

FUNKTIONEN DES ERZÄHLENS IM ELEGISCHEN DISKURS

Ovids heroi(di)sche Briefpaare

Peter v. Möllendorff

Die das Corpus der *Heroides* Ovids abschließenden drei Briefpaare – der Briefwechsel zwischen Paris und Helena, dem ich besondere Aufmerksamkeit widmen werde, zwischen Leander und Hero und schließlich zwischen Acontius und Kydippe – bieten, als eigene Textsorte verstanden, mit Blick auf das Thema dieses Bandes zwei Vorteile. Zum einen lassen sie sich, als *Briefpaare*, unter die generische Rubrik des Dialogs fassen. Gilt nämlich schon der Einzelbrief insofern, als er eine Antwort erwartet und in der einen oder anderen Weise vorwegnimmt oder selbst eine Antwort auf einen vorangegangenen Brief darstellt, bereits in der Antike als *sermo dimidiatus*,¹ so muss ein Ensemble von zwei Briefen, in dem der eine auf den anderen antwortet, erst recht als Sonderform des Gesprächs angesehen werden. Dabei erlaubt die Obergattung Brief eine Reduktion dieses Gesprächs auf gerade zwei Repliken, so dass Ovids Briefpaare formal-qualitativ die kürzeste Variante eines Dialogs konstituieren. Zum anderen sind diese beiden Repliken, ebenfalls brieftypisch, quantitativ jeweils eminent ausgedehnt. Dies ermöglicht umso leichter die Einfügung einer Narration, ja vielleicht legt es eine solche Einfügung sogar nahe, um eben diese Länge in gewisser Weise natürlich und jedenfalls nicht geschwätzig wirken zu lassen. Dabei wäre die Besonderheit, dass und wie die Briefe selbst Bestandteil einer (mythischen) Erzählung sind, die sich partiell und fixiert auf einen exakten Zeitpunkt innerhalb ihrer selbst in der innerbrieflichen Erzählung spiegelt und von dieser eingebetteten Erzählung als kommunikativem Akt wiederum Impulse erfährt, einer eigenen Untersuchung wert.²

- 1 Dies hat man vielleicht zu stark vernachlässigt, als man die Einzelbriefe der *Heroides* als bloße Varianten der Suasorie deutete, wobei die Einzelbriefe in der Tat eher die Rückkehr als die Antwort des Adressaten erwirken wollen; vgl. hierzu den Forschungsüberblick bei Kennedy (2002) 219ff. und konkret 223f. Vgl. ausführlich und eindringlich zur kaiserzeitlichen Epistolographie Bauer (2011) 12–57, zur Brieftheorie ebd. 33–44. Spoth (1992) 85–88 hebt die Spannung hervor, die sich aus dem Nebeneinander von dialogorientierter Ansprache des Anderen – der Werbung – und der monologischen Hervorhebung des Verlusts – der Klage – ergibt. Vgl. hierzu den folgenden Blick auf die Einzelbriefe; hier soll jeweils knapp herausgearbeitet werden, wie die (in ihrem Wesen zunächst einmal ja monologische) Erzählung mal den einen, mal den anderen Aspekt unterstützt. Vgl. weiterhin Kennedy (2002) 220 zu einer postmodern geprägten Auffassung des Briefs als literaturumspannender Gattung (die aus einer solchen Perspektive natürlich auch Erzählungen unproblematisch integrieren kann).
- 2 Zu einer knappen Beschreibung dieses Phänomens vgl. Kennedy (2002) 225.

Umso mehr mag es verwundern, dass Ovid das darstellerische Mittel der Narration im Zyklus der *Heroides* erst vergleichsweise spät einsetzt, nämlich erst ab Brief 10, ab dann allerdings zum Teil in exorbitanter Länge.³ Die Forschung hat das, soweit ich sehe, nicht besonders eindringlich untersucht, wie überhaupt die *Heroides* innerhalb der doch umfangreichen Ovid-Forschung keinen herausragenden Platz einnehmen. Die zunehmende Bedeutung von Erzählungen in den Briefen bringt man in Verbindung damit, dass Ovid bereits an den *Metamorphosen* und auch schon an den *Fasten* gearbeitet habe und von daher zum Erzählen als innovativem Element geneigt haben könnte.⁴ Das mag produktionshistorisch durchaus zutreffen, genügt jedoch für einen interpretativen Zugang zu den narrativen Passagen der *Heroides* natürlich nicht. Jedoch bietet sich hier die Gelegenheit, Briefe, die kaum Narration enthalten, mit solchen, in denen Narration eine tragende Funktion besitzt, miteinander zu vergleichen: Leistet die Erzählung etwas, das in den verglichenen Texten fehlt? Ist ihre Leistung eher argumentativer, eher emotionaler oder eher atmosphärischer Natur? Gibt es eine Art narrationstypischer Information? Wie reagiert der Adressat der Briefe auf den Erzählteil, verglichen mit seinen Reaktionen auf den Rest des Briefes? Wie klar ist die Erzählung von jenem Rest abgesetzt? Was würde dem Brief fehlen, nähme man sie heraus?

Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, solche Fragen für das gesamte Corpus der 21 Briefe zu beantworten. Es kann hier nur darum gehen, für die Analyse dieses Fragenkomplexes einige Grundlagen zu schaffen. Daher möchte ich zunächst in aller Kürze diejenigen Erzählungen betrachten, die in die Einzelbriefe 10–14 eingefügt sind; Brief 15 (Sappho an Phaon) enthält keine Erzählung, fällt aber ohnehin in mehrfacher Hinsicht aus der Reihe. Zweck dieser Betrachtung ist es, einen ersten Eindruck von Umfang und Leistung solcher Narrationen zu gewinnen. Dies ist danach zu ergänzen durch einen Blick auf die Narrationen in den Briefen Leanders und Heros und im Brief der Kydippe, der wiederum insofern von Interesse ist, als hier die Erzählung erst im Antwortbrief steht. Im eigentlichen Hauptteil meines Beitrags wende ich mich schließlich dem Briefpaar des Paris und der Helena zu. In Paris' Brief findet sich eine Erzählung, die unter anderem von seiner Beurteilung der drei Göttinnen auf dem Ida berichtet. Ich meine, dass dieser Brief in mehrfacher Hinsicht eine Besonderheit darstellt und womöglich einige weiterführende Antworten auf die oben gestellten Fragen nahelegt.

Bevor ich mit der Übersicht über die Narrationen der Einzelbriefe 10–14 beginne, muss ich vorausschicken, was genau ich eigentlich unter ‚Erzählung‘ verstanden wissen will. Denn natürlich enthält fast jeder längere Sprechakt immer wieder Kurz- und Kürzestnarrationen, die genauso schnell begonnen wie in anderes übergeleitet werden. Als nur ein Beispiel hierfür mag *Heroides* 3 (Briseis an Achill), 7–17, dienen:⁵

3 Brief 12 ragt mit einer Erzählung von 136 Versen Länge heraus, die kürzeste Erzählung findet sich in Brief 13 mit nur 21 Versen.

4 Vgl. Holzberg (1997) 90f.

5 Übersetzung hier wie auch im Folgenden nach Häuptli (1995).

non, ego poscenti quod sum cito tradita regi,
 culpa tua est – quamvis haec quoque culpa tua est;
 nam simul Eurybates me Talthybiusque vocarunt,
 Eurybati data sum Talthybioque comes.
 alter in alterius iactantes lumina vultum
 quaerebant taciti, noster ubi esset amor.
 differri potui; poenae mora grata fuisset.
 ei mihi! discedens oscula nulla dedi;
 at lacrimas sine fine dedi rupique capillos;
 infelix iterum sum mihi visa capi!
 saepe ego decepto volui custode reverti, [...].

Daß man so rasch an den König, der es verlangte, mich abgab, / ist deine Schuld nicht, obschon dies doch auch deine Schuld ist. / Denn sobald mich Eurybates und Talthybius riefen, / gab man Eurybates mich und dem Talthybius mit. / Einer blickte den anderen an, um Blicke zu tauschen, / fragten sich schweigend, wo denn unsere Liebe wohl sei. / Aufschub war möglich. Gern hätt ich das qualvolle Leben verzögert. / Weh mir! Kein einziger Kuß war mir beim Abschied vergönnt. / Tränen vergoß ich jedoch ohne Ende und raufte das Haar mir; / glücklos zum zweitenmal glaubt ich gefangen zu sein. / Oft beschloß ich den Wärter zu täuschen, um zu dir zu kommen, [...].

Sind die vv. 7f. noch argumentativ, so leitet 9 zu einer das Argument begründenden Erzählung über, die dann sofort in erzählte Aktion übergeht. 15f. scheinen auch noch zu dieser Aktion zu gehören, doch spätestens in 17 wird durch das *sine fine* (15) aufgreifende *saepe* klar, dass die Erzählung schon wieder in eine raffende Zustandsbeschreibung übergeht, und in der Tat folgen dann weitere Argumente. Derartige Mikronarrative finden sich natürlich häufig: Sie passen sich dem argumentativen Duktus an und unterstützen ihn. Wie jedoch schon Sokrates in Platons *Politeia* seinen Staatsentwurf damit begründet, dass man die Gerechtigkeit in der einzelnen Seele besser verstehen könne, wenn man sie erst einmal im großen Format des Staates betrachtet habe,⁶ so möchte ich auch hier mein Augenmerk vorzugsweise auf größere Erzähleinheiten richten, die (a) über eine gewisse Eigenständigkeit verfügen (dergestalt, dass sie auch außerhalb des Dialogs in der vorliegenden Form erzählt werden könnten), die (b) einen erkennbaren Grad an Vollständigkeit und Abgeschlossenheit besitzen (so dass man ihnen beispielsweise einen eigenen Titel geben könnte), die (c) umgekehrt aber auch nicht so unabhängig von ihrem epistolaren Kontext sind, dass dieser nur ihrer Bereitstellung diene.

Ich komme nun zu einer kursorischen Untersuchung der Erzählungen in den Einzelbriefen. Ariadne schreibt ihren Brief (Nr. 10 der Sammlung) an Theseus, nachdem sie feststellen musste, dass er sie verlassen hat. Versteht man ihren Brief als *oratio*, die ihn zur Rückkehr überreden soll, dann nimmt die Erzählung, in 10,7–58, von ihrem Erwachen, ihrer Suche, ihrem Gang zum Strand, der Entdeckung der Segel, ihrem verzweifelten Rufen und Winken, schließlich ihrem Zusammenbruch auf dem früheren gemeinsamen Lager recht genau den Platz der rhetorischen *narratio* ein. Entsprechend lässt sie sich leicht als eindringliche Dar-

6 Vgl. Plat. *Rep.* 2,368c4–369b4.

stellung ihres Schmerzes zum Zweck der Mitleiderregung verstehen. Die Rede besitzt eine starke Anfangsmarkierung mit „tempus erat“ (10,7), ist von überschaubarer Länge und klarer chronologischer Disposition. Canace erzählt in ihrem Brief an Macareus (Nr. 11 der Sammlung) die gesamte Geschichte vom Aufkeimen ihrer Liebe bis hin zur Vernichtungsaktion ihres Vaters Aiolos (11,25–96). Die Erzählung nimmt deutlich den größten Teil des Briefes ein. Sie hat eine klare Peripetie – die Entdeckung des neugeborenen Kindes durch Aiolos – und mündet in die nur noch 32 Verse umfassende Katastrophe, nämlich die Ankündigung des nahenden Suizids. Die Erzählung dient daher nicht der Überzeugung, sondern erregt gerade durch ihre dramatische Anlage hohes Pathos: Der Empfänger soll Canaces Schmerz empathisch nachempfinden. Auch in Medeas Brief an Iason (Nr. 12 der Sammlung) nimmt die Erzählung den weitaus größten Teil des Briefes ein (12,23–158). Medea erzählt einerseits, wie sehr sie verliebt war, andererseits, was sie alles für Iason getan hat, drittens, wie sie von ihm betrogen wurde. Den Zweck der Erzählung benennt sie explizit in 12,21f.:

est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas.
hac fruar; haec de te gaudia sola feram.

Undankbaren Verdienste vorzuhalten, ist lustvoll. / Das will ich tun: Diese Lust ist, was von dir mir noch bleibt.

Es macht Lust, Undankbaren die eigenen Verdienste vorzuhalten. Die Erzählung dient also der lustvollen Rechtfertigung des unmittelbar dem Brief folgenden Kindermordes. Wie Ariadnes Brief hat auch die Erzählung in Laodamias Brief an Protesilaos (Nr. 13 der Sammlung) wenig ‚Handlung‘ im Sinne von echter Aktion zu bieten (13,9–30): Beide Frauen trauern dem davongesegenden Mann hinterher, beide wollen nichts mehr als seine Rückkehr; dass Laodamia, anders als Ariadne, nicht betrogen ist, scheint für die emotionale Intensität der Erzählung nicht sehr viel Unterschied zu machen, aber vielleicht ist sie deshalb deutlich kürzer als ihr Pendant in Brief 10. Hypermestras Erzählung in Brief 14 schließlich umfasst ungefähr die Hälfte ihres Schreibens an Lynkeus und ist erneut stark anfangsmarkiert (14,19–22):

quam tu caede putes fungi potuisse mariti,
scribere de facta non sibi caede timet!
sed tamen experiar. modo facta crepuscula terris;
ultima pars lucis primaque noctis erat ...

Sie, der du den Mord am Gatten zutrauen konntest, / scheut sich zu schreiben vom Mord, welchen sie niemals beging. / Dennoch versuch ich's: Schon senkte sich Dämmerung über die Erde; / dies war das Ende des Tags, dies war der Anfang der Nacht.

Auch hier, wie in 12, dient die briefliche Narration dem Zweck, dem Geliebten die Leistungen der Geliebten in Erinnerung zu rufen. Allerdings, ähnlich wie im Falle der Laodamia, ist der hassvolle Ton eher abgedämpft, da Lynkeus, wie Protesilaos, nicht als treuloser Liebhaber gelten kann.

Pathoserzeugung und Stiftung emotional besetzter Erinnerung sind also in den hier nur überblicksartig betrachteten Narrationen Zweck des Erzählens, und Pa-

thos und Erinnerung wiederum dienen dem durch das jeweilige Treueverhältnis der Liebenden konstituierten Zweck des gesamten Briefes: der Werbung, dem Ausdruck des Verlangens oder dem des Hasses. Kommen wir jetzt zu den Briefpaaren, so liegt im Falle der beiden Erzählungen im mittleren Doppel der Fall recht ähnlich.⁷ Wenn Leander seiner geliebten Hero in 18,55–118 gewissermaßen ersatzweise von seiner bereits zurückliegenden ersten Schwimmaktion berichtet, weil die See zu hoch geht, als dass er selbst das Wagnis einer neuerlichen Sundüberquerung auf sich nehmen könnte, dann ist auch dies ein Beschwören der eigenen Leistungen, hier eben als Ersatz für die in diesem Moment unmögliche Tat selbst; zur Verliebtheit der beiden passt, dass in 19,19–64 Hero einen ähnlichen Blick auf die langsam verrinnende Zeit ihres Wartens auf Leander gewährt; und beide lassen ihre Erzählung in der Erinnerung an ihre erste Liebesnacht ausklingen. Der Gleichgestimmtheit der beiden Briefpartner entspricht also, dass beide Briefe Erzählungen enthalten, dass diese Erzählungen von ihren komplementären Verdiensten umeinander handeln und dass sie zeigen sollen, dass die Liebenden einander wert sind.

Im letzten Briefpaar hingegen verzichtet Acontius in Brief 20 auf eine Erzählung, während Kydippe in 21,67–114 von ihrer Reise zum Artemistempel auf Delos berichtet, eine Erzählung, die im Bericht vom geworfenen Apfel und seiner ‚Lektüre‘ kulminiert. Formal auffällig ist hieran zweierlei. Zum einen bildet Ovid auf diese Weise seine drei Briefpaare als Triptychon aus:⁸ Während das erste Briefpaar (Paris–Helena) nur die Erzählung eines Mannes beinhaltet, präsentiert – wie eben beschrieben – das zweite Briefpaar (Leander–Hero) zwei einander korrespondierende Erzählungen und findet sich im dritten und letzten Briefpaar (Acontius–Cydippe) nur die Erzählung einer Frau. Narration scheint hier als wesentliches, die Zurichtung nicht nur des Einzeltexts, sondern auch die Disposition der gesamten Sammlung stark bestimmendes Gestaltungselement zu dienen. Zum anderen ist festzuhalten, dass in Gestalt von Cydippes Erzählung die Sammlung der *Heroides* mit dem einzigen Exemplar einer weiblichen Erzählung endet, die als Antwort verfasst ist. Bedeutet das einen Unterschied für ihre Funktion? Tatsächlich sind ja in den Briefpaaren die Frauen in einer viel machtvolleren erotischen und kommunikativen Position als in den Einzelbriefen. Denn die Frauen der Einzelbriefe sind zwar oft starke, aber doch immer verlassene Frauen, deren Stellung eben durch das Verlassensein immens geschwächt ist und deren Handlungsmöglichkeiten entsprechend reduziert sind, wenn sie denn nicht – wie Medea oder Canace – zu radikalsten Mitteln greifen. Ihre Briefe sind daher letztlich immer werbende Briefe oder Abschiedsbriefe. Dem entspricht die vorhin erkannte Funktion der briefimmanenten Erzählungen, nämlich die Pathoserzeugung oder die erinnernde Abrechnung. In den Briefpaaren hingegen, jedenfalls in den beiden

7 Gleichwohl böte auch die Frage, ob weibliches Erzählen, wie wir es in den Einzelbriefen finden, vom männlichen Erzählen in den Doppelbriefen analytisch nachvollziehbar differenziert werden kann.

8 Vgl. zu dieser Auffassung der drei Briefpaare Holzberg (1997) 93–99. Zu den Doppelbriefen als augusteischem ‚Gedichtbuch‘ vgl. Kenney (1996) 18–20.

Randstücken des Triptychons, tritt umgekehrt der Mann als Werber auf. Zu welchem Zweck also erzählt dann Cydippe dem Acontius von ihrer Reise nach Delos und von seinem eigenen Apfeltrick, den doch niemand besser kennt als er selbst?

Hier ist nun zu bedenken, dass das Liebesverhältnis zwischen Acontius und Cydippe durch Acontius' Trick quasi zu seiner Erfüllung gelangt ist, nämlich zu einem Eheversprechen, bevor es überhaupt eigentlich begonnen hat. Es ist also noch überhaupt nicht klar, um was für eine Art Liebe es sich handeln soll, und darüber scheint auch zwischen den beiden Liebenden durchaus Uneinigkeit zu bestehen. Acontius nämlich geriert sich – ein wenig spät, würden wir sagen – als elegischer *amator* (20,75–90. 129–142):

ante tuos liceat flentem consistere vultus
 et liceat lacrimis addere verba sua,
 utque solent famuli, cum verbera saeva verentur,
 tendere submissas ad tua crura manus !
 ignoras tua iura? voca! cur arguor absens?
 iam dudum dominae more venire iube.
 ipsa meos scindas licet imperiosa capillos
 oraue sint digitis livida nostra tuis.
 omnia perpetiar; tantum fortasse timebo,
 corpore laedatur ne manus ista meo.
 sed neque conpedibus nec me conpesce catenis!
 servabor firmo vinctus amore tui.
 cum bene se quantumque volet satiaverit ira,
 ipsa tibi dices: „quam patienter amat!“
 ipsa tibi dices, ubi videris omnia ferri:
 „tam bene qui servit, serviat iste mihi!“
 [...]
 ne tamen ignorem, quid agas, ad limina crebro
 anxius huc illuc dissimulanter eo.
 subsequor ancillam furtim famulumque requirens,
 profuerint somni quid tibi quidve cibi.
 me miserum, quod non medicorum iussa ministro
 effingoque manus insideoque toro!
 et rursus miserum, quod me procul inde remoto,
 quem minime vellem, forsitan alter adest!
 ille manus istas effingit et adsidet aegrae,
 invisus superis cum superisque mihi,
 dumque suo temptat salientem pollice venam,
 candida per causam brachia saepe tenet
 contrectatque sinus et forsitan oscula iungit.
 officio merces plenior ista suo est!

Laß mich unter Tränen doch nur vor dein Angesicht treten, / und gewähre die Gunst, gönne den Tränen ihr Wort, / wie die Sklaven / es tun, wenn sie bittere Streiche befürchten: / Demütig strecken die Hand nach deinen Knien sie aus. / Kennst du dein Recht nicht? / Ruf mich! Was willst du von fern mich verklagen? / Ruf mich doch endlich herbei, wie eine Herrin es tut! / Herrisch darfst du mit eigener Hand meine Haare zerzausen, / schlag mit den Fingern, du darfst's, mir meine Wangen doch blau! / Alles will ich erdulden, nur habe ich dann zu befürchten, / dass deine Hand sich vielleicht an meinem Körper verletzt. / Doch mit Fesseln fessle mich nicht und auch nicht mit Ketten! / Ewig bindet mich fest innige Liebe zu

dir. / Wenn dein Unmut, soviel er will, sich tüchtig gerächt hat, sprichst du dereinst zu dir selbst: „Wie er geduldig mich liebt!“ / Dereinst sprichst du zu dir, wenn du siehst, daß ich alles ertrage: „Ist er als Diener so gut, soll er mein eigener sein!“ / [...] / Doch daß ich weiß, wie's dir geht, geh ich öfters vor deiner Schwelle / auf und ab voller Angst, tue so, als ob nichts wär. / Heimlich folg ich der Magd und dem Diener und frage sie heimlich, / was dir der Schlaf genützt, was dir das Essen gebracht. / Ach, daß ich nicht, was die Ärzte befehlen, als Diener besorge, / nicht dir streichle die Hand, an deinem Lager nicht sitz! / Und nochmals ach! Wenn von dort ich so weit dann entfernt bin, / ist wohl der andere da, was ich am wenigsten mag. / Er ist's, der die Hände dir streichelt, er sitzt bei der Kranken, / er, den Göttern verhaßt und mit den Göttern auch mir. / Während er mit seinem Daumen die pochende Ader betastet, / hält er den weißen Arm, da er ja Grund dazu hat, / und befinger den Busen, ja tauscht mit dir vielleicht Küsse. / Das ist ein üppiger Lohn, mehr als die Dienstleistung wert!

Geradezu mustergültig spielt er die Motive des *servitium amoris*, des *foedus aeternum*, auch der Eifersucht auf einen *vir* aus.⁹ Damit versetzt er Cydippe aber nicht in die (ihr doch zustehende) Rolle einer züchtigen jungen Frau, die im heiratsfähigen Alter steht, sondern in die Rolle einer elegischen *puella*, die ihren Liebhaber raffiniert auf Distanz hält, die umschmeichelt und erobert werden muss, ja der gegenüber Acontius sogar sexuelle Andeutungen machen darf (20,61f. und 145f.). Cydippe scheint es im Gegenzug darum zu gehen, einerseits diesen Bewerber nicht zu verlieren, andererseits aber doch ihre Position in ihrem erotischen Verhältnis selbst definieren zu dürfen. Meines Erachtens dient vor allem diesem Zweck ihre Erzählung von ihrer Reise nach Delos als einfaches, unerfahrenes Mädchen, das, von ihrer Amme als Anstandsdame begleitet, schlicht nur die Pracht der Tempelbauten genießen will (21,93–104).¹⁰

dumque parens aras votivo sanguine tingit
sectaque fumosis ingerit exta focus,
sedula me nutrix alias quoque ducit in aedes
erramusque vago per loca sacra pede.
et modo porticibus spatior modo munera regum,
miror et in cunctis stantia signa locis;
miror et innumeris structam de cornibus aram,
et de qua pariens arbore nixa dea est,
et quae praeterea – neque enim meminive libetve,
quidquid ibi vidi, dicere – Delos habet.
forsitan haec spectans a te spectabar, Aconti,
visaque simplicitas est mea posse capi.

Während die Mutter Blut auf Altären vergießt mit Gebeten / und auf den rauchenden Herd Stücke des Opferfleisches wirft, / führt mich die rührige Amme noch weiter zu anderen Tempeln, / durch den heiligen Ort schlendern wir ziellos dahin. / Bald durchwandle ich Hallen, bald sehe ich Fürstengeschenke / staunend, die Statuen auch, welche da überall stehn. / Und ich bestaun den Altar, der aus zahllosen Hörnern errichtet, / und der Göttin Baum, Stütze einst, als sie gebar, / und was Delos sonst bietet, ich weiß nicht mehr alles und sag nicht, / was ich alles dort sah, da ich nicht aufgelegt bin. / Da, Acontius, sahst du mich wohl, als ich all das beschaute, und meine Arglosigkeit war zu erobern, wie's schien.

9 Vgl. hierzu auch die knappen Angaben *ad loc.* bei Kenney (1996).

10 Auch diese Verse sind, wie ein Teil des Paris-Briefs (s. u.), nur in einem Druck des 15. Jhs. überliefert, dürfen aber als echt gelten (vgl. Holzberg [1997] 96).

Cydippe macht deutlich, dass sie gleichsam als antike Version eines Flâneurs des 19. Jahrhunderts durch die Tempelanlagen ging, ohne jede Absicht, als intentionslose Betrachterin (*erramus vago pede, / miror ... / miror. Neque enim memini ... spectans*), und also eben gerade nicht wie eine *puella* auf Männerfang. Statt dessen stand umgekehrt vielmehr sie im Fokus des Jägers: *visa simplicitas ... spectabar*,¹¹ und wurde erbeutet (*capi*). Passenderweise hält sie auch dann noch die Augen schamhaft niedergeschlagen – man achte auf die Anapher *lumina* 113f.! –, als sie schon ahnt, was geschehen ist (21,111–114):

nomine coniugii dicto confusa pudore
 sensi me totis erubuisse genis
 luminaque in gremio veluti defixa tenebam –
 lumina propositi facta ministra tui.

Als ich nun „Heirat“ las, geriet ich vor Scham in Verwirrung, / spürte, ich wurde rot über das ganze Gesicht, / und ich hielt wie gebannt auf den Schoß gesenkt meine Augen – / meine Augen, die dir dienten als Helfer des Plans.

Cydippes Erzählung dient also dem Zweck, sich ins rechte Licht zu rücken und, wenn sie schon willenloses Opfer war, dann doch wenigstens noch *post festum* ihre Rolle im Geschehen definieren zu können. Der Modus der Erzählung ermöglicht es, ihre naive Haltung beibehalten zu können – eine Argumentation müsste hingegen präzisieren, was Cydippe *nicht* sein will, und würde damit nahelegen, dass sie über elegische Liebesverhältnisse tatsächlich durchaus Bescheid wüsste: Ihre Naivität wäre dann nur gespielt. Demgegenüber ermöglicht die Erzählung dem Adressaten die Interpretation und der Erzählerin die interpretationsbedürftige Andeutung; sie zieht damit eine Ebene des Innuendos, der Verschleierung, des Indirekten in das Gespräch ein, die ihm, solange es im Austausch von Argumenten verharret, und erst recht im Modus des rhetorischen Briefes ansonsten eher fehlt. Die Erzählung ermöglicht dies auch dadurch, dass sie eine Stimmung erzeugt, der sich der Adressat hingeben kann, wie in diesem Fall das Bild des jungen, ahnungslos durch die Tempel flanierenden Mädchens, das ihre Unschuld viel wirkungsvoller suggeriert, als wenn sie sie explizit behaupten müsste.

Neben der Erzeugung von Atmosphäre und Suggestivität halte ich den oben entwickelten Gesichtspunkt der potentiellen Interpretationsbedürftigkeit der Narration als eines gesprächsstrategischen Vorteils für ein wesentliches Element bei der Beantwortung der Frage nach der Funktion von ‚Erzählung im Dialog‘. Suggestivität und Notwendigkeit von Interpretation treten noch deutlicher zutage, wenn wir uns jetzt dem letzten Text zuwenden, den ich im Rahmen dieses Beitrags behandeln möchte, Paris' Erzählung in seinem Brief an Helena (16,39–144):

11 Im Sinne von „ich wurde ausgespäht“; zu beachten das durativ-iterative Imperfekt.

Teil 1 (39–52): Paris' Jugend

nec tamen est mirum, si, sicut oportet, ab arcu
missilibus telis eminus ictus amo.
sic placuit fatis; quae ne convellere temptes,
accipe cum vera dicta relata fide,
matris adhuc utero partu remorante tenebar;
iam gravidus iusto pondere venter erat.
illa sibi urgentis visa est sub imagine somni
flammiferam pleno reddere ventre facem.
terrata consurgit metuendaque noctis opacae
visa seni Priamo, vatibus ille refert.
arsurum Paridis vates canit Ilion igni:
pectoris, ut nunc est, fax fuit illa mei.
(lacuna)
forma vigorque animi, quamvis de plebe videbar,
indicium tectae nobilitatis erat.
(lacuna)

Teil 2 (53–88): Das Urteil

est locus in mediis nemorosae vallibus Idae
devious et piceis ilicibusque frequens,
qui nec ovis placidae nec amantis saxa capellae
nec patulo tardae carpitur ore bovis,
hinc ego Dardaniae muros excelsaque tecta
et freta prospiciens arbore nixus eram.
ecce! pedum pulsu visa est mihi terra moveri –
vera loquar veri vix habitura fidem:
constitit ante oculos actus velocibus alis
Atlantis magni Pleïonesque nepos –
fas vidisse fuit, fas sit mihi visa referre! –
inque dei digitis aurea virga fuit.
tresque simul divae, Venus et cum Pallade Iuno,
graminibus teneros inposuere pedes.
obstipui gelidusque comas erexerat horror,
cum mihi „pone metum!“ nuntius ales ait,
„arbiter es formae; certamina siste dearum,
vincere quae forma digna sit una duas!“
neve recusarem, verbis Iovis imperat et se
protinus aetheria tollit in astra via.
mens mea convaluit subitoque audacia venit
nec timui vultu quamque notare meo.
vincere erant omnes dignae iudexque querebar
non omnes causam vincere posse suam.
sed tamen ex illis iam tunc magis una placebat,
hanc esse ut scires, unde movetur amor.
tantaque vincendi cura est: ingentibus ardent
iudicium donis sollicitare meum.
regna Iovis coniunx, virtutem filia iactat;
ipse potens dubito fortis an esse velim.
dulce Venus risit; „nec te, Pari, munera tangant
utraque suspensi plena timoris!“ ait;
„nos dabimus, quod ames, et pulchrae filia Ledae
ibit in amplexus pulchrior illa tuos!“
dixit, et ex aequo donis formaque probata
victorem caelo rettulit illa pedem.

Teil 3 (89–104): Wartezeit in Troja

interea – credo versis ad prospera fatis –
regius adgnoscor per rata signa puer.
laeta domus nato post tempora longa recepto est,
addit et ad festos hunc quoque Troia diem.
utque ego te cupio, sic me cupiere puellae;
multarum votum sola tenere potes!
nec tantum regum natae petiere ducumque,
sed nymphis etiam curaque amorque fui.
quas super Oenones facies mirarer in orbe?
nec Priamo fuerat dignior ulla nurus.
sed mihi cunctarum subeunt fastidia, postquam
coniugii spes est, Tyndari, facta tui.
te vigilans oculis, animo te nocte videbam,
lumina cum placido victa sopore iacent.
quid facies praesens, quae nondum visa placebas?
ardebam, quamvis hic procul ignis erat,

Teil 4 (105–124): Bau der Flotte und Abfahrt

nec potui debere mihi spem longius istam,
caerulea peterem quin mea vota via.
Troia caeduntur Phrygia pineta securi
quaeque erat aequoreis utilis arbor aquis.
ardua proceris spoliantur Gargara silvis
innumerasque mihi longa dat Ida trabes.
fundatura citas flectuntur robora naves,
textitur et costis panda carina suis.
addimus antennas et vela sequentia malos;
accipit et pictos puppis adunca deos.
qua tamen ipse vehor, comitata Cupidine parvo
sponsor coniugii stat dea picta sui.
inpositas est factae postquam manus ultima classi,
protinus Aegaeis ire lubebat aquis –
at pater et genetrix inhihent mea vota rogando
propositumque pia voce morantur iter;
et soror, effusis ut erat, Cassandra, capillis,
cum vellent nostrae iam dare vela rates,
„quo ruis?“ exclamat, „referes incendia tecum!
quanta per has nescis flamma petatur aquas!“

Teil 5 (125–144): Sparta. Begegnung mit Helena

vera fuit vates; dictos invenimus ignes
et ferus in molli pectore flagrat amor.
portubus egredior ventisque ferentibus usus
applicor in terras, Oebali nympha, tuas,
excipit hospitio vir me tuus – hoc quoque factum
non sine consilio numinibusque deum:
ille quidem ostendit, quidquid Lacedaemone tota
ostendi dignum conspicuumque fuit,
sed mihi laudatam cupienti cernere formam
lumina nil aliud, quo caperentur, erat.
ut vidi, obstipui praecordiaque intima sensi
attonitus curis intumuisse novis.
his similes vultus, quantum reminiscor, habebat,
venit in arbitrium cum Cytherea meum.
si tu venisses pariter certamen in illud,
in dubium Veneris palma futura fuit!
magna quidem de te rumor praeconia fecit
nullaque de facie nescia terra tua est;
nec tibi par usquam Phrygia nec solis ab ortu
inter formosas altera nomen habet.

Und doch ist es kein Wunder, wenn ich verliebt bin, ich muß ja, /denn vom Bogen geschneit traf mich von fern das Geschöß. / So entschied das Geschick. Versuche das nicht zu vereiteln! / Höre, was man erzählt, wie es der Wahrheit entspricht! / Als mich der / Mutterschoß noch barg, die Geburt sich hinauszog / und auf den schwangeren Bauch drückte die zeitige Last, / schien ihr, es komme, in eines Albtraums Bild, eine Fackel / feuerspeiend hervor aus ihrem schwangeren Schoß. / Angstvoll fährt sie auf und des Nachtdunkels grause Gesichte / teilt sie dem Greis Priamus, jener den Sehern sie mit. / Ilion brenne einst, kündet der Seher, vom Feuer des Paris: / Das war des Herzens Brand, so wie er jetzt mich verzehrt. (*Größere Lücke*) Schönheit und Geisteskraft, wenn ich auch aus dem Volke zu sein schien, / waren ein Fingerzeig heimlicher Adelsgeburt. (*Lücke*) / Und in Jupiters Namen verbietet er mir, mich zu weigern, / hebt sich auf luftiger Bahn gleich zu den Sternen hinan. / Langsam faßte ich mich und plötzlich wurde ich kecker, / musterte mit meinem Blick jede genau ohne Scheu. / Alle verdienten den Sieg und als Richter beklagte ich mehrmals, / daß in keinem Prozeß jeder gewinnt vor Gericht. / Doch schon damals gefiel mir die eine am besten von allen, sie, damit du es weißt, welche die Liebe erregt. / Und der Ehrgeiz zu siegen ist groß: Mit gewaltigen Gaben / werben sie voller Fleiß um meines Richterspruchs Gunst. / Juno empfiehlt mir die Macht, die Tapferkeit preist ihre Tochter, / selber schwanke ich: Geht Macht oder Tapferkeit vor? / Venus lächelte süß und sagte: „Auf solche Geschenke, / Paris, fall nicht herein, beides bringt Sorgen und Pein. / Mein Geschenk kannst du lieben: Die Tochter der reizenden Leda, / selber noch schöner als die, wirft sich dir an deine Brust.“ / Sprach's, und da mich Gaben wie Schönheit gleich überzeugten, / kehrte sie siegreich darauf wieder zum Himmel zurück. / Mittlerweile, das Schicksal wandte sich, glaub ich, zum Guten, /werd ich als Prinz anerkannt, sicheren Zeichen gemäß. / Froh ist das Haus, daß der Sohn nach langer Zeit wieder heimkehrt, / Troja fügt diesen Tag zu seinen Festen hinzu. / So wie ich jetzt für dich schwärme, umschwärmten mich damals die Mädchen, / was sich gar manche ersehnt, kannst du jetzt haben – allein! / Nicht nur Königs- und Fürstentöchter liefen mir nach, nein, / Nymphen schenkten sogar mir ihre Liebe und Gunst. / Welche Gestalt auf der Welt hätt ich tiefer verehrt als Oenones? / Und für des Priamus Haus war sie die würdigste Braut. / Doch überkommt mich der Ekel an allen, seit mir die Hoffnung / auf eine Ehe gekeimt, Tyndareus' Tochter, mit dir! / Dich erblickt ich im Wachen vor mir, bei Nacht mit dem Geiste, / wenn der Schlummer sich sanft über die Augen gesenkt. / Wie erst, wenn du erscheinst, wo du ungesehn schon entzücktest? / Lange brannte ich schon, war auch das Feuer noch fern. / Tief in den Tälern des waldreichen Ida liegt eine Stätte, / abseits vom Weg, dicht stehn Fichten und Eichen ringsum, / wo nicht das friedliche Schaf, nicht die felsenliebende Ziege, / nicht die bedächtige Kuh, breitmäulig, Gräser sich rupft. / Auf Dardanias Mauern und seine hochragenden Dächer / blickt ich von hier und aufs Meer, an einen Baumstamm gelehnt. / Siehe, da schien mir der Boden vom Stampfen von Füßen zu beben. / Was ich nun sage, ist wahr, traust du der Wahrheit auch kaum: / Vor meinen Augen erschien der Enkel des Atlas, des Riesen, / und der Pleione; ihn trieb hurtiger Flügelschlag her, / – sehen durfte ich ihn; was ich sah, sei erlaubt zu berichten – / und in des Gottes Hand blinkte der goldene Stab. / Und drei Göttinnen noch, mit Pallas Venus und Juno, / setzten den zarten Fuß dort auf den Rasen zugleich. / Ich erstarrte, der kalte Schauer sträubte die Haare, / doch der geflügelte Gott kündet mir: „Laß deine Angst! / Sei du Richter der Schönheit und schlichte der Göttinnen Wettstreit: / Welche von ihnen verdient dank ihrer Schönheit den Sieg?“ Und ich konnte mir diesen Wunsch nicht länger versagen, / daß ich auf blauem Pfad mir das Ersehnte gewann. / Pinien werden gefällt mit dem Beil im phrygischen Troja, / und was an Bäumen noch sonst brauchbar im Meerwasser ist. / Gargaras Hänge werden entblößt ihrer ragenden Wälder, / Idas Gebirgszug gibt zahllose Balken mir her. / Hartholz wird zum Gerippe der schnittigen Schiffe gebogen, / und in den bauchigen Kiel passen die Spanten sich ein. / Rahen und Segel bringen wir an, als die Masten schon stehen, / und das gekrümmte Heck wird noch mit Göttern bemalt. / Auf meinem eigenen Schiff, begleitet vom kleinen Cupido, / steht die Göttin gemalt, die deine Hand mir verbürgt. / Als die letzte Hand an den Bau der Flotte gelegt war, / lockte sogleich mich die Fahrt

übers ägäische Meer. / Vater und Mutter wehren indes meinen Wünschen mit Bitten, / und ihr gütiges Wort hält meinen Reiseplan auf. / Auch die Schwester Cassandra mit ihren fliegenden Locken, / als unsre Schiffe bereits Segel aufziehen zum Start, / schreit: „Wohin eilst du? Du bringst eine Feuersbrunst mit dir nach Hause, / weißt nicht, welch riesigen Brand über das Wasser du holst!“ / Wahr war der Seherin Spruch; ich fand das verheißene Feuer. / Wild brennt die Liebeslust in der empfindsamen Brust. / Fort aus dem Hafen fahr ich, befördert von günstigen Winden land ich in diesem Land, Nymphe aus Oebalus' Stamm! / Gastlich nimmst dein Mann mich auf – auch dieses geschah nicht / ohne der Götter Rat, ohne der Götter Geheiß. / Alles führte er mir zwar vor, was in ganz Lacedaemon / wert ist, daß man es zeigt, und was da sehenswert war. / Doch da ich nur die gepriesene Schönheit zu sehen begehrte, / hatte ich Augen für nichts, was es zu sehen sonst gab. / Als ich dich sah, erstarrte ich, fühlte verzückt, daß zuinnerst / Kummer mein Herz wie noch nie mir zu erregen begann. / Ähnlich nach meiner Erinnerung waren die Züge den deinen, / als Cytherea erschien vor meinem Schiedsribunal. / Wärest du zusammen mit ihr zu jenem Wettstreit gekommen, / hätte Venus gebangt, ob sie den Palmzweig gewinnt. / Groß war wahrhaftig dein Ruhm, der in aller Welt sich herumsprach, / und es gibt kein Land, das deine Schönheit nicht kennt. Nirgends kommt eine dir gleich von den schönen Frauen in Phrygien / oder im Osten der Welt, weder an Schönheit noch Ruhm.

Paris' Brief ist in der Sammlung ein *novum*. Hier geht keine gemeinsame Liebesgeschichte voraus – noch nicht einmal so wenig Geschichte wie bei Acontius und Cydippe –, es geht nicht darum, Treue und Wiederkehr einzufordern, sondern der Zweck des Briefes ist allein Eroberung. Die Erzählung muss folgerichtig diesem Zweck dienen, nämlich die Werbung zu unterstützen. Dabei stehen aber nun, da eine gemeinsame Vorgeschichte fehlt, die narrativen Funktionen der Pathoserzeugung ebenso wie der Verweis auf zu erinnernde Verdienste nicht zur Verfügung. Entsprechend widmet sich Paris' gesamter Brief vor allem Affirmationen bezüglich einer gemeinsamen Zukunft, und das zeigt, wie schwierig es ist, in diesem Brief Erzählung überhaupt einzusetzen, da sich Narration nun einmal prinzipiell einer Vergangenheit widmet. Tatsächlich stellt in den vorangehenden Briefen die Erzählung eine Form von emotional aufgeladener Gemeinsamkeit her; sie legt diese Vergangenheit als definitiv gemeinsame Geschichte fest, deren Folgen und Verpflichtungen sich der Adressat nicht entziehen darf und kann, weshalb sie ihm quasi erinnerungsfertig serviert wird. Dies ist für Paris und Helena nicht der Fall – und so hat man bis zum 15. Jahrhundert, in dem die Verse 16,39–144 zum ersten Mal in Drucken und von ihnen abhängigen Handschriften erschienen, ihr Fehlen nicht bemerkt; dies liegt auch daran, dass die vorangehenden und folgenden Verse 38 und 145 vorzüglich miteinander verknüpft sind.¹² Gleichwohl ist auch die neueste Forschung davon überzeugt,¹³ dass der gesamte Passus von Ovid stammt und letztlich über eine verborgene und später auch verschwundene Seitenlinie durch Glück wieder integriert wurde. Inhaltlich bietet die Erzählung Paris' eigene, quasi-autobiographische Vergangenheit von ersten Prophezeiungen vor seiner Geburt

12 Vgl. bereits Kraus (1982) 278f.

13 Für ihre Echtheit plädieren Kenney (1996) 20–26 und (1999), Holzberg (1997) 94. Vgl. ausführlich Kraus (1982) 281f. und Heyworth 2016. Zur Diskussion scheinbarer metrischer Anstöße und der Unmöglichkeit, hieraus entscheidende Argumente für eine Unechtheit der Briefe zu ziehen, vgl. Ceccarelli (2014). Für die hier verhandelten Fragen spielt die Frage nach der Autorschaft im Übrigen keine Rolle.

bis zu seiner Begegnung mit Helena, und sie versucht zu zeigen, dass diese Begegnung von Beginn an göttlich gewollt, ja arrangiert war: Daher deutet Paris Hecubas Traum von der Geburt einer brennenden Fackel (45–50) gegen die Auffassung der Seher als Symbol seiner glühenden Liebe zu Helena, deshalb natürlich erzählt er auch vom berühmten Urteil auf dem Ida, schließlich von seinem ungeduldigen Warten in Troja, seiner Fahrt nach Sparta und dort der schicksalhaften Begegnung mit der ihm von Venus versprochenen Frau. Das argumentativ stärkste Motiv in dieser Erzählung ist natürlich das ‚Paris-Urteil‘ (16,53–88). Umso mehr muss daher auffallen, dass dieser Teil der Erzählung mit 35 Versen gerade nur einmal ein Drittel der Narration füllt; dieser Proporz wird noch geringer, wenn man sich die oben im Text indizierte *lacunae* im ersten Teil ausgefüllt denkt. Demgegenüber erhält Paris’ Leben davor und danach zusammengenommen mehr Raum, nämlich mindestens 66 Verse.

Betrachtet man zudem die Gliederung der Erzählung genauer, so zeigt sich, dass die Teile 1–3–5 ein narratives Kontinuum biographischer Stationen durativer Natur bilden: Paris’ Jugend und seine Exilierung auf den Ida – nach seiner Rückkehr die Wartezeit in Troja – Ankunft und Aufenthalt in Sparta. Währenddessen erzählen die Teile 2 und 4 zwei für sich genommen punktuelle Momente, die jene drei Stationen voneinander trennen, also die jeweils vorangehende Phase beenden: das Urteil (2) und dann der Schiffsbau (4). Warum diese Bemühung um dispositio-rische Symmetrie? Gibt es so, wie die Teile 1, 3 und 5 miteinander verknüpft sind, auch Verbindendes oder Vergleichbares zwischen den Teilen 2 und 4? Und warum wird – über seine beschriebene formale Funktion hinaus – Teil 4, die Beschreibung des Flottenbaus, überhaupt so stark ausgedehnt, ohne dass man ihren narrativen Wert ad hoc einsehen würde? Würde man nicht überhaupt spontan denken, dass Teil 2 das Zentrum der Erzählung einnehmen sollte, wo es doch die eigentliche Begründung für Paris’ Werbung um Helena enthält? Und würde man sich in diesem Bericht selbst nicht auch etwas mehr Spannung und Intensität wünschen, um Paris’ Werbung mehr Dramatik und Emotionalität zu verleihen, wie wir sie in einigen der Einzelbriefe gesehen haben? Wider Erwarten ist aber die Urteils-Erzählung in diesem Teil geradezu unpräzise. Paris’ Erschrecken beim plötzlichen Erscheinen von vier Göttern – *obstipui gelidusque comas erexerat horror* (67) – ist eher topisch gestaltet, Merkurs Aufforderung, der *formae arbiter* (69) der drei Göttinnen zu werden, bleibt ohne Angabe eines Grundes und operiert stilistisch mit der gelangweilten Wiederholung *quae forma digna sit* (70), und schließlich wird auch das eigentliche Urteil selbst geradezu narrativ verschleiert, was angesichts von Ovids genereller Freude an lasziven Schilderungen erst recht erstaunt: Denn die Konfrontation mit den Göttinnen bleibt auffällig unscharf, der Rezipient ebenso wie die binnenfiktionale Leserin des Briefes erhalten keinen genaueren Blick auf sie, was umso mehr auffällt, als in v. 74 Paris den visuellen Prüffakt ja besonders hervorhebt: *nec timui vultu quamque notare meo*. Ovid scheut sich sonst nicht, ins körperlich-sexuelle Detail zu gehen, hier aber beschränkt er sich auf einen nichtssagenden Halbvers: *vincere erant omnes dignae* (75). Noch kürzer und distanzierter berichtet Paris schließlich in v. 87f. von seiner Entscheidung, wenn es nach Venus’ Versprechen ihres Geschenks lapidar heißt:

Dixit, et ex aequo donis formaque probata / victorem caelo rettulit illa pedem. Häuptlis Übersetzung verunklart, dass im lateinischen Satz Paris weder als Subjekt noch als Objekt erscheint; ich vermag mir nicht vorzustellen, wie man diesen essentiellen Augenblick – er ist es doch, der die gesamte Paris-Helena-Ilias-Handlung hervorbringt! – noch knapper, noch desinteressierter, noch unbeteiligter hätte formulieren können.¹⁴ Noch mehr aber fällt auf, dass vorher den präzisen Geschenkversprechungen der drei Göttinnen mit acht Versen (79–86) doppelt so viel Raum gegeben wird wie der gänzlich unkonkreten Erwähnung ihrer Schönheit (75–78); und im entscheidenden Distichon sind mit *donis formaque* die Geschenke der Schönheit nicht nur gleichgestellt, sondern werden sogar an erster Stelle genannt. Erstaunlich ist also weniger, dass Paris als bestechlicher Richter agiert, als vielmehr, dass er in seiner Erzählung auch nicht den geringsten Versuch unternimmt, diese Tatsache zu verschleiern. Denn er sagt zwar, dass ihm Venus zwar schon irgendwie *magis placebat* (77), entscheidend ist aber ihr Geschenk: Nach den Versprechungen von Iuno und Minerva nämlich zögert er noch (*ipse potens dubito fortis an esse velim*: 82, Venus scheint kurzfristig vergessen), nach Venus' Versprechen aber ist die Entscheidung dann ohne weiteres gefallen (87). Letztlich erklärt er mit seiner ganzen Erzählung nichts anderes, als dass Helena ihm zusteht. Statt einer Werbung trägt er hier also einen Anspruch vor. Helena gehört ihm, und er ist gekommen, um sich seinen Besitz abzuholen. Implizit ist das Paris-Urteil als kühl kalkulierte Entscheidung charakterisiert. Denn im weiteren Verlauf des Briefes wird Paris nicht müde auszuführen, inwiefern er als ‚tapferer Königssohn‘ sowohl über Macht (*potens*) als auch über Tapferkeit (*fortis*) bereits sozusagen von selbst verfügt. Die schönste aller Frauen ist da offensichtlich nur eine willkommene Ergänzung. Aber wie gesagt: Auffällig ist nicht so sehr, dass Paris so denkt. Auffällig ist im Sinne einer Werbestrategie vielmehr, dass er es so offen zu erkennen gibt.

Wie verhält sich zu all dem die, wie eben gezeigt, dispositorisch zur Urteils-Szene in Parallele gestellte Ekphrasis des Schiffsbau? Meines Erachtens unterstützt ihre Gestaltung die obigen Überlegungen. Die Schilderung des Flottenbaus besitzt nämlich genau die Anschaulichkeit, die wir beim ‚Urteil‘ vermisst haben. Der Anblick der Göttinnen bleibt ‚ungesagt‘, aber der Bau der Flotte wird detailliert beschrieben. Polemisch formuliert: Das *Corpus der Schiffe* wird eingehend beschrieben, während die *Corpora der Göttinnen* überhaupt nicht visualisiert werden. Eine Flotte nur für die Ausfahrt auf Brautschau bauen zu können und es auch zu tun macht deutlich, dass für Paris entschieden materielle Interessen im Vordergrund seines Denkens stehen. Ausführlich wird er, wenn es um Geschenke und um Besitz geht, und so ist auch Helena für ihn deshalb wertvoll, weil sie ihm ge-

14 Gleichwohl ziehe ich insgesamt Häuptlis Übersetzung der neuen von Hoffmann, Schliebitz und Stocker (2015) vor, die in Prosa verfasst ist – das empfinde ich grundsätzlich als einen Verlust, ohne daher einer rigiden Metrisierung das Wort reden zu wollen, und an dieser Stelle etwa formulieren die Übersetzer noch weitschweifiger als Häuptli: „[...] mit ihrem Geschenk und in ihrer Schönheit gleichermaßen anerkannt [...]“. Das Prosa-Argument betrifft auch die fast gleichzeitig erschienene Neuübersetzung von Heinze (2016), der die vorliegende Stelle allerdings treffender übersetzt.

hört. Es interessiert ihn ihre Existenz als *schöner Besitz*, nicht ihre *wirkliche Schönheit*, und entsprechend ist er ja auch schon „verliebt“ (und setzt, plump genug, zur Bekundung seines Anspruchs in v. 115f. ein Bild von Cupido als Bugfigur ein), ohne den Gegenstand seines Begehrens je gesehen zu haben; nebenbei sei darauf hingewiesen, dass dies exakt die *am.* 1,1 zugrundeliegende Denkfigur ist.¹⁵

Wenn gemäß dem alten Leitsatz *qualis oratio talis vita* Paris seinen Materialismus deutlich gemacht hat, nicht zu reden von seiner prahlerischen Rücksichtslosigkeit gegenüber den Mahnungen und flehentlichen Bitten seiner Angehörigen in vv. 119–124 und gegenüber den Geboten der Gastfreundschaft im Umgang mit Menelaos, dann sollte man also meinen, dass er sich mit dieser Rede wahrlich keinen Gefallen getan hat. Im letzten Schritt muss daher analysiert werden, wie Helena auf diese Narration reagiert; denn es geht hier ja um „Erzählen *im Dialog*“. Am explizitesten ist eine solche Reaktion in 17,115–136 zu erkennen. Dort operiert Helena mit einem apagogischen Beweisverfahren:

at Venus hoc pacta est et in altae vallibus Idae
 tres tibi se nudas exhibuere deae,
 unaque cum regnum, belli daret altera laudem,
 „Tyndaridis coniunx“, tertia dixit, „eris!“
 credere vix equidem caelestia corpora possum
 arbitrio formam supposuisse tuo,
 utque sit hoc verum, certe pars altera ficta est,
 iudicii pretium qua data dicor ego.
 non est tanta mihi fiducia corporis, ut me
 maxima teste dea dona fuisse putem.
 contenta est oculis hominum mea forma probari;
 laudatrix Venus est invidiosa mihi,
 sed nihil infirmo; faveo quoque laudibus istis –
 nam mea vox quare, quod cupit, esse neget?
 nec tu succense nimium mihi creditus aegre,
 tarda solet magnis rebus inesse fides.
 prima mea est igitur Veneri placuisse voluptas;
 proxima, me visam praemia summa tibi,
 nec te Palladios nec te Iunonis honores
 auditis Helenae praeposuisse bonis.
 ergo ego sum virtus, ego sum tibi nobile regnum!
 ferrea sim, si non hoc ego pectus amem.

Doch das hat Venus bestimmt; in den Schluchten des Idagebirges / stellten die Göttinnen sich nackt deinen Augen zur Schau. / Eine versprach dir ein Reich, den Ruhm des Krieges die andre, / „Tyndareus' Tochter wird dir,“ sagte die dritte, „vermählt.“ / Allerdings kann ich kaum glauben, es hätten himmlische Wesen, / wenn es um Schönheit ging, sich deinem Urteil gebeugt. / Nehmen wir an, das sei wahr, ist das übrige sicher erfunden, / dass ich als Preis des Entscheids selber verschenkt werden soll. / So viel bilde ich mir auf den Körper nicht ein, dass ich dächte, / da eine Göttin es sagt, sei ich das größte Geschenk. / Wenn meine Schönheit vor menschlichen Augen besteht, so genügt's mir, / dass eine Venus mich lobt, ziemlich verdächtig ist das! / Aber ich sag nichts dagegen, auch dieses Lob kann mir recht sein, / wes-

15 Vgl. insbesondere *am.* 1,1,21–26.

halb sollte mein Wort ablehnen, was es sich wünscht? / Übel darfst du's nicht nehmen, wenn ich dir nicht alles gleich glaube. / Ist ein Vorhaben groß, geht die Entscheidung nicht rasch. / Erstens freu ich mich also, der Venus gefallen zu haben, / zweitens, daß ich dir schien Krönung des Wettstreits zu sein, / und du nicht Pallas' noch Junos Ehrungen vorziehen wolltest, / sondern für Helenas Hand ausschlugst, was sonst man dir bot. / Gleich viel gelt ich dir also wie Tugend, wie adlige Herrschaft; / eisern wäre mein Herz, wär ich in dich nicht verliebt.

119f. stellt die Situation als solche infrage und bezeichnet sie als extrem unwahrscheinlich.¹⁶ In vv. 121f. unterstellt sie Paris, zumindest den Teil mit der Belohnung erfunden zu haben (*ficta*: 121). Aber dennoch gefällt ihr das darin liegende Lob (127f.: Paris lügt, aber er lügt bezaubernd). Helena begnügt sich also sehr absichtsvoll mit der fiktionalen Qualität des Kompliments; auch sie bevorzugt mithin den äußeren Schein vor der Substanz, deren Abwesenheit sie durchschaut. Dies aber zeigt dann, dass letztlich Paris' Rede eben doch rhetorisch gelungen, das heißt: der Adressatin *angemessen* ist. Dass nämlich offenkundig auch Helena ein solches Verhältnis unter eher materialistischen Gesichtspunkten betrachtet, wird pointiert in 17,109f. deutlich:

ut tamen optarem fieri tua Troica coniunx,
invitam sic me nec Menelaus habet.

Dennoch wünschte ich mir, deine troische Gattin zu werden, / schätz ich es auch, die Frau von Menelaus zu sein.

Helena fände es gut, sowohl die Gattin des Menelaos als auch die des Paris zu sein – von reiner und also ausschließlicher Liebe ist hier keine Rede.

Auch eine Erzählung innerhalb eines Dialogs muss also, wie die gesamte Argumentation, stark auf den Adressaten abgestimmt sein, und das ist für das Erkenntnisziel dieses Bandes besonders interessant: Denn wir müssen sonst den strategischen Leser von Erzählungen meist erst konstruieren – hier kennen wir ihn, und hier erfahren wir mehr als jemals sonst über seine eigenen Beweggründe, in bestimmter Art und Weise mit der Erzählung umzugehen. In diesem Fall sind sogar nicht nur Motive, sondern ist die gesamte Disposition und Struktur der Binnerzählung auf die eine Leserin, Helena, abgestellt. Inhalt und Modus der Erzählung im Dialog sagen uns also etwas über den Erzähler *und* über den Empfänger. Paris zeigt einerseits, dass sein ganzes Leben letztlich auf seine Begegnung mit Helena zugelaufen ist, andererseits gibt er seiner Werbung die Charakteristik von Leere und Materialismus. Helena wiederum verhält sich wie eine elegische *puella*; ihr Materialismus passt zu dieser Rolle bekanntlich perfekt.¹⁷ Von daher fügen sich dann auch die Anekdoten über ihrer beider Verhalten beim Symposion perfekt in das Gesamtbild ein, das die Interpreten schon immer an *Amores* 1,4 erinnert hat.¹⁸ Folgendes ist dabei allerdings zu erwägen: In der genuin elegischen Dichtung präsentiert sich der *amator* als jemand, der von der *puella* ausgebeutet wird, der nicht über große Mittel verfügt, dafür aber innere Werte besitzt, weil er

16 Das wiederholt sie in v. 243.

17 Zur elegischen Einfärbung des Briefwechsels – gewissermaßen eine Elegie *avant la lettre* – vgl. kurz bereits Kenney (1996) 5.

18 *Her.* 16,75–90; vgl. bereits Kraus (1982) 279f.; Ford (1966).

ein *poeta* ist; er sieht die *puella* als seine *domina*, er beschwört eine Lebensform der Liebe, er sieht sich selbst als den *servus* der *puella*; es sei daran erinnert, dass sich im letzten Briefpaar Acontius, wenn auch zur Unzeit, als ein solcher elegischer *amator* präsentierte. In diesem ersten Briefpaar greifen wir hingegen mit Paris einen Liebhaber, der in jeder einzelnen dieser Hinsichten das genaue Gegenteil eines elegischen *amator* darstellt.¹⁹ Er verhält sich vielmehr genau wie jener *vir*, über dessen Konkurrenz der elegische *amator* stets zu klagen pflegt, nämlich wie ein Käufer von Liebe, zu dem aber eine *puella* wie Helena mit ihrer Koketterie und Hinhaltetaktik, einer raffinierten Mischung aus Zurückweisung und Verführung, aufs Beste passt.²⁰ Ähnlich wie auch in den beiden anderen Briefpaaren wird im Briefwechsel zwischen Paris und Helena der elegische Diskurs extrem strapaziert und letztlich *ad absurdum* geführt. Hieran hat die Narration einen wesentlichen Anteil, der über die beiden narrativen Modi, die wir bei den Einzelbriefen vorfanden – die Erzeugung von Pathos und die Stiftung von Erinnerung –, deutlich hinausgeht. Schufen die komplementären Erzählungen in Leanders und Heros Briefen eine Atmosphäre der intimen Verbundenheit des Paares, diene Cydippes Erzählung der Suggestion und Andeutung, so ergänzt Paris' Erzählung seine auf die Zukunft gerichteten Versprechungen durch eine kleine Autobiographie, die Helena zeigt, mit wem sie es da als Liebhaber zu tun haben wird, und legt damit implizit den späteren materialistischen Charakter ihres Verhältnisses fest. Die generische Innovation der Doppelbriefe hat es Ovid offensichtlich ermöglicht, auch der ‚Erzählung im Dialog‘ eine ganze Palette neuer Wirkungsfacetten hinzuzufügen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ceccarelli (2014): Lucio Ceccarelli, „Note sul distico delle Heroides doppie. Contributo alla discussione sull'autenticità“, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 73, 25–67.
- Drinkwater (2013): Megan O. Drinkwater, „An amateurs' art: Paris and Helen in Ovid's *Heroides*“, *Classical Philology* 108, 111–125.
- Ford (1966): G.B. Ford, „An analysis of *Amores* i.4“, *Helikon* 6, 645–652.
- Hauptli (1995): Bruno W. Hauptli, *Publius Ovidius Naso. Liebesbriefe. Heroides – Epistulae, lat.-dt., hg. u. übers. v. B.W.H.*, Darmstadt.
- Heinze (2016): Theodor Heinze, *Ovid. Briefe von Heroinnen. Lateinisch und Deutsch*, Darmstadt 2016.
- Heyworth (2016): S. J. Heyworth, „Authenticity and other textual problems in *Heroides* 16“, in: R. Hunter und S.P. Oakley (Hgg.), *Latin literature and its transmission: papers in honour of Michael Reeve*, Cambridge u. a., 142–170.

19 Anders Kennedy (2002) 227.

20 Zu ihrer Selbstformung als elegischer *puella* passt auch, dass sie sogar die Rolle einer *praeceptrix amoris* übernimmt; vgl. Drinkwater (2013), Wood (2013/14). Zu einem diesbezüglichen möglichen metagenerischen Überbau vgl. Mazurek (2006). Grundlegend zu den *Heroides* als Elegien Spoth (1992).

- Hoffmann, Schliebitz und Stocker (2015): Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, *P. Ovidius Naso. Heroides. Briefe der Heroinnen. Lateinische und Deutsch*, Stuttgart 2015.
- Holzberg (1997): Niklas Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München.
- Kennedy (2002): Duncan F. Kennedy, „Epistolarity: the *Heroides*“, in: P. Hardie (Hg.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 217–232.
- Kenney (1996): E.J. Kenney, *Ovid. Heroides XVI–XXI*, Cambridge 1996
- Kenney (1999): E.J. Kenney, „*Ut erat novator*: Anomaly, Innovation and Genre in Ovid, *Heroides* 16–21“, in: J.N. Adams, R.G. Mayer (Hgg.), *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford 1999, 399–414.
- Kraus (1982): Walther Kraus, „Die Briefpaare in Ovids *Heroides*“, in: M. v. Albrecht und E. Zinn (Hgg.), *Ovid*, Darmstadt [= Wiener Studien 65, 54–77].
- Mazurek (2006): Elizabeth F. Mazurek, „Elegy and epic and the recognition of Paris: Ovid *Heroides* 16“, *Arethusa* 29, 47–70.
- Spoth (1992): Friedrich Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München.
- Wood (2013/14): Tracy J. Wood, „Didactic Helen: Ovid’s *praeceptor* and Euripidean proto-elegy“, *Classical Journal* 109, 257–279.