✻ Reclam 100 Seiten ✻

Melanie Möller

Ovid. 100 Seiten

Reclam

Alle Rechte vorbehalten
© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
Umschlaggestaltung: ZERO Werbeagentur, München
Umschlagabbildung: FinePic®, München
Infografiken (S. 10 f., 89): Golden Section Graphics GmbH, Berlin
Bildnachweis: S. 3, 61, 94 © Wikimedia Commons; S. 7 © Wikimedia Commons / Kurt Wichmann; S. 27 © Wikimedia Commons / Wolfgang Rieger; S. 47 © Wikimedia Commons / Google Cultural Institute; S. 67 © Wikimedia Commons / Yelkrokoyade; S. 72 © Wikimedia Commons / Michal Osmenda; S. 76 © www.provincia.fr.it
Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2016
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020426-9

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Für mehr Informationen zur 100-Seiten-Reihe:
www.reclam.de/100Seiten

Inhalt

1 Einführung: Ovid und Europa
6 Lebensgeschichten: Wer ist Naso?
18 Dichter liebt Frau? Die *Amores*
26 Wie man (nicht) lieben soll: Liebeskunst und Gegengifte (*Ars amatoria*, *Remedia amoris*)
40 Ovid, der Frauenversteher: Die *Heroides*
50 Wenn die Kunst zum Mythos wird: Die *Metamorphosen*
74 Weltgestaltung als Zeitverwaltung: Die *Fasti*
86 Ovids »letzte Welt«: Die Exilelegien
96 Zum Schluss: Ein Magier der Moderne

Im Anhang Lektüretipps

Einführung: Ovid und Europa

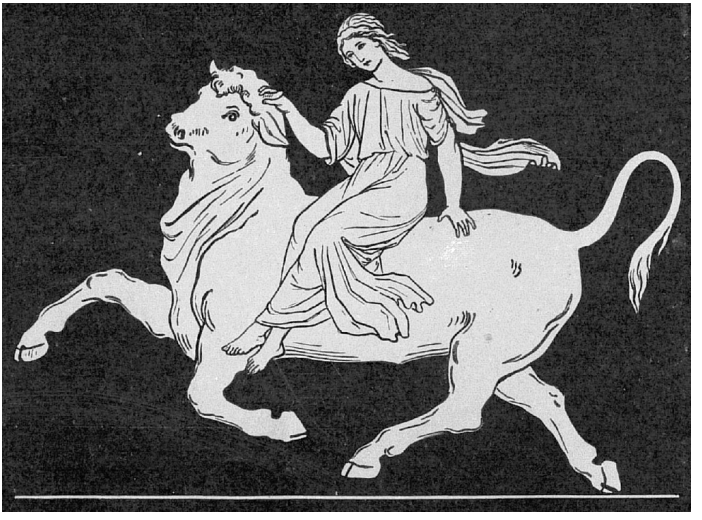
»Die europäische Phantasie ist ein weitgehend auf Ovid zentriertes Beziehungsgeflecht« (Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 383).

In jüngster Zeit wird wieder viel über die gemeinsamen Grundlagen Europas diskutiert. Aus vorwiegend politischen oder ökonomischen Motivationen wird Europa als Einheit beschworen, die gegen ›den Rest der Welt‹ in Stellung gebracht werden soll. Nicht erst die nach Europa strebenden Flüchtlingskohorten des noch jungen 21. Jahrhunderts weisen den Kontinent als Sehnsuchtsort für freiheitsliebende Geister, aufstrebende Intellektuelle oder schlicht wirtschaftliche Not leidende Menschen aus. Demgegenüber formiert sich eine globalgeschichtlich orientierte Kritik an jedem Verdacht auf Eurozentrismus. Aus welcher ideologischen Perspektive man sich dem Phänomen auch annähert: Was unter Europa verstanden wird, bleibt oftmals im Unklaren. Eine geographisch oder ökonomisch gedachte Einheit? Ein historisch gewachsenes Gefüge? Welches könnten die Rahmendaten solcher Vermessungen sein?

An den Systemstellen der Debatten taucht wie ein Schemen am Horizont der sogenannte europäische Geist auf: Von

Europa als intellektuellem Zentrum gehen ohne Zweifel ungezählte Impulse aus. Die humanistisch gebildeten Europanostalgiker können auf ein kanonisch gewordenes Ensemble von Denkern verweisen. Rasch wandert der geistesgeschichtlich geschulte Blick zurück in die Frühzeiten der europäischen Kultur: Vor allem im Rahmen der Griechenland-Krisengespräche wird gerne an Solon und Perikles, an Platon und Aristoteles (um nur einige zu nennen) als Begründer der europäischen Kultur und Archegeten der Demokratie erinnert. Griechische Philosophie, römisches Recht und christliche Religion gelten seit je als Konstanten der ›europäischen Idee‹. Zu den Denkern gesellen sich die Werke der Dichter: Deren europäische Wurzeln sind allerdings immer wieder bezweifelt worden. Homer sollte jüngst als kilikischer Kastrat enttarnt werden (R. Schrott), und einer der mythischen Gründerheroen Roms, Aeneas, ist bekanntlich aus dem kleinasiatischen Troja in den Westen geflohen, was der »Vater des Abendlandes«, Vergil, in seinem Nationalepos, der *Aeneis*, nicht verschweigt, aber doch in Richtung eines ›uritalischen‹ Ursprungs korrigiert.

Dass an Europas kulturellen Wurzeln eine schwierige Gemengelage aus west-östlichen Einflüssen anzutreffen ist, wird kaum jemand ernsthaft bestreiten können. Nur wer mit naiven Ursprungsvisionen an die Sache herangeht, wird Enttäuschungen aushalten müssen. Besonders lehrreich ist hier der Blick in die römische Literatur, denn diese stand immer schon im Verdacht des Epigonalen, Nachgemachten, Sekundären: Ihre Lektüre vor allem ermöglicht es uns, den facettenreichen genetischen *code* der europäischen Kultur zu verstehen. Für mich ist es ganz erstaunlich, dass der Name Ovid in solchen Europa-Debatten selten genannt wird – irrt Hans Blumenberg



Europa und der Stier (antike Vase aus Unteritalien)

doch keineswegs mit seiner eingangs zitierten, gewiss zugespitzten Einschätzung. Aus dem reichen Material der einander überlagernden Geisteswelten hat Ovid ein ästhetisches Zeichensystem geschaffen, das ihn zur Schlüsselfigur des alten und neuen Europa macht. Die Adaptionen der überkommenen mythischen Stoffe, wie er sie (nicht nur) in seinem wohl berühmtesten Werk, den *Metamorphosen*, präsentiert, spielen dabei die zentrale Rolle. Die antiken Mythen beflügeln die Phantasie der Kultur- und Medienwelt bis heute, besonders der Film- und Fernsehindustrie. Der antike Mythos ist sozusagen selbst zum Mythos geworden; zugleich haben seine Themen in den Köpfen der nicht nur europäischen Zeitgenos-

sen eine sehr konkrete Gestalt angenommen. Diese Gestalt ist fast immer durch die Ovidische Version eines Mythos geprägt.

Ein prägnantes Beispiel sei vorangestellt – das der Namenspatronin des Kontinents, der hübschen Prinzessin Europa. Als Tochter des Phoenix begegnet uns Europa schon in Homers *Ilias* und in einer Erzählung des Moschos (2. Jh. v. Chr.). In Ovids Fassung (*Metamorphosen* 2,833–875) liegt der Fokus auf der Formschönheit des Stieres, in dessen Gestalt sich der lüsterne Jupiter der Königstochter nähert. Seine Hörner könnte man für »handgemacht« (*manu facta*) halten, sie strahlen heller als Edelstein (*perlucida*): Schon hier wird klar, dass Kunst und Wirklichkeit in einer komplexen Beziehung stehen und leicht zu verwechseln sind. Diesem kunstschönen Stier gelingt es rasch, Europas Vertrauen zu gewinnen, ja sie legt alsbald Hand an ihn, um ihn zu streicheln, zu füttern und mit einer Blumengirlande seine Hörner zu umwinden: Sie scheint ihn für echt zu halten, würdigt ihn mit dem Blumenschmuck aber doch auch als ästhetisches Objekt. Dabei verliert sie die von ihm ausgehende Gefahr aus den Augen, setzt sich auf seinen Rücken – und schon eilt er, so kennen wir Jupiter, mit seiner Beute davon.

Am Ziel der Reise, auf Kreta, legt er seine Maskerade ab. Über eine mögliche Reaktion der Europa erfahren wir zunächst nichts weiter – bis zum 6. Buch: Dort ist sie in den Wettkampf der Arachne mit Minerva thematisch ›hineingewoben‹; die Spinnerin stellt auf ihrem Wettbewerbsbeitrag eine Art Kommentar zu ausgewählten (vornehmlich erotischen) Mythen der *Metamorphosen* dar, darunter auch die Angst der Europa auf dem Rücken des enteilenden Stieres. Dabei entschuldigt Arachne zugleich Europas ›Rezeptionsfehler‹, indem sie – durch ihre Darstellung im Kunstwerk, also performativ –

bestätigt, dass der Stier täuschend echt aussah. Im 8. Buch lesen wir, dass Europa dem Jupiter infolge der unausgesprochenen Vergewaltigung den unseligen König Minos von Kreta geboren hat, dessen Frau Pasiphae ihn wiederum mit einem feschen Stier betrügt. Die Suche des Bruders Cadmus nach seiner Schwester Europa im direkten Anschluss an das Geschehen am Anfang von Buch 3 bleibt indes erfolglos, Europa bleibt verschwunden. Der unsichtbare Kontinent? Ihre direkten Referenten verliert Europa jedenfalls, um in anderen Mythologemen ästhetisch aufzugehen. Europa ist zum Teil der Kunstwelt der Weberin Arachne und des thebanischen Mythenzyklus geworden; als Kontinent taucht sie eher beiläufig im 5. Buch auf. Diese komplexe Vertextung auf mehreren Ebenen kann als charakteristisch für Ovids Erzähltechnik angesehen werden: Hier ist nichts einfach.

Es liegt nun gut 2000 Jahre zurück, dass Ovid von der Bildfläche verschwunden ist. Seit über 2000 Jahren zieht er uns in seinen unwiderstehlichen Bann, prägt das Geschehen in Literatur und Kunst – Anlass genug, sein Werk unter die Lupe zu nehmen und nach seiner konkreten Bedeutung für die Ästhetik des ätherischen Gebildes Europa zu fragen. Das will dieses Büchlein auf 100 Seiten leisten.

Lebensgeschichten: Wer ist Naso?

Publius Ovidius Naso kann als Proteus unter den Dichtern der klassischen lateinischen Literatur bezeichnet werden. Wie kein zweiter versteht er es, sich biographisch motivierten Zugriffen auf sein außerliterarisches Selbst zu entziehen; zu diesem Zwecke bedient er sich in seinen Texten verschiedener *personae*, d. h. Masken. Mit diesen *personae* bekleidet, präsentiert er uns unterschiedliche Facetten seiner literarischen Persönlichkeit. Das äußert sich zum einen in formalästhetischer Hinsicht, indem Ovid eine Vielzahl von Gattungen bedient; doch auch auf inhaltlicher Ebene tritt uns der maskierte Dichter in den unterschiedlichsten Rollen entgegen. Was wir über Ovid zu wissen meinen, beziehen wir fast ausschließlich aus seinen Texten. Ovid adressiert sich in diesen selbst mit seinem Beinamen Naso, die »Nase«; das ist sicher nicht nur den Zwängen des Versmaßes geschuldet, sondern zeigt auch an, dass er ein distanziertes Verhältnis zu sich selbst hat.

Sogar seine Autobiographie im 4. Buch der *Tristien* (s. S. 15–17) steht im Zeichen dieser Verfremdungsstrategie. Auch stellt er sich ausdrücklich in die Tradition des Catull und der von diesem gestifteten sog. *lex Catulli* (»Gesetz Catulls«): Dieses Gesetz, das Catull im 16. Gedicht seiner Sammlung formuliert,

besteht auf der strikten Trennung von Kunst und Leben. Ein Ich wird sich demzufolge in einem Text überhaupt nicht »authentisch« zum Ausdruck bringen (vgl. Ovid, *Tristie* 3,2 und 2,353–356). Seine dezidierte Eigenregie in der Selbstdarstellung hat mir den Autor Ovid besonders nahe gebracht: Wer will schon ernsthaft, dass ihm in der Literatur naive Erlebnisberichte vorgeführt werden? Umso leichter lässt sich Ovids Leben in kunstvolle Romanform gießen, wie Christoph Ransmayrs *Letzte Welt* eindrucksvoll demonstriert – sie imitiert den Kunstgriff Ovids, Leben und Werk des Dichters in raffinierter Weise verschmelzen zu lassen.

Unter diesen Prämissen muss sich die folgende knappe Skizze der historischen Situation des Autors Ovid auf einige

Ovid-Statue in Tomis, dem heutigen Constanţa / Rumänien (Ettore Ferrari, 1887)

»Sulmo ist meine Vaterstadt, überaus reich an kalten Gewässern; sie liegt neunmal zehntausend Schritt von der Stadt [= Rom] entfernt« (*Tristie* 4,10,3–4).

wenige gesicherte Daten beschränken. Geboren wurde Ovid am 20. März 43 v. Chr. im mittelitalischen Sulmo (Abruzzen) als Sohn einer gut situierten, landadligen Familie. Wie er ausgesehen hat, wissen wir nicht; weder gibt es realitätsnahe Porträts noch einschlägige Kommentare von ihm selbst oder seinen Zeitgenossen. Der »Privatmensch« Ovid ist für uns nicht zu fassen: Wenn spätere Autoren wie Seneca oder Quintilian seine Charakterschwäche oder Fehlerliebe tadeln, dann ist das mit Vorsicht zu genießen (s. u. S. 97). Von Ovid selbst erfahren wir, dass er dreimal verheiratet war und eine Tochter aus der zweiten (daher zwei Enkel) sowie eine Stieftochter aus der dritten Ehe hatte; über Namen

»Beinahe noch ein Knabe, wurde mir eine Gattin zugeführt, die weder würdig noch hilfreich war; sie war auch nur für sehr kurze Zeit meine Frau. Auf sie folgte eine Gemahlin, die, obwohl sie sich nichts zu schulden kommen ließ, doch keine gesicherte Zukunft in meinem Bett hatte. Die letzte jedoch, die bis in die späten Jahre mit mir zusammenblieb, die hat es erduldet, die Frau eines Verbannten zu sein« (*Tristie* 4,10,69–74).

und Zeiten ist nichts bekannt. Sein ein Jahr älterer Bruder scheint ihm nahegestanden zu haben, doch ist dieser bereits im Alter von 20 Jahren verstorben (24 v. Chr.). Sein familiärer Hintergrund ermöglichte Ovid bei seiner Übersiedlung nach

Rom nicht nur einen raschen Einstieg in die politische Karriere – er schlägt nach einem Studium der Jura bei führenden Rhetorikern (Arellius Fuscus, Porcius Latro) die Senatorenlaufbahn ein –, sondern auch eine weitgehende finanzielle Unabhängigkeit, so dass er sich bereits im Alter von 20 Jahren wieder aus der Politik zurückziehen und als ein Privatier existieren konnte, der sich ganz seinem im kulturellen Leben der Hauptstadt verankerten Künstlerdasein widmet, bereichert um gelegentliche Bildungsreisen (ca. 25–15 v. Chr.). So findet das augusteische Ideal eines kreativen Müßiggangs (*otium*) in Ovid einen vorbildlichen Repräsentanten. Im römischen Kulturbetrieb knüpfte Ovid rasch Kontakte zu den bedeutendsten Schriftstellern (u. a. Properz, Horaz), und bald schon genoss er die Förderung durch den Mäzen Marcus Valerius Messalla Corvinus. Seine früh erworbenen rhetorischen und juristischen Kenntnisse waren seiner künstlerischen Entwicklung und Karriere äußerst förderlich; so kann der ältere Seneca sogar Ovids Reden als »Gedichte in Prosa« preisen.

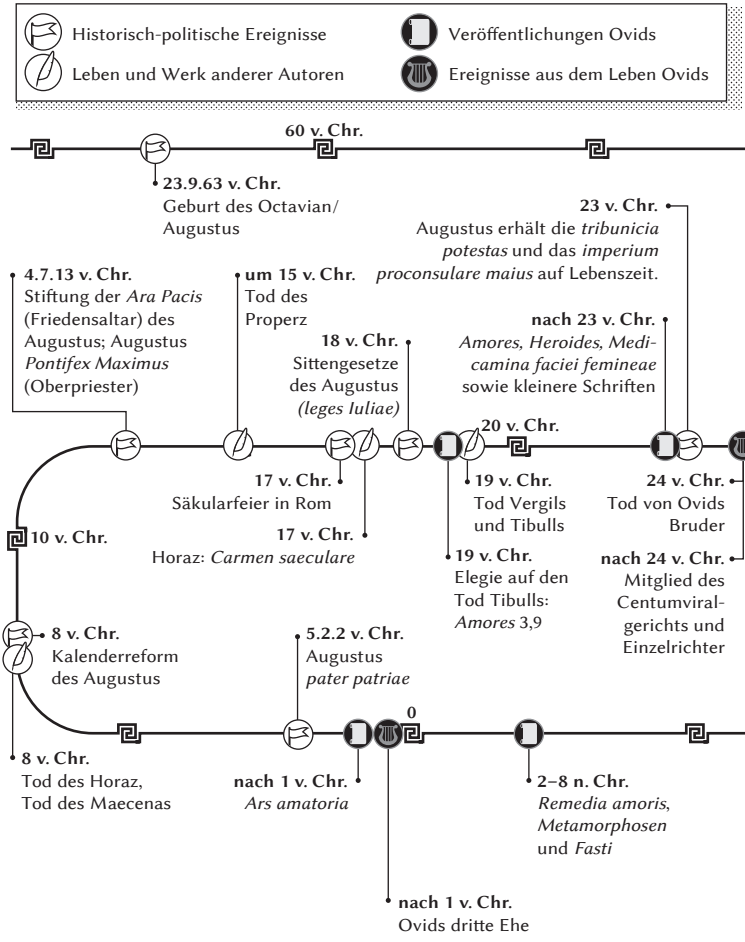
»Meine Tochter, die fruchtbare, machte mich schon früh zweimal zum Großvater, jedoch nicht vom selben Gatten« (*Tristie* 4,10,75–76).

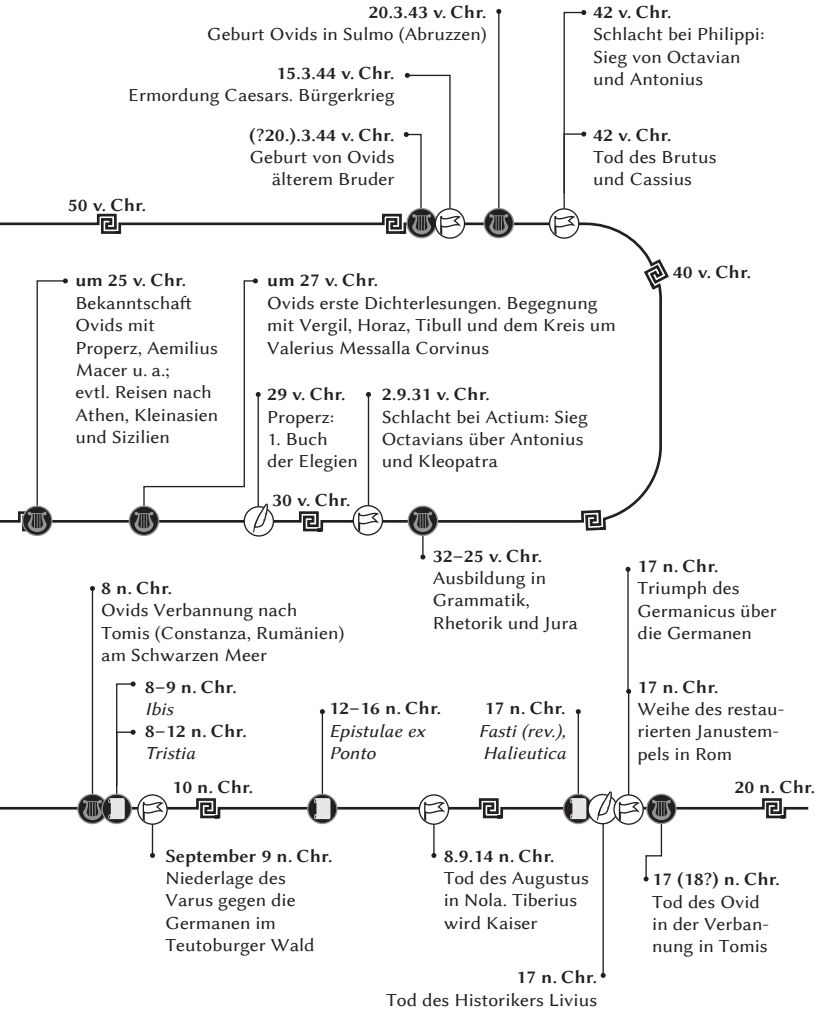
»Gerade einmal 20 Jahre alt war mein Bruder, als er starb, und ich fing an, einen Teil von mir zu vermissen« (*Tristie* 4,10,31–32).

Ersten Ruhm erwirbt sich der aufstrebende Autor mit der drei Bücher

»Aus eigenem Antrieb fügte das Gedicht sich ins passende Metrum, und was ich zu schreiben versuchte, wurde zum Vers« (*Tristie* 4,10,25–26).

Ovid
und seine Zeit




20.3.43 v. Chr.
Geburt Ovids in Sulmo (Abruzzen)
42 v. Chr.
Schlacht bei Philippi: Sieg von Octavian und Antonius
15.3.44 v. Chr.
Ermordung Caesars. Bürgerkrieg
(?20.).3.44 v. Chr.
Geburt von Ovids älterem Bruder
42 v. Chr.
Tod des Brutus und Cassius
50 v. Chr.
40 v. Chr.
um 25 v. Chr.
Bekanntschaft Ovids mit Properz, Aemilius Macer u. a.; evtl. Reisen nach Athen, Kleinasien und Sizilien
um 27 v. Chr.
Ovids erste Dichterlesungen. Begegnung mit Vergil, Horaz, Tibull und dem Kreis um Valerius Messalla Corvinus
29 v. Chr.
Properz: 1. Buch der Elegien
2.9.31 v. Chr.
Schlacht bei Actium: Sieg Octavians über Antonius und Kleopatra
30 v. Chr.
32–25 v. Chr.
Ausbildung in Grammatik, Rhetorik und Jura
17 n. Chr.
Triumph des Germanicus über die Germanen
8 n. Chr.
Ovids Verbannung nach Tomis (Constanza, Rumänien) am Schwarzen Meer
8–9 n. Chr.
Ibis
8–12 n. Chr.
Tristia
12–16 n. Chr.
Epistulae ex Ponto
17 n. Chr.
Fasti (rev.), Halieutica
17 n. Chr.
Weihe des restaurierten Janustempels in Rom
10 n. Chr.
20 n. Chr.
September 9 n. Chr.
Niederlage des Varus gegen die Germanen im Teutoburger Wald
8.9.14 n. Chr.
Tod des Augustus in Nola. Tiberius wird Kaiser
17 (18?) n. Chr.
Tod des Ovid in der Verbannung in Tomis
17 n. Chr.
Tod des Historikers Livius

umfassenden Edition der »Liebesgedichte« (*Amores*). Schon in diesem Werk zeigt sich die besondere Kunst des Ovid, Tradition und Innovation miteinander zu verbinden, bekannte Themen mit neuen Inhalten oder Formen zu mischen. Diese Technik stellt eine Konstante der Dichtkunst Ovids dar; von ihr lässt er auch dann nicht ab, als er sein römisches Umfeld verlassen und ins Exil ziehen muss. Im Jahr 8 nach Chr. soll Ovid auf Geheiß des Augustus nach Tomis am Schwarzen Meer (das heutige rumänische Constanţa) verbannt worden sein, wo er bis an sein Lebensende im Jahr 17 (oder wenig später) verblieben zu sein scheint. Das Exil wurde offenbar weder von Augustus noch von dessen Nachfolger Tiberius aufgehoben. Es muss sich bei der Verbannung aber um die mildere Form der sog. *relegatio* (»Verweisung«) gehandelt haben, die es dem Autor ermöglichte, sein Vermögen sowie sein römisches Bürgerrecht zu behalten. Unter diesen Bedingungen war es ihm gestattet, seine Werke weiterhin auch in der Hauptstadt, Rom, verbreiten zu lassen (Näheres zum Exil s. S. 86 f.).

Die Konsistenz seines Werkes spiegelt sich in dem Nahverhältnis seines elegischen Erstlings, der *Amores*, zu den *Tristien* als einer seiner letzten Gedichtsammlungen im elegischen Versmaß: Der ursprüngliche *amator exclusus*, der von seiner Geliebten »ausgeschlossene Liebhaber«, wird in der Exildichtung zum *poeta exclusus*, zum verbannten Dichter, dem die Möglichkeit der Rückkehr nach Rom gleichsam wie durch eine verriegelte Tür verschlossen bleibt. Die künstlerische Einheit kompensiert den möglichen Bruch in der historischen Biographie. Auch das im Exil entstandene ›Spätwerk‹ hat also seinen festen Platz im künstlerischen Gesamtwerk.

Eine besondere Art der Fortsetzung erotischer Thematik stellt die didaktisch ausgerichtete *Ars amatoria* (»Liebes-

Ovids Dichtung: Rhythmus und Vers

Versmaß nennt man den Wechsel von unbetonten und betonten (bzw. langen und kurzen) Silben.
Sechs aneinandergereihte Daktylen (– v v) oder Spondeen (– –) bilden einen Hexameter (das Versmaß des Epos und des Lehrgedichts – bei Ovid z. B. in den *Metamorphosen* verwendet).
Ein Beispiel:

Ín nova fért / animús / mutátas / dícere fórmas
– v v – / v v – / – – – / – v v – –

Beim elegischen Distichon, das Ovid z. B. in den *Amores* verwendet, wechselt ein Hexameter mit einem Pentameter ab. Ein Beispiel aus den *Amores* (1,1):

Árma graví / numeró / violéntaque / bélla parábam
– v v – / v v – / v v – v v / – v v – v

édere, máteriá // cónveniénte modís.
– v v – v v – // – v v – v v –

Daher: Liest man Ovids Texte nur in Übersetzung, entgeht einem die Klangkunst des Originals!

kunst«) dar. Den ersten beiden Büchern, die erotische Ratschläge für Männer enthalten, folgt ein drittes, für die weibliche Leserschaft konzipiertes. Als Ergänzung sind die *Remedia amoris* (»Heilmittel gegen die Liebe«) entstanden, eine kritische Auseinandersetzung mit der in Teilen skeptischen Reaktion des Publikums auf die »Liebeskunst«. Von den ebenfalls in diesen Themenkomplex gehörenden *Medicamina fa-*

ciei feminaeae, einem Lehrgedicht über weibliche Schönheitsmittel, hat sich immerhin der Anfang erhalten. Zwischen 2 und 8 n. Chr. entsteht schließlich Ovids berühmtes, die Gattungskonventionen überschreitendes Epos, die *Metamorphosen*, ein mythologischer Reigen aus Verwandlungssagen in 15 Büchern; die Herausgabe kann Ovid allerdings erst im Exil organisieren.

Die fünf heftigsten Verfluchungen aus dem Schmähgedicht *Ibis*

1. Man möge dir die Glieder abschneiden und in alle Winde verstreuen!
2. Eine Biene soll dir ins Auge stechen!
3. Man soll dich in einem Mörser zerstampfen!
4. Du sollst mit zitterndem Mund um karge Speise betteln!
5. Geier sollen dir die Eingeweide ausrupfen!

Eine noch von Quintilian geschätzte Tragödie *Medea* und eine von Seneca erwähnte Deklamationsschrift sind verloren, ebenso wie diverse kleinere Stücke (darunter Gelegenheitsgedichte zu Triumphen und Hochzeiten sowie poetische Nachrufe). Parallel zu den *Metamorphosen* liefert Ovid mit den *Fasti* eine poetische Bearbeitung des römischen Festkalenders. Sie sind erst zur Hälfte vollendet, als den Dichter das Verbannungsurteil trifft. Im Exil entstehen noch das Schmähgedicht *Ibis*, das auf jeden Fall zur Hand haben sollte, wer auf der Suche nach knackigen Flüchen ist, sowie vielleicht ein didaktisches Poem über den Fischfang, die *Halieutica*. Auch die unter dem Titel *Epistulae ex Ponto* vereinigte Sammlung von 30 auf

vier Bücher verteilten elegischen Briefen entsteht erst im Exil; sie stellt ein wichtiges Gegenstück zu den autoreflexiven Skizzen der *Tristien* dar.

»Wer ich gewesen bin, der Dichter zärtlicher Liebesspiele, den du liest, vernimm, Nachwelt, damit du es weißt« (*Tristie* 4,10,1–2).

So weit die Rahmendaten. Welche Akzente aber setzt Ovid selbst? Werfen wir einen Blick auf seine »Autobiographie«, um uns sein Selbstbild vor Augen zu führen. Im 4. Buch seiner im Exil entstandenen »Trauerelegien« (*Tristien* 4,10) gibt Ovid eine Beschreibung seines Lebens, die an herkömmlichen Gattungskriterien orientiert ist (zur Publikation gedachte, adressatenorientierte, retrospektive Selbstdarstellung in weitgehend chronologischer Folge und aus Ich-Perspektive, im Ton der Rechtfertigung). Diese Autobiographie steht in der bewährten Tradition der *sphragis* (»Siegelabdruck«), einer Art »Copyright«: Der Verfasser markiert sein Werk durch eine persönliche Signatur und dokumentiert dadurch seine Urheberschaft. Gegenüber den vorwiegend kurz gehaltenen, pointierten *sphragides* anderer Autoren nimmt *Tristie* 4,10 schon dadurch eine Sonderstellung ein, dass sie einen recht ausführlichen Lebenslauf von der Geburt bis zum antizipierten Tod bietet, der immerhin 132 Verse umfasst. Zunächst nennt Ovid in traditioneller Manier seine Heimat und seinen Stand, die Familienverhältnisse und seinen Geburtstag (V. 3–14), schildert sodann seine Ausbildung und führt die Gründe für den Abbruch seiner politischen Karriere an, um bei seinem *ingenium* und seiner Berufung zum Dichter zu verweilen (V. 15–40). Er zählt seine poetischen Weggefährten auf und rekurriert auf

den Inhalt seiner frühen Werke (V. 41–64). Indem er sich zum letzten Glied eines Katalogs ebenso etablierter wie innovativer elegischer Dichterkollegen erklärt, schreibt sich Ovid der Literaturgeschichte an dem von ihm selbst gewählten Platz ein – eine selbstbewusste literarische Selbstverortung (V. 41–52). Das mag auch als eine Folge der schwersten Hypothek seines künstlerischen Daseins angesehen werden, ist er doch chronologisch gesehen der letzte Vertreter der sog. »augusteischen Klassik«, deren Höhe- und zugleich Endpunkt er mit seinem Lebenswerk markiert.

Im Anschluss an diese poetologische Programmatik spart Ovid nicht mit Ausführungen zu seinem Privatleben, wobei ihm vor allem an der Betonung seiner moralischen Integrität gelegen ist sowie an dem Nachweis seines tadellosen Verhaltens als römischer, dem augusteischen Wertekodex entsprechender *pater familias* (»Familienoberhaupt«, V. 65–80). Das ist sozusagen ein positiv besetztes Gegenbild zu dem in seinen erotischen Dichtungen vorgestellten Liebhaber-Ideal, das er noch wenige Verse zuvor nachhaltig in Erinnerung gerufen hatte: Wieder wechselt Ovid auf werkimmanenter Ebene seine Rollen nach Belieben. Mit dem Lobpreis seiner verstorbenen Eltern verknüpft er die Beteuerung seiner eigenen Unschuld (V. 81–90): In dieser Absicht lässt er seine Familie in seinem Gefolge als Bittsteller in einem fingierten Gerichtsverfahren auftreten, wodurch er sich unverkennbar in die Tradition der platonischen *Apologie des Sokrates* stellt. Er inszeniert sich auf der Grundlage dieser stabilen Familienbande auch als zuverlässigen Anhänger und Unterstützer des Kaisers und dessen Verwandtschaft, mit der er, wie er nicht müde wird zu betonen, auch über einige Kontaktpersonen in seinem Familien- und Freundeskreis mittelbare Berührungspunkte hatte.

Von der fiktiven Anklagebank lenkt der Autor den Fokus auf seine aktuelle Leidenszeit im Exil (V. 91–110), während der ihm einzig seine Dichtkunst die nötige Lebenskraft verschaffe: Sie wird zur ultimativen, von äußeren Gegebenheiten weitgehend unabhängigen Existenzform und zugleich zur trostspendenden Tätigkeit schlechthin stilisiert. So verweilt er denn auch am Ende, indem er Vergangenheit und Gegenwart mit der Zukunft fusioniert, bei seinem eigenen Ruhm als Dichter, durch den er Unsterblichkeit erlangen werde (V. 111–132) – eine Strategie, die er u. a. schon in *Tristie* 3,7 und im Finale der *Metamorphosen* angewandt hatte.

Beständiger Bezugspunkt seines Werkes bleibt Augustus. Das Verhältnis des Dichters zum sich selbst gerne als kunstsinnigen Feingeist inszenierenden, von dichterischen Größen wie Vergil und Horaz und einem kongenialen Literaturagenten, Maecenas, flankierten *princeps* ist zwiespältig. Wo er ihn preist – etwa in den *Metamorphosen* –, bleibt stets genug Raum dafür, auch subversive Kritik herauszulesen. Die Beziehung gipfelt im Verbannungsurteil, das der Herrscher über den Dichterfürsten verhängt haben soll: Mit zunehmender Sittenstrenge soll Augustus die literarischen Liebes-Eskapaden Ovids missbilligt haben und seiner schließlich überdrüssig geworden sein. In der Exildichtung spiegelt sich diese Haltung des *princeps* in ungezählten Anbiederungen und Bitten um Verzeihung bzw. Rückberufung. Auch diese Strategie jedoch hat eine abgründige Seite, lässt sie Augustus doch immer wieder in fragwürdigem Licht erscheinen. Ovid treibt ein Machtspiel mit dem Kaiser, aus dem er selbst, soviel ist klar, siegreich hervorgehen möchte – mithilfe seiner Dichtung.

Dichter liebt Frau? Die *Amores*

Am Beginn von Ovids literarischer Tätigkeit stehen die *Amores*, drei Bücher mit Liebeselegien, die in der Hauptsache um Ovids Liebe zu einer Hetäre namens Corinna kreisen. Wirklich? Die Dinge liegen natürlich komplizierter. Schon das dem Werk vorangestellte, an den Leser adressierte Epigramm sorgt für Verunsicherung, was die literarhistorischen Fakten angeht, wenn dort behauptet wird, durch nachträgliche Redaktion seien aus ursprünglich fünf Büchern drei geworden. Das ist unwahrscheinlich, da sich von diesen beiden anderen Büchern überhaupt keine Spuren erhalten haben. Auf uns gekommen sind, auf nämliche drei Bücher verteilt, 50 (49) Elegien in auffallend ringkompositorischer Anordnung (Buch 1: 15 Elegien, Buch 2: 20 Elegien, Buch 3: 15 [14] Elegien). Der Umfang dieser Elegien bewegt sich zwischen 9 (2,3) und 57 Distichen (1,8). Auch die Substruktur ist symmetrisch: So lesen wir z. B. sechs poetologische Gedichte je am Anfang und (fast) am Ende der drei Bücher (1,1, und 1,15; 2,1 und 2,18; 3,1 und 3,15). In den Elegien werden alle vorstellbaren Situationen der Liebe durchgespielt. Wir lesen von den in der Tradition der Gattung stehenden Aufs und Abs im Leben eines liebenden elegischen Ichs. Im Verhältnis zur angebeteten Corinna zeichnet sich aber auch

eine Entwicklung ab: Zwar gibt es im Unterschied zu den elegischen Vorgängern mehr glückliche Phasen der Liebesbeziehung, jedoch distanziert sich das Ich zunehmend, um seiner Corinna schließlich den Laufpass zu geben. Dabei zeigt es sich souverän – die gelegentliche Traurigkeit ist kaum mehr als ein Tribut an die Gesetze des Genres, ebenso wie die mythologischen Elemente, die die Gelehrsamkeit des Autors konsequent vor Augen führen. Die zahlreichen dialogischen Partien (denen auch die Selbstanreden nachempfunden sind) weisen eine deutliche Affinität zur Gattung Komödie auf.

Warum sollte man diese doch irgendwie gekünstelten Liebestiraden eines Dichters, der sich nur mit der *persona* des Liebhabers bekleidet hat, überhaupt lesen? Nun, sie gehören zu den raffiniertesten Stücken der lateinischen Literatur, ja der Literatur überhaupt. Das zeigt schon der Auftakt der *Amores*, der mich stets aufs Neue fasziniert. Denn von Beginn an stellt Ovid klar, dass die ganze Liebelei ein äußerlich motivierter Prozess ist: Hier ist es Amor, der Liebesgott höchstselbst, der sich mit einem neckischen, aber forcierten Spiel der Kunst des Dichters bemächtigt. Während sich der Dichter gerade, so gibt er vor, der Abfassung eines hexametrischen Epos herkömmlicher Prägung, also der (womöglich nationalrömischen) Großdichtung widmen will, klaut ihm der närrische Liebesgott einen Versfuß – eben jenen, der aus dem Hexameter den Pentameter macht, und beide zusammen ergeben das Versmaß der Elegie. Schon wieder zollt Ovid der alexandrinischen Poetik Tribut. Die Rolle des *amator* ist nur gespielt, sie funktioniert nirgends ohne die des *poeta*, des Dichters (vgl. Niklas Holzberg, *Die römische Elegie*).

Vor diesem Hintergrund ist auch die Herangehensweise an die Liebesthematik zu beachten: Da ist zunächst, in 1,1 und 1,2,