

West Chester University Interlibrary



ILLiad TN: 58389

Borrower: VZS

Lending String: *QWC,HCD,ILU,HDC,HDC

Patron: Curley, Dan

Journal Title: Antike und Abendland.

Volume: 28 **Issue:**

Month/Year: 1982 **Pages:** 94-102

Article Author:

Article Title: Neumeister, C; Mimesis und Imitatio
in Ovids Elegie Am. 2.18

Imprint: Berlin ; New York ; De Gruyter

ILL Number: 22211679



Call #:

Location: bound

ARIEL

Charge

Maxcost: \$01FM

Shipping Address:

Skidmore College Library

ILL

815 N. Broadway

Saratoga Springs, NY 12866

Fax:

Ariel: 141.222.44.128

Mimesis und imitatio in Ovids Elegie Am. 2, 18*

Die römische Liebeselegie ist eine, was Versrhythmus, Thema, Motivik und Darstellungsform betrifft, ungewöhnlich scharf definierte Gattung: Sie ist immer in elegischen Distichen abgefaßt; ihr Thema ist die Beziehung zwischen zwei Liebenden; die wechselnden Situationen, Gefühle und Gedanken, die sich im Verlauf einer solchen Beziehung ergeben, liefern der Elegie ihre Motivik; und die Darstellungsform schließlich, d. h. die für die «subjektive» römische Liebeselegie charakteristische Art und Weise der *μίμησις*¹ ist dadurch gekennzeichnet, daß der Dichter vorgibt, selber der Liebende zu sein und in seinen Gedichten nichts anderes zu tun, als die Wünsche, Gefühle und Gedanken auszudrücken, die seine Liebe in der jeweils mitfingierten Situation bei ihm auslöst — und zwar auszusprechen in der Regel gegenüber Personen, die in dieser Situation anwesend sind: vor der Geliebten, oder gegenüber einem vertrauten Freund, oder zur Kupplerin hin; nur ganz gelegentlich, meist in den Einleitungs- und Schlußgedichten, spricht er auch einmal aus der Situation heraus zu uns, seinen Lesern.

Ich möchte in diesem Aufsatz an einem geeigneten Beispiel vorführen, welche besondere Ausgestaltung Ovid dieser «elegischen Fiktion» (wie ich sie von nun an immer kurz nennen möchte) gegeben hat, und zwar in bewußter Absetzung von seinen Vorgängern; und welche weitreichenden Folgen das, auch nach seinem eigenen Verständnis, für seine weitere Entwicklung als Dichter hatte. Die Elegie 2,18 ist dazu besonders gut geeignet, denn Ovid spricht hier erstens über die Eigenart und die Bedingungen seiner elegischen Dichtung mit dem klaren Bewußtsein, das nur der Rückblick geben kann: 2,18 ist ein spätes, offensichtlich erst für die zweite Auflage der Amores geschriebenes Gedicht²; er

* Vortrag, gehalten auf dem Wissenschaftlichen Symposium für Klassische Philologie zum Thema «Mimesis. Theorie und Praxis der antiken Literatur», Januar 1981 in Mannheim.

1 *μίμησις* meint hier, im Sinne der Aristotelischen Poetik (bes. 1, 1447 a 16 und 3, 1448 a 19 ff.), die poetische *Wirklichkeitsdarstellung* (Fiktion), gekennzeichnet durch Darstellungsmedium (*ἐν οἴῳ*), Darstellungsgegenstand (*ἔ*) und Darstellungsweise (*ὡς*). In bezug auf die letzte Kategorie unterscheidet Aristoteles: Erzählung, bei der der Autor selber erzählt; Erzählung, bei der er einen anderen (eine fiktive Person) erzählen läßt; dramatische Darstellung. Von der *μίμησις* als Wirklichkeitsdarstellung ist zu unterscheiden die *μίμησις* im Sinne der *Nachahmung eines literarischen Vorbildes*, hier der Deutlichkeit halber immer mit dem lateinischen Terminus *imitatio* bezeichnet.

2 Darüber sind sich, trotz sonstiger Differenzen, alle Interpreten des Gedichtes einig. Literatur zu am. 2,18: E. K. Rand, *The Chronology of Ovid's Early Works*, *AJPh* 28 (1907) 295; M. Pohlenz, *De Ovidii carminibus amatoriis* (1913), in: *Kl. Schriften* II, 116—138; R. Neumann, *Qua ratione Ovidius in Amorebus scribendis Propertii elegiis usus sit*, Diss. Göttingen 1919, 86; W. Kraus, *Art. Ovidius* RE 18,1 (1942) 1921—1923; ders., *Forschungsbericht: Ovid*, *AAHG* 11 (1958) 140; H. Fränkel, *Ovid*, Darmstadt 1970 (= ²1956), 190, Anm. 45, und 207, Anm. 130; W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, *Hermes Einzelschriften* 16 (1960), 305 f.; W. Marg/R. Harder, *Ovid, Liebesgedichte*, München 1956, 151 f.; G. Luck, *Der Dichter zwischen Elegie und Epos* (1967), in: W. Eisenhut (Hrsg.), *Antike Lyrik*, Darm-

setzt sich hier zweitens mit Hilfe der Kontrastimitation scharf von einer Elegie des Properz (1,7) ab, so daß man einen präzisen Vergleich zwischen ihm und dem für ihn bedeutendsten Vorgänger ziehen kann³; und er spricht hier drittens sehr ausführlich von den dichterischen Möglichkeiten, die ihm neben der Elegie noch offenstehen⁴, und die er in dem Moment, da er dieses Gedicht schrieb, offenbar zum Teil schon genutzt hatte⁵.

Wie Properz in dem Vorbildgedicht, so wendet sich auch Ovid in 2,18 an einen Freund, welcher gerade an einem *epischen* Gedicht arbeitet, und erklärt diesem, daß er selber keineswegs an einer so großartigen, so ehrgeizigen dichterischen Arbeit sitze. Warum er das nicht tut, begründet Ovid aber anders als Properz, ja mit den Mitteln der Kontrastimitation sogar in pointierter Antithese zu Properz.

Properz erklärt, ganz und gar *beschäftigt* zu sein mit seiner Liebe⁶ (5):

... *nostros agitamus amores,*

die sich in seinen Worten beiläufig als das typische *servitium amoris* darstellt: Die Geliebte ist ihm eine Herrin (*domina*), hart bis zur Ungerechtigkeit (*dura, iniusta*) und ihm gegenüber gleichgültig (er ist ein *neglectus amator*); so ist denn auch sein Leben hart (eine *aetas dura*) und voller Unglück (*mala*); es erschöpft sich und vergeht, ohne zu etwas zu führen (*hic mihi conteritur vitae modus*)⁷; das alles verursacht ihm Schmerz (*dolor*), und so besteht das «*agitare amores*» darin, unablässig Mittel zu suchen, die, wenn möglich, die Härte der Herrin zu mildern vermögen (*aliquid durum quaerere in dominam*), oder doch wenigstens dem eigenen Leid durch Klagen Luft zu verschaffen (*aetatis tempora dura queri*), im übrigen aber die Härte, Gleichgültigkeit und Ungerechtigkeit der Herrin standhaft zu ertragen (*iniustam ferre dominam*) und sich so, durch Geduld, schließlich vielleicht doch ein Liebesglück zu verdienen⁸.

Die Person, als die sich Properz im Rahmen der elegischen Fiktion darstellt, ist also ein *leidenschaftlich* und *unglücklich* Liebender. Ihre andere Rolle, die des Dichters, wird durch diese Liebhaberrolle bis zu einem gewissen Grade *aufgehoben*: Er sieht sich in dieser Situation mehr seiner leidvollen Leidenschaft unterworfen als seinem dichterischen in-

stadt 1970, 464—79; W. Stroh, Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung, Amsterdam 1971, 142 f.; G. Lörcher, Der Aufbau der drei Bücher von Ovids Amores, *Heuremata* 3, Amsterdam 1975, 53 f.; K. Morgan, Ovid's Art of Imitation. Propertius in the Amores, *Mnemosyne Suppl.* XLVII, Leiden 1977, 15—17.

3 Dieser Vergleich ist mehrfach durchgeführt worden, zuerst kurz von Pohlenz 122, ausführlicher dann von Neumann 86 und vor kurzem noch einmal von Morgan 15 ff.; vgl. auch Stroh 142.

4 Die «Apologien», d. h. die Gedichte, in denen sich Ovid dafür rechtfertigt, daß er nur Elegien schreibt, sind, wie Wimmel 306 feststellt, auch sonst «der Ort, wo er sich über seine weitere Bestimmung, die Stoffe und Formen betreffend, die entscheidenden Gedanken gemacht hat».

5 Die Heroides sind schon verfaßt, ebenso die *Ars amatoria* (s. u. Anm. 17), die «*Medea*» ist entweder in Arbeit oder schon fertig (s. u. Anm. 16), er trägt sich mit Plänen für ein Epos und hat vielleicht schon erste Versuche in dieser Richtung gemacht (vgl. Luck 476).

6 Ich halte es nicht für richtig, wie Rothstein z. St., *amores* auf die Bedeutung «Liebeselegien» einzuengen.

7 In *modus* liegt wohl die Idee, daß er sein Leben, da es begrenzt ist, vernünftig nutzen sollte, in *conteritur*, daß es sich statt dessen fruchtlos aufreibt an der Härte der Geliebten.

8 Vgl. die Formulierung Pr. 1,1, 9: *nullos fugiendo labores saevitiam durae contundere Iasidos.*

genium. Zumindest jedoch ordnet sich die Dichterrolle der des Liebhabers vollkommen unter: Zwar dichtet er, aber seine Gedichte sind nicht mehr Produkte einer freien Phantasie, sondern bleiben ganz und gar auf seine Liebe bezogen: Entweder sind sie, als *Klage*, der unwillkürliche, ihm von seinem Schicksal abgezwungene *Ausdruck* seines *Liebes-schmerzes*, oder sie sind *Mittel* seiner *Liebeswerbung*⁹, sei es nun dadurch, daß sie durch ihre dichterischen Qualitäten das Interesse der literarisch gebildeten Geliebten (*docta puella*) auf sich und damit auf ihn selber ziehen, oder aber dadurch, daß sie — schmeichelnd, flehend, manchmal auch drohend — die Härte der Herrin zu erweichen versuchen.

Vergleichen wir mit Properz nun Ovid, so fällt sofort auf, daß Ovid seine eigene Situation nicht als ein *Tun* (*agitare*), sondern sehr nachdrücklich gerade als ein Untätigsein charakterisiert (3):

nos, Macer, *ignava Veneris cessamus in umbra*¹⁰,

genauer: als ein *Abgehaltenwerden* von dem Tun, dem er sich eigentlich zuwenden möchte. Im Unterschied nämlich zu Properz, der das im Augenblick gar nicht versuchen *könnte*, und der später, als er es versucht, sich sogleich eingestehen muß, daß seine dichterische Kraft dazu gar nicht ausreicht¹¹, hat Ovid offenbar schon seit längerer Zeit vor, selber ein Epos zu schreiben¹², fühlt sich einer solchen Unternehmung auch durchaus gewachsen — ebenso wie er sich der Aufgabe, eine Tragödie zu verfassen, durchaus gewachsen fühlt¹³ —, ja er hat, um damit beginnen zu können, schon mehrfach (*saepe ... saepe ...*) Versuche gemacht, die Geliebte fortzuschicken, voller Ungeduld (*tandem discede!*) und voller Scham, es immer noch nicht fertiggebracht zu haben (*pudet*); aber er wird, wie er im folgenden hübsch schildert, durch die Liebkosungen und Vorwürfe der Geliebten (sie setzt sich ihm auf den Schoß, umarmt ihn, gibt ihm 1000 Küsse) immer wieder davon abgehalten.

Die beschriebenen Szenen machen deutlich, daß es nach Ovids Darstellung nicht *leidenschaftliches Verliebtsein* ist, das ihn vom Schreiben eines Epos abhält, denn sonst hätte er ja nicht den ernsthaften Versuch machen können, das Mädchen wegzuschicken, sondern lediglich sein schon im Gedicht 2,4 so hübsch geschilderter Charakterfehler, auf weibliche Reize jeder Art überaus stark anzusprechen: seine extreme *Verführbarkeit* also. Es ist nicht so, daß seine eigene Liebe zu einer *bestimmten* Frau ihn so total beschäftigte, daß er nur für die Liebe, und für *diese Liebe* dichten könnte, sondern es ist vielmehr so, daß

9 Zu diesem für die gesamte römische Liebeslegie wichtigen Aspekt grundlegend Stroh.

10 Umbra ist hier die bekannte, aus der militärischen Sphäre genommene Metapher für eine schlaaffe, bequeme, allen Strapazen ausweichende Lebensweise (Gegensatz: *sol, pulvis*; vgl. z. B. Cicero, *Mur.* 30; *Brut.* 37; *Leg.* 14; *De or.* 1, 157).

11 *Pr.* 2, 10, 23—26.

12 Vgl. 1,1,1: *arma gravi numero violentaque bella parabam / edere*; 2,1,11: *ausus eram, meminim, caelestia dicere bella*.

13 2,18,14: *huic operi quamlibet aptus eram*. Ovid stellt immer wieder die Grenzenlosigkeit seiner dichterischen Fähigkeiten heraus (Stroh 142 spricht geradezu von einem Ovidischen «Unbescheidenheitstopos»), Properz dagegen rechtfertigt sein elegisches Dichten gerade mit der Begrenztheit seiner Begabung. Diesen Unterschied hat Morgan (8; 15) schön herausgearbeitet.

irgendeine Frau, deren Identität nicht zufällig unbestimmt bleibt, und an der ihm letztlich gar nicht so sehr viel liegt, ihn unter Ausnutzung seiner generellen erotischen Verführbarkeit von freiem dichterischen Tun abhält¹⁴.

Im Rahmen der gegenüber Properz so veränderten elegischen Fiktion ist es psychologisch dann ohne weiteres einleuchtend, daß sein dichterisches ingenium nicht, wie bei dem von der Gegenmacht des dolor ergriffenen Properz, aus seiner beherrschenden Rolle *verdrängt* wird, sondern nur *umgelenkt*, nämlich von den Themen des Epos abgehalten und auf erotische Themen hingelenkt. Man kann es auch so ausdrücken: Das «Ich» der Ovidischen Gedichte ist nicht mehr, wie es die Gattungskonvention der subjektiven Liebeselegie eigentlich verlangt, dichtender *Liebhaber*, sondern es ist nur noch ein für Erotisches außerordentlich sensibler *Dichter*, der aus diesem Grund nur über erotische Themen schreiben kann.

Das macht es ihm unmöglich, ein *Epos herkömmlicher Art* zu dichten, denn dort könnte er zwar (worauf der Schluß unseres Gedichtes aufmerksam machen wird) *unter anderem* erotische Motive gestalten; das eigentliche Thema aber wäre der Krieg (*arma, bella, castra*), der in einem Widerspruch steht zu dem grundsätzlich friedlichen Charakter des erotischen Bereichs¹⁵.

Das macht es ihm auch unmöglich, sich der *Tragödie* zuzuwenden, denn auch hier könnte er zwar *unter anderem* erotische Motive gestalten (Medeas Leidenschaft für Jason etwa), das eigentliche Thema wäre aber die großartige Haupt- und Staatsaktion, in unserem Gedicht (13) symbolisiert durch das Königszepter; sie steht jedoch in einem Widerspruch zu dem grundsätzlich privaten Charakter des erotischen Bereichs (15 f.)

14 Man sollte die Frage, wie in den Ovidischen Amores der Name Corinna aufzufassen ist, von hierher noch einmal neu stellen. Zwei miteinander konkurrierende Deutungen werden vorgebracht: «Corinna» ist, wie Catulls «Lesbia», Pseudonym für eine *wirkliche* Person; oder aber: Der Name bezeichnet eine *fiktive* Person, in die der Dichter im Rahmen der Fiktion des Gedichtes vorgibt verliebt zu sein. Nun stellt sich Ovid in den Amores aber gerade nicht als jemand dar, der zu einer leidenschaftlichen und ausschließlichen Beziehung zu einer bestimmten Frau fähig wäre, sondern als jemand, der aufgrund seiner allgemeinen erotischen Ansprechbarkeit (vgl. am. 2,4) sehr schnell zu den verschiedensten Frauen in erotische Verhältnisse gerät (vgl. etwa 2,10) und infolgedessen schnell wechselnde Affären hat. Wie ist damit die Tatsache vereinbar, daß er von «meiner Corinna» spricht? Diese Frage führt auf eine dritte Deutungsmöglichkeit: Wir sollen «Corinna» vielleicht nicht als den *Namen* einer bestimmten, wenn auch fiktiven Person auffassen, sondern als eine Art *Titel*, den der Ovid der Gedichte immer demjenigen Mädchen gibt, mit dem er gerade eine Affäre hat; nach Beendigung der Affäre wird er auf die Nachfolgerin übertragen. Diese Deutung hätte mit der zweiten gemeinsam, daß auch hier «Corinna» etwas bloß Fiktives bezeichnete, unterschiede sich aber insofern von ihr, als nicht mehr eine Person, sondern bloß noch ein vorübergehender Status verschiedener Personen (Ovids augenblickliche Geliebte zu sein) bezeichnet würde. Versteht man «Corinna» so, dann bekäme ein Distichon wie das folgende einen präziseren und sehr viel witzigeren Sinn (2,17,29 f.):

novi aliquam, quae se circumferat esse Corinnam;
ut fiat, quid non illa dedisse velit!

15 Vgl. Pr. 3,5,1: Pacis amor deus est, pacem veneramus amantes. Auch die bekannte Metapher vom Kriegsdienst Liebe (z. B. 1,9,1; 2,18,12 und 39 f.) beruht ja letztlich auf diesem Gegensatz, nutzt ihn zu witziger Paradoxie.

risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos
sceptraque *privata* tam cito sumpta manu¹⁶.

Was für Möglichkeiten bleiben ihm aber dann? Zunächst natürlich, erstens, die *Elegie* selber (12):

resque domi gestas et mea bella cano,

aber, wegen des im Vergleich zu Properz anderen Verhältnisses von Dichtertum und Liebe im Ovidischen «Ich», keineswegs *nur* die Elegie, sondern auch, zweitens, das *erotische Lebrgedicht*¹⁷ (19):

16 Erlauben die Verse 13—18 den Schluß, daß zum Zeitpunkt, da Ovid 2,18 verfaßte, seine «Medea» schon geschrieben war? Stroh 142, Wimmel 306; Kraus RE 1922 und Pohlenz 119 bejahen, Luck 476 und Fränkel 207 verneinen diese Frage. M. E. muß man aber hier zweierlei sorgfältig voneinander unterscheiden: 1. Hat Ovid mit diesen Versen dem Leser suggerieren wollen, daß er *innerhalb der fiktiven Situation* von 2,18 eine Tragödie schon vollendet habe? Ich meine: nein. 2. Hatte Ovid, *in der realen Situation*, in der er 2,18 schrieb, die «Medea» schon vollendet? Das halte ich für durchaus möglich. Was die Frage 1 betrifft, so kommt es, wie Luck und Kraus richtig sehen, auf die Auffassung von tragoedia crevit an: Heißt es «Die Gattung Tragödie hat durch meine Arbeit einen Zuwachs erfahren» (Kraus 1922)? oder: «Eine Tragödie war im Entstehen» (Luck 476; Fränkel 207)? *Grammatisch* ist beides möglich, je nachdem, ob man tragoedia im Sinne des literarischen Genus oder im Sinne eines bestimmten Stückes, und das Perfekt als perfectum resultativum oder als perfectum historicum auffaßt. Die Frage muß also vom näheren und weiteren Kontext her entschieden werden. Was den *näheren Kontext* betrifft, so steht a) crevit inmitten einer Reihe eindeutig historischer Perfekte (sumpsi, risit, deduxit); das macht wahrscheinlich, daß es auch selber so aufzufassen ist. b) huic operi scheint eine Auffassung von tragoedia im Sinne eines bestimmten Stückes näherzulegen. c) Ovid redet hier offensichtlich im Bild schauspielerischen Auftretens, d. h. statt zu sagen: «Ich schrieb eine Tragödie», sagt er metaphorisch: «Ich trat als tragischer Schauspieler auf die Bühne». Wenn er dann fortfährt: hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae, dann klingt das m. E. weniger nach einem Verbot nochmaligen Auftretens, sondern mehr nach Abbruch eines gerade begonnenen Auftritts — eigentlich gesprochen: mehr nach dem Abbrechen eines Versuchs, eine Tragödie zu schreiben. Eine solche Auffassung paßt (um nun zum *weiteren Kontext* zu kommen) auch besser zu dem im übernächsten Gedicht (3,1,63) und im Schlußgedicht der Amores (3,15,17) Gesagten, denn dort erscheint die Tragödie beide Male als die *Aufgabe*, die sich Ovid erst als *nächste* stellen will, nicht als eine bereits einmal vollbrachte *Leistung*. In 3,1 macht er deutlich, daß er erst dann an sie herangehen kann, wenn er der Forderung der Elegie Genüge getan hat, und erbittet sich dafür von der personifizierten Tragödie einen kleinen Aufschub (67 ff.). Dazu paßt nun ausgezeichnet das tam cito unserer Stelle: Er hatte sich zu schnell an die Tragödie gewagt. — Während die Auffassung vom abgebrochenen Versuch also gut zu 3,1 und 3,15 paßt, würde die andere (er hat schon eine Tragödie geschrieben) dem dort Gesagten widersprechen. Das haben die Vertreter dieser Meinung sehr wohl gesehen und argumentiert: Eben wegen dieses Widerspruches habe Ovid das programmatische Gedicht 2,18, das man eigentlich am Buchende erwartet, an die weniger auffällige vorletzte Stelle gesetzt (Pohlenz 119, und unter Berufung auf ihn Kraus 1923). Ich selber komme nach alledem zu dem Schluß, daß Ovid uns hier die *fiktive* Situation suggerieren wollte, er habe sich an einer Tragödie versucht, diese jedoch nicht zu Ende bringen können. Dies wäre meine Antwort auf die Frage 1. Damit ist die Frage 2 jedoch noch keineswegs entschieden, d. h. man kann daraus keineswegs, wie Luck das tut, den Schluß ziehen, das sei zum Zeitpunkt, da Ovid dieses Gedicht schrieb, auch die *wirkliche* Situation gewesen (was Luck zu einer Umdatierung der «Medea» veranlaßt). Sondern die «Medea» könnte durchaus schon vorgelegen haben, nur hätte sich Ovid in diesem bei der Überarbeitung seiner Elegiensammlung hinzugefügten Gedicht absichtlich in die frühere Phase seines dichterischen Schaffens, der die erste Ausgabe entstammt, zurückversetzt und hätte aus deren zeitlicher Perspektive geschrieben. Ich halte das für wahrscheinlicher.

17 Eine ganze Reihe von Gelehrten (Stroh 143, Anm. 9, zählt sie auf, hinzuzufügen sind noch Fränkel 190 und Rand 295) bezieht diesen Vers nicht auf die Ars amatoria, sondern auf die Elegien selbst, in denen

... artes teneri profiteamur Amoris

In ihm gibt der Dichter die elegische Fiktion, selbst ein Liebender zu sein, noch nicht auf, denn einerseits beruft er sich immer wieder auf die Erfahrungen, die er in der Vergangenheit als Liebhaber gesammelt hat, andererseits deutet er gelegentlich an, daß er auch in der Gegenwart nach wie vor in Liebesverhältnissen stehe und dabei erleben oder doch zumindest befürchten müsse, daß die erotischen Rezepte, die er lehrt, von dem Mädchen auch gegen ihn selbst angewandt werden (20: ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis!). Aber indem er ausdrücklich die Rolle des *Liebeslehrers* annimmt (*artes profiteamur Amoris*) und sie über viele Verse hinweg durchhält, distanziert er sich doch schon sehr weitgehend von der Liebhaberrolle: Sie tritt, ohne schon aufgegeben zu werden, in den Hintergrund, die Rolle des Lehrers bekommt den Vorrang.

Das ist gegenüber den Ansätzen erotischen Lehrens, die sich in der Elegie selbst (bei Ovid und bei den beiden anderen römischen Elegikern) finden, etwas Neues, was hier vor allem dann deutlich wird, wenn man den Vers, in dem Ovid von sich als erotischem Lehrdichter spricht, mit dem Distichon des Vorbildgedichtes vergleicht, in dem auch Propertius, seinerseits, das Motiv erotischer Belehrung anspricht (13 f.):

Me legat assidue posthac neglectus amator
et prosint illi cognita nostra mala.

Hier ist nämlich offenbar nicht daran gedacht, daß der Dichter in seinen Gedichten den Leser direkt belehrt (indem er ihm *praecepta amoris* gibt), sondern daran, daß der Leser sich aus den Gedichten seine Lehre selber zieht: indem er aus den in ihnen lautwerdenden Klagen und Bitten des unglücklich liebenden Dichters die Natur dieses Unglücks erkennt (*mala cognoscit*) und daraus für seine eigene, ganz ähnliche Lage die Nutzenanwendung zieht. Propertius, m. a. W., rechnet nicht so sehr damit, als *Lehrer* durch *Belehrung* zu lehren, sondern eher: als *Liebender* durch sein *exemplum*. Dem entspricht es, daß in der Elegie auch sonst überall, wo sich Ansätze erotischer Belehrung finden, die elegische Fiktion eigenen leidenschaftlichen Verliebtseins dominierend bleibt¹⁸. Erst Ovid in der *Ars amatoria*

der Dichter ja auch gelegentlich lehrhaft wird (s. u. Anm. 18; grundsätzlich dazu A. L. Wheeler, *ClPh* 5 (1910) 28—40; 6 (1911) 56—77). Ich halte den Bezug auf die *Ars* nicht nur (wie Strohm 143 und Kraus *RE* 1921) für sehr wahrscheinlich, sondern sogar für sicher, und zwar deswegen, weil die Elegie mit dem Vers 12 ja schon abgetan ist. Sie war die aus der fiktiven Situation des Gedichtes heraus sich von selbst ergebende Dichtungsart; jetzt, ab Vers 19, spricht Ovid von anderen Dichtungsarten, welche durch die Situation zwar nicht erzwungen, aber doch erlaubt, d. h. nicht wie Tragödie und Epos verhindert werden.

18 Entweder bleibt die Belehrung im Rahmen der poetischen Fiktion, d. h. der Dichter wendet sich in der fiktiven Situation an die Geliebte (z. B. *Am.* 1,4) oder an einen Freund (z. B. *Pr.* 1,10,21 ff.) und gibt aus der eigenen Liebeserfahrung gewonnene Ratschläge; oder er wendet sich wie in einer von überstarkem Gefühl aus ihm herausgepreßten Anrufung Abwesender einen Augenblick lang aus der fiktiven Situation heraus an andere Liebende oder an seine Leser und fordert sie auf, aus seiner Erfahrung für sich die Lehre zu ziehen (*Pr.* 1,1,31 ff.; 1,15,41 ff.). Eine längere an ein allgemeines Publikum gewandte Belehrung in wohlgesetzter Rede widerspräche dem fingierten Pathos leidenschaftlichen Verliebtseins. Eine Ausnahme scheint Tibull 1,4 zu sein, wo der Dichter an einer Stelle ganz ausdrücklich die Funktion eines *magister amoris* in Anspruch nimmt (75—80); aber es ist gerade der Witz dieses Gedichtes, daß zum Schluß dann doch, überraschend, die elegische Situation wieder durchbricht und alles vorher Gesagte

wagt es, sie in den Hintergrund zu rücken und die Rolle des Liebeslehrers zur Hauptrolle zu machen. Die besondere Ausgestaltung, die er schon in den Amores seiner Liebhaberrolle und ihrem Verhältnis zu seiner Dichterrolle gibt, hat das offensichtlich begünstigt.

Eine dritte Möglichkeit, die er, neben Elegie und erotischem Lehrgedicht, für sich sieht und offenbar zu dem Zeitpunkt, da er unser Gedicht schreibt, auch schon genutzt hat, ist der *Heroidenbrief*. Nach der knappen Behandlung des erotischen Lehrgedichts fällt es auf, wie ausführlich (in nicht weniger als 14 Versen!) er auf sie eingeht. Das hat seinen gleich noch zu erläuternden gedichtimmanenten Grund; vielleicht erklärt es sich aber auch dadurch, daß er mit dem Übergang zu dieser neuen Gattung einen entscheidenden Schritt tut: Er gibt nämlich die für die subjektive Liebeselegie charakteristische, und im erotischen Lehrgedicht immerhin noch beachtete Fiktion, in einer *wirklichen* Situation als *selber* Liebender *selber* zu sprechen, nunmehr auf und läßt statt dessen in «Rollengedichten» Liebende sprechen, die von ihm, dem Dichter, deutlich verschieden sind: Sie tragen ihren eigenen Namen, während in den Elegien der Dichter das «Ich» in seinem Namen sprechen läßt; und es sind z. T. Frauen, während in der römischen Liebeselegie, wenn man einmal von den Sulpicia-Gedichten des Corpus Tibullianum absieht, immer der Mann spricht. Außerdem sind es von Gedicht zu Gedicht jeweils andere, während in Elegiensammlungen immer dasselbe Ich spricht. Und schließlich sind es mythische Personen in mythischen Situationen, während Elegien immer vorgeben, von einer wirklichen Person in und für eine wirkliche Situation gesprochen zu sein. Damit gibt aber die Dichtung dann auch jene für die Elegie ebenfalls charakteristische Fiktion der *Ernsthaftigkeit* auf und kann jetzt zum *literarischen Gesellschaftsspiel* werden: Ovid schreibt das, was z. B. Penelope an Odysseus hätte schreiben können, oder Phädra an Hippolytus, oder Dido an Aeneas usw. (21):

... quod Penelopes verbis reddatur Ulixi
scribimus,

und schickt es ab, d. h. veröffentlicht es oder liest es im Freundeskreis vor. Prompt, sozusagen postwendend, erscheint sein Freund Sabinus und bringt die Antwortbriefe. In einer witzigen Vermischung von dichterischer Fiktion und Wirklichkeit¹⁹ beschreibt Ovid, wie überaus erstaunt er ist, daß Sabinus diese an so weit auseinanderliegenden Orten (Troja, Athen, Karthago usw.) geschriebenen Briefe (*scripta diversis locis*) auf dem ganzen Erdkreis (*de toto orbe*) so schnell (*tam cito*) habe einsammeln können (als ob sie wirklich von

wieder aufhebt. Bezeichnenderweise wird hier (wie auch Am. 1,8,23—108) die einem erotischen Lehrgedicht am nächsten kommende Passage (9—72) einer *anderen* Person in den Mund gelegt: dem Priap (Am. 1,8 der Kupplerin).

¹⁹ Um es genau auszudrücken: Ovid läßt hier sein «lyrisches Ich», das ja wie er selber Dichter ist, reflektierend über sein Dichten sprechen, jedoch nicht über sein *elegisches* Dichten, wo der Dichter in eigener Sache spricht, Dichter und sprechendes Ich also identisch sind, sondern über sein Dichten in einer anderen Gattung, wo der Dichter sich zum Sprachrohr einer anderen Person (z. B. der Penelope) macht, wo diese Identität also aufgehoben ist. Trotzdem läßt er sein lyrisches Ich witzig-spielerisch so sprechen, als ob besagte Identität nach wie vor bestünde: als ob der Empfänger von Sabinus' Antwortgedichten selber Penelope sei und nicht nur der Verfasser eines fiktiven Briefes der Penelope.

ihren fiktiven Absendern stammten)²⁰, beschreibt dann, wie z. B. Penelope (aber das ist er selber, der Verfasser ihres Briefes) freudig überrascht am Siegel den Brief ihres verschollenen Mannes erkennt (29):

candida Penelope signum cognovit Ulixis,

wie Phaedra die Antwort ihres Stiefsohnes liest usw. Man sieht, wie hier mit der elegischen Fiktion, daß das liebende Ich der Gedichte mit dem Dichter identisch sei, noch gespielt wird; aber der Witz des Spiels beruht gerade darauf, daß diese Identität inzwischen aufgegeben worden ist. Trotz allem wird aber in der Heroide, als ein letzter Rest der elegischen Fiktion, wenigstens die Ichform noch beibehalten. Auch sie noch aufzugeben, wäre der letzte Schritt in dem fortschreitenden Prozeß der Auflösung der elegischen Fiktion. Er würde Ovid zur *erotischen elegischen Erzählung* oder, bei Preisgabe auch des elegischen *numerus*²¹, zu einer besonderen Art des *Epos* führen²².

Ist dieses eine weitere, vierte, ihm offenstehende dichterische Möglichkeit? Ovid sagt es nicht ausdrücklich, deutet es aber am Schluß seines Gedichtes immerhin an, wobei er sich noch einmal, wie schon am Anfang der Elegie, durch das Mittel der Kontrastimitation vom Vorbildgedicht absetzt. Er erörtert nämlich, genauso wie auch Properz am Ende seines Gedichtes, die Frage, ob ein und dieselbe Person epische Dichtung, wie der angeredete Freund, und erotische Dichtung, wie er selber sie verfaßt, schreiben könne. Properz geht dabei wie selbstverständlich von der elegischen Fiktion aus, daß der erotische Dichter aus *eigener* leidenschaftlicher Verliebtheit heraus dichte: *Amor* inspiriert ihn zu seinen Gedichten (*carmina subicit*) und läßt nichts zu, was nicht *Ausdruck* der Liebe oder *Mittel* der Liebe ist. Der erotische Dichter kann keine Epen schreiben, weil er verliebt ist, und der epische Dichter kann nur solange seine Epen schreiben, wie er nicht verliebt ist. In diesem Sinne prophezeit Properz seinem Adressaten Ponticus²³: Wenn die Liebe erst einmal auch dich ergriffen haben wird, dann wirst auch du nicht mehr Epen verfassen können, sondern wirst wünschen, stattdessen Elegien schreiben zu können; aber du wirst es so spät nicht mehr erlernen (20):

nec tibi subiciet carmina serus Amor.

Ovid dagegen gibt sich, wie wir gesehen haben, nicht mehr als leidenschaftlicher Liebhaber, der allein durch seine Liebe zum Dichten inspiriert wird und allein für sie dichten kann,

20 Um diesen Scherz sich zu ermöglichen, muß er eine möglichst große Zahl von Beispielen bringen, und das ist der oben erwähnte gedichtimmanente Grund dafür, daß der die Heroïdes betreffende Teil des Gedichtes so umfangreich geraten ist.

21 Dieser Schritt betrifft allerdings, wie B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966, 23 ff., vorgeführt hat, weit mehr als bloß die metrische Form.

22 Eine Tendenz in Richtung auf das Epos haben die Heroïdes an sich schon: durch ihre mythischen Themen. Es sind, wie Wimmel 306 formuliert, «große Themen, aber durch den Blickpunkt der Liebesbriefe dem Elegischen nahegerückt»; darin «begegnet der hellenistische Zug, die epischen Figuren durch Aufsuchen des Menschlichen und Episodischen menschlich zu lösen und zu beleben».

23 Die Prophezeiung geht, wie schon das übernächste Gedicht (Pr. 1,9) zeigt, in Erfüllung. Vgl. auch Pr. 2,34 B.

sondern er gibt sich nur noch als ein für Erotisches besonders sensibler Dichter. Das bedeutet: Er ist nicht mehr streng auf die Form der *subjektiven Liebeselegie* festgelegt, sondern nur noch ganz generell auf *erotische Dichtung*. Jeden, der erotische Dichtung schreibt, betrachtet er als seinesgleichen, und so kann er dem Schluß seines Gedichtes eine ganz andere Wendung geben als Properz: Er stellt zunächst, an seinen Adressaten Macer gewandt, fest: Auch du behandelst ja in deinem Epos, soweit es deine Würde als anspruchsvoller Dichter erlaubt, unter anderem erotische Themen (35):

*nec tibi, qua tutum vati, Macer, arma canenti
aureus in medio Marte tacetur Amor,*

unterstellt dann augenzwinkernd, daß die Neigung des Macer eigentlich sogar mehr in Richtung auf *diese* Themen gehe:

*si bene te novi, non bella libentius istis
dicis . . .*

und zieht daraus die Folgerung: Insofern kommst du ja eigentlich bereits von selber in meinen Bereich herüber:

. . . a vestris in mea castra venis.

Das Epos und eine Dichtung, wie der Elegiker Ovid selber sie dichtet, erscheinen also, anders als bei Properz, nicht mehr als einander gänzlich ausschließende Gegensätze, sondern finden in der erotischen Thematik, die beide Gattungen behandeln (das Epos gelegentlich, die Elegie grundsätzlich), einen gemeinsamen Nenner²⁴. Falls sich also eine Form des Epos ausdenken ließe, die vom Dichter nicht verlangt, sich zum feierlichen *vates* hochzustilisieren²⁵, und in der er nicht mehr vorwiegend *kriegerische* Themen behandeln müßte, sondern in der die *erotischen* Partien dominierten, dann — so kann man schließen — hätten sicherlich weder Amor noch das auf Ovids Schoß sitzende Mädchen etwas dagegen, wenn er sich nach Elegie, Lehrgedicht und Heroide schließlich auch dem Epos in dieser Form, dem *erotischen Epos*, zuwenden würde. Mit den Metamorphosen wird er diesen Schritt dann tun²⁶. Die in unserem Gedicht an der besonderen Ausgestaltung der elegischen Fiktion sichtbare Selbstauffassung des Dichters als *erotischer*, nicht als *elegischer* Dichter macht deutlich, daß dies kein «radikaler Bruch in seiner dichterischen Karriere»²⁷ war, sondern ein absehbarer, fast logischer Schritt.

24 Dies und alles im folgenden Gesagte gilt *mutatis mutandis* natürlich auch für die Tragödie!

25 Gesine Lörcher macht (50) darauf aufmerksam, daß Ovid schon in 2,1,2 sich nicht mehr, wie noch 1,1,24, als *vates*, sondern nur noch als *poeta* bezeichnet.

26 Otis (Anm. 22) 345: He took the one thing that was to him emotionally real—the love that unites or destroys men and women—and made an epic of it . . . The Metamorphoses remains unique: it is the only epic of love.

27 Otis 4.