Spekulation Tür und Tor. Um so notwendiger dürfte es sein, das methodische und hermeneutische Bewußtsein zur Geltung zu bringen.

Es scheint, daß hier eine der vordringlichsten Aufgaben der Ovidforschung liegt. So wird das 'Spiel' mit der literarischen Tradition bald als Amusement, als Spiel um seiner selbst willen verstanden, bald als Kritik an dieser Tradition und den durch sie repräsentierten Gehalten, bald in additivem Verfahren (aber dann muß man gleichsam quantitativ abwägen, um Ovid zu erfassen: 'meist', 'im wesentlichen' o.ä. sind die gern und häufig gebrauchten Vokabeln) begleitet von einem vorausgesetzten Plädoyer für eine neue und veränderte (gelegentlich wiederum durch das 'Spiel' definierte) Liebeskonzeption, für Promiskuität in der Liebe oder für eine mehr oder weniger umfassende Humanisierung.⁴⁵⁾ Daß dann auch die feministische Perspektive bei teils negativer, teils positiver Bewertung sich zu Wort meldet,⁴⁶⁾ ist beinahe zwangsläufig. Die veränderte Liebeskonzeption tritt aber natürlich auch in den Dienst der Kritik an Augustus und den restaurativen Tendenzen der augusteischen Ideologie und an der Gesellschaft schlechthin (selbst der feministische Ansatz kann in Gesellschaftskritik übergeleitet werden), unter Umständen im Namen der Autonomie der Kunst.⁴⁷⁾ Dann aber erscheint Ovid wieder als ein typischer Repräsentant der augusteischen Gesellschaft oder eines Teilaspekts von dieser (eine genaue sozialgeschichtliche Bestandsaufnahme des Prinzipats wäre die Voraussetzung), ihrer frivolen Galanterie, was Kritik, sogar Ironie auszuschließen scheint,⁴⁸⁾ ein liebenswerter, jedenfalls harmloser

45) Das Problem stellt sich in vergleichbarer Weise für *Ars amatoria* und *Remedia amoris* (vgl. N. Holzberg, *Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeselegie*, WS 94 = N.F. 15 [1981], 185-204), aber auch für die Metamorphosen (s. St.M. Wheeler: Rez. von W.S. Anderson (ed.), *Ovid's Metamorphoses: Book 1-5* [Norman 1997], in: *AJPh* 120 [1999], 170-173, hier 173).

46) Vgl. etwa E. Greene, *Sexual politics in Ovid's Amores: 3.4, 3.8, and 3.12*, *CPh* 89 (1994), 344-350 (mit weiterführenden Literaturhinweisen).

47) G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, *MD* 2 (1979), 101-136.

48) Vgl. z. B. M. Labate, *Precettistica elegiaca d'amore e no*, in: G. Catanzaro, F. Santucci (edd.), *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno Internazionale, Assisi*

Vertreter der 'anderen Augusteer' und des 'anderen Roms', dessen Subversivität nicht ernst zu nehmen sei, weil er ohnehin gegen alles Ernste und Autoritative eingestellt sei (den moralischen Ernst des augusteischen Roms wie den romantischen Ernst seiner Vorgänger, einschließlich Horaz),⁴⁹⁾ auch sich selbst (außer seinem Dichterruhm) nicht ernst nehme,⁵⁰⁾ dessen gesellschaftskritische 'Pose' sich dann aber sogar literaturimmanent im Rückgriff auf Tibull und Propertius als "caricature of the elegiac lover" deuten lasse, während die von ihm propagierte Liebesform vielleicht zumindest teilweise persönlicher leidvoller Erfahrung entspringe (gescheiterte Ehen).⁵¹⁾ Oder aber Ovid ist nicht einfach Repräsentant und Produkt des 'anderen Roms', sondern er wirkt im Dienste der "Kulturstifterin" Venus—als wahrer und ernstzunehmender Dichter—aktiv an der noch erst zu vollendenden "Gestaltung [. . .] der *Roma altera*" mit, dies ist aber "ein Rom der Venus, der Gesittung, der Schönheit und des Friedens".⁵²⁾ Vielleicht ist Ovid jedoch auch Psychologe mit ausschließlichem Interesse für das Menschliche und die Vielgestaltigkeit des Lebens—und entsprechend zufälligem oder doch bedeutungsvollem Desinteresse für das Gesellschaftliche und Politische, oder seine Intention ist vor allem poetologische Reflexion, und seine Auseinandersetzung mit Catull, Propertius und Tibull weder Parodie noch Ironie, sondern dient

22.-24. April 1988 (Assisi 1989), 63-91, bes. 67 ff., in Fortführung des Buches: *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia Ovidiana* (Pisa 1984).—Daß im Hinblick auf die römische Liebeselegie insgesamt die sozialhistorischen Voraussetzungen und die daraus gezogenen Schlüsse einer genaueren Analyse unterzogen werden müßten, geht paradigmatisch etwa aus dem Artikel von G. Lieberg, *Amore elegiaco ed elegia d'amore in Propertio e negli altri elegiaci augustei*, in: A.E. Radke (ed.), *Candide iudex*. Festschr. W. Wimmel (Stuttgart 1998), 199-209 hervor, wie hier überhaupt scheinbare Selbstverständlichkeiten der Elegieforschung in Zweifel gezogen werden.

49) So vieldeutig an sich schon der Begriff des 'Ernstes' ist, so zahlreich sind die damit zu bildenden Oppositionen. Es geht kaum an, die 'Leichtigkeit des Seins' ohne weiteres zu einer Sache des Spiels zu machen. Andererseits hat man Humor, auch Ironie bei Tibull und Propertius längst entdeckt, und Witz, Komik, Selbstironie usw. bei Horaz, zumal in den Satiren und Episteln, sind allgemein bekannt. Es sollte zu denken geben, daß diese dort von vielen Forschern im Sinne einer Pragmatik als 'kommunikationserleichternde' Elemente gedeutet werden.

50) Vgl. Lyne, *The Latin love poets*, bes. 282 ff.

51) I.M. Le M. Du Quesnay, *The Amores*, in: J.W. Binns (ed.), *Ovid* (London/Boston 1973), 1-48, hier 41, 42 mit Anm. 100.

52) Buchheit, *Ovid und seine Muse im Myrtenkranz*, 270 ff.

der "Gattungsmetamorphose" im Dienste "literarische[r] Innovation".⁵³⁾ Die angebotenen Möglichkeiten sind Legion, im ungünstigsten Fall kommen alle oder doch viele zusammen.⁵⁴⁾

D-33605 BIELEFELD, Danziger Str. 45b

53) So jetzt N. Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk* (München 1997; 1998²), 75 f.

54) Vgl. den unter didaktischer Prämisse stehenden und daher zwangsläufig eine Synthese suchenden, aber das ganze Dilemma der Forschung offenbarenden Aufsatz von U. Schmidt-Berger, *Tenerorum lusor amorum*, AU 35/2 (1992), 81-100 (einiges geht freilich über die von der Forschung erzwungene Notlage hinaus); schwerlich befriedigende Homogenisierungs- und Systematisierungsansätze (s. etwa Scivoletto, *Musa iocosa*, 37 f.) machen das Desiderat um so evidentier.