

Amores

1. Theoretischer Rahmen

In den *Amores*³¹⁶ finden sich Monologe in großer Variationsbreite. Während in den *Heroides* die Rolle der verlassenen Ariadne auf kunstvolle Weise perpetuiert wird, bieten sich nun unterschiedliche Monologsituationen.

Verhältnis zu den elegischen Vorbildern

Die *Amores* stellen eine Reaktion Ovids auf die gesamte römische Liebeselegie vor ihm dar: Der fundamentale Unterschied zwischen Catull, Tibull, dem frühen Properz einerseits und Ovid andererseits³¹⁷ liegt darin, daß seine Vorgänger in ihren Gedichten weithin ‚eigenes‘ und ‚echtes‘ Empfinden – wenn auch literarisch überformt – darstellten,³¹⁸ während Ovid mit dem Stoff spielt. Seine Elegien spiegeln keine persönlichen Erlebnisse wider:³¹⁹ „In keinem dieser Corinnalieder erklingt ein echter Herzenston“;³²⁰ alles ist intellektuelles, literarisches

³¹⁶ Die *Amores* werden zitiert nach: P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris, ed. brev. adnot. crit. instr. E.J. Kenney, Oxonii 1961.

³¹⁷ Quintilian merkt dazu lapidar an, Ovid sei *lascivior* als Properz und Tibull gewesen (*inst. orat.* 10, 1, 93).

³¹⁸ Oben Kap. I 6. Dort war in Beispielen skizziert worden, daß Catull und Vergil mit ihren Heldinnen ‚mitleiden‘ und daß Properz persönliche – wenn auch stilisierte – Empfindungen ausspricht. Für letzteren gilt das allerdings nur zum Teil. Ab dem dritten Buch wendet er sich von der Liebesdichtung ab und wählt artifiziere, dichtungstheoretische Themen (siehe dazu W.A. Camps [Propertius Elegies. Book III, ed., Cambridge 1966, 2]: “it is clear that in this book the author is no lover in search of a means of expression, but a poet in search of subjects.”).

³¹⁹ Barsby 1978, 7: “the *Amores* are basically a light-hearted reworking of the genre. They are not the product of personal emotion, nor do they have any immediate relationship to the life of the poet; [...] the *Amores* are essentially an intellectual and literary creation.” P. Grimal (L’amour à Rome, Paris 1963, 156) geht mit der Behauptung etwas weit, daß Ovid in den *Amores* «ne s’inspire pas de son expérience personnelle.» Inwieweit persönliche Erfahrung zu manchen Gedanken und Pointen vielleicht den Anstoß gegeben haben könnte, ist nicht zu entscheiden; alles ist durch das Spiel überlagert.

³²⁰ O. Ribbeck, Geschichte der Römischen Dichtung, II: Augusteisches Zeitalter, Stuttgart 1889, 232.

Spiel. Ovid schöpft aus dem reichen Schatz seiner Vorgänger, er variiert und parodiert.³²¹

Diese Thematik bietet Ovid den geeigneten Stoff, an dessen Gestaltung er seine sprachlichen und inhaltlichen Raffinessen ausbreiten kann.³²² Er selbst charakterisiert seine Liebesdichtung am treffendsten, indem er sich als *tenerorum lusor amorum*³²³ bezeichnet. Das wird in den *Amores* sehr deutlich: "The whole three books of his *Amores* constitute in fact an extremely clever burlesque not only of elegiac convention but also of Augustan society and literature."³²⁴ Sie sind jedoch

not a bitter attack on the Augustan régime nor a lament for the lost republic. Ovid's prime intention is to shock and amuse: he presents himself as the eloquent poet of the 'other Augustans', the rich and leisured young Romans too irresponsible or disillusioned to put their services at the disposal of the state.³²⁵

Die *Amores* sind Produkte der Künstlichkeit, Unverbindlichkeit, Reflektiertheit; es sind Gedankenspiele:³²⁶ Ovid schlüpft in verschiedene Posen, er nimmt Rollen an; der besondere intellektuelle Witz resultiert

³²¹ "Ovid [...] regards the whole subject in the spirit of persiflage. [...] The spirit in which Ovid appears as the poet, not of passion but of pleasure, is entirely light and frivolous" (Sellar 1892, 324-325). Reitzenstein 1935, 66 führt aus, „daß Ovid dem erotischen Stoff [...] insofern ganz neuartig gegenübertritt, als er die Liebe nicht mehr als wirkliche, ernst zu nehmende Leidenschaft auffasst, sondern als ein überaus reizvolles Spiel, dessen Regeln und τóποι durch die Vorgänger im wesentlichen festgelegt sind.“ Th. W. Dickson (Borrowed Themes in Ovid's *Amores*, CJ 59, 1963/64, 175-180, hier: 180) stellt sich folgende Frage: "Is it entirely accidental that the last Roman elegist was Ovid? Perhaps his burlesque treatment gave the *coup de grâce* to this shortlived type of Roman poetry."

³²² Nach Ribbeck (Anm. 320) 234 ist „Empfindung und Erlebnis [...] am wenigsten in den erotischen Studienblättern des jugendlichen Verskünstlers zu suchen“, Ovid gefalle sich „in der Ausbeutung gegebener Situationen und Motive für Kabinettstücke prickelnder Rhetorik.“

³²³ *Trist.* 4, 10, 1.

³²⁴ Otis 1966, 14. Vgl. dazu auch R.O.A.M. Lyne, *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*, Oxford 1980, 283: "Ovid stands out against the moral earnestness of Augustan Rome; he also stands out against the romantic earnestness of his poetic predecessors."

³²⁵ Du Quesnay 1973, 41.

³²⁶ Auf die *Amores* paßt ein Zitat über Oscar Wilde: „Das größte Glück für Wildes Figuren ist nicht die Liebe, sondern die Pointe, die sie über die Liebe machen, ihre Seligkeit nicht die Leidenschaft, sondern das Epigramm, das sich aus der Leidenschaft gewinnen läßt“ (G. Stadelmaier in der Kritik einer Frankfurter Inszenierung von Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.12.1995, 41).

daraus, daß er der Rolle gegenüber, die er spielt, eine distanzierte Haltung einnimmt: Er kommentiert, beurteilt, erklärt das Geschehen:

Ovid's idea was the brilliant one of turning love-elegy upside-down by refusing to take it seriously. He would cast himself in the role of the elegiac lover and then stand back a little to see how comic the behaviour of the elegiac lover often was. [...] there may be two Ovids in any given poem, Ovid the poet and Ovid in the *persona* of the elegiac lover; and one of the sources of humour in the *Amores* is that at any moment the poet may stand back from his *persona* and invite the reader to see the funny side of the situation.³²⁷

Dieser Gesichtspunkt ist für die Betrachtung der Perspektive in den Monologen, der Haltung des Monologsprechers zu sich selbst, wichtig. Man kann über die Gründe für die selbstironische Position, die Ovid seiner Person gegenüber einnimmt, nachdenken: «Son attitude badine et enjouée masque peut-être une sensibilité plus profonde qu'il ne parâit, mais dont l'humour refoule, par pudeur, la manifestation extérieure.»³²⁸ Inwieweit diese tiefenpsychologischen Überlegungen auf Ovid zutreffen, ist schwer zu sagen.

Monologcharakter der *Amores*

Bei der Suche nach Monologen in Ovids *Amores* wird man schon auf den ersten Blick fündig. In einer weiten Fassung des Begriffes sind die meisten *Amores* Monologe: Es sind ‚Rollengedichte‘,³²⁹ in denen ein lyrisches Ich³³⁰ bzw. Ovid³³¹ spricht. Bisher haben in der Forschung

³²⁷ Barsby 1973, 17. Eine ähnliche Formulierung findet sich bei Jacobson: "Somehow, first-person composition becomes an objective mode of writing. Ovid stands outside the poems while at the same time being part of them" (1974, 5). Jacobson verweist damit auf Parker 1969, 96: Ovid bringe "subjective erotic elegy outside the subject." Vgl. dazu auch Sabot 1976, 530: «Ovide est plus intellectuel qu'émotif. Il garde toujours une certaine distance par rapport à ce qu'il écrit et se juge ainsi lui-même avec humour [...]. Il met ainsi les rieurs de son côté.» Ähnlich Holzberg 1997, 55.

³²⁸ Sabot 1976, 532.

³²⁹ Vgl. v. Wilpert (Anm. 101) 783, dazu oben S. 56.

³³⁰ In diesen Zusammenhang gehören allgemeine Bemerkungen N. Fryes über 'lyric': "The lyric poet normally pretends to be talking to himself or to someone else: a spirit of nature, a Muse [...], a personal friend, a lover [...]." Der erste Teil des Satzes wäre für die zu behandelnden *Amores*-Monologe wichtig (*Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957, 249).

³³¹ Der Einfachheit halber wird im folgenden von ‚Ovid‘ die Rede sein, selbst wenn es klar ist, daß der historische Ovid und das lyrische Ich nicht identisch sind: "the *persona* of Ovid the poet is patently the artistic creation of Ovid the writer" (Olstein 1973, 23). Vgl. oben Anm. 130 zum Verhältnis von Properz zu dem lyrischen Ich seiner Elegien: Während jedoch Properz sich in Form von Literatur mit seiner Liebe auseinandersetzt, wird für Ovid die Ich-Form zur bloßen Pose.

meines Wissens nur Parker,³³² Holzberg³³³ und Barsby sie mit dem Stichwort ‚Monolog‘ in Verbindung gebracht:

Most are conceived in the form of the dramatic monologue, that is to say, as if Ovid were in process of addressing a particular person (often his mistress) in a particular setting and the reader were an unseen spectator of the scene.³³⁴

Bei Elegien mit einem Adressaten ist die Entscheidung, ob es sich um dramatische Monologe – also solche, bei denen der Adressat als anwesend gedacht und somit Zeuge ist – oder um ‚interne Monologe‘ handelt, die der Protagonist zu sich selbst und in sich hinein spricht, oft schwer zu treffen.³³⁵ Es empfiehlt sich, über Barsbys Eingrenzung hinauszugehen: Unberücksichtigt bleiben von vornherein solche Gedichte, in denen Ovid durchgängig seine Geliebte direkt anspricht, die man sich dabei als anwesend denken kann.³³⁶ Sie bilden sozusagen die eine Hälfte eines Dialoges.³³⁷ Es kommen nur die Fälle in Frage, in denen er seinen Monolog an kein personales, als anwesend gedachtes Gegenüber richtet, sondern ‚einsam‘ zu sich selbst spricht. In diesen Fällen wird die Elegie „Gefäß für Reflexionen“.³³⁸ Auch dabei kann nur eine Auswahl getroffen werden: Es sind vor allem die Monologe wichtig, bei denen sich der Sprecher in einer ‚ungewöhnlichen‘ oder ‚extremen‘ – für ihn selbst prekären – Situation befindet oder sich

³³² Parker 1969, 82 merkt zu *am.* 1, 13 an: „Until line 47 we have, as frequently in the *Amores*, a dramatic monologue.“

³³³ Holzberg 1997 bezeichnet *am.* 3, 7 als ‚reflektierenden Monolog‘ (25) und 3, 11 als ‚Monolog‘ (70), vgl. unten S. 122.

³³⁴ Barsby 1973, 30.

³³⁵ Nach Abel (Anm. 132) 120 muß man sich „in solchen Gedichten den Angeredeten nicht notwendig anwesend [...] denken; es genügt, wenn er in der Vorstellung des Dichters anwesend ist.“ Das paßt gut auf Ovid, wenn man ‚Dichter‘ durch ‚Monologsprecher‘ ersetzt. Vgl. dazu auch 120, Anm. 1: „Die Frage, ob Anrede an den Entfernten oder Anwesenden, möchte ich eher so entscheiden, daß wir uns in allen Fällen, in denen ein Hinweis, mag er auch noch so geringfügig sein, auf eine konkrete Situation fehlt, den Angeredeten eher abwesend zu denken haben werden.“

³³⁶ Vgl. auch Claassen 1986, 159: „the poems addressed to Corinna as *tu* imply active involvement by this second character as agent“; siehe auch Anm. 18: „Her [sc. Corinnas] almost aggressive presence gives dramatic force to what otherwise would have been monologue.“

³³⁷ Aus demselben Grund kommt die *Ars Amatoria* für die Untersuchung nicht in Frage, da sie durchgängig ein Dialog Ovids mit seinen Adressaten (den Männern in den ersten beiden Büchern, den Frauen im dritten) ist.

³³⁸ Abel (Anm. 132) 132.

einem ‚extremen‘ Thema zuwendet.³³⁹ In diesen Kontext gehören auch Totenklagen wie *am.* 2, 6 und 3, 9.³⁴⁰ Daß auch sie zu den Monologen gerechnet werden können, ist bereits von Heinze³⁴¹ sowie von Petersmann³⁴² betont worden, der nachweist,

wie eng die Klage mit dem Monolog zusammenhängt, zumindest da, wo der Mensch von der tragischen Situation durch den Tod eines Nächsten betroffen, klagt, denn da ist es [...] ein Sprechen in ein Nichts, in eine Leere, aus der keine Antwort mehr kommen kann. Seelischer Ausnahmezustand, Emotion, Affekt und nur gewollte, gesuchte Beziehung, um deren tragische Vergeblichkeit der Klagende letzten Endes weiß, dies alles zeigt die enge Verbindung zum Monolog, in diesem Sinne ist die Klage Monolog.

Im Gegensatz zu den *Heroides*, in denen Ovid kunstvoll den verschlungenen Gedankenfluß der verlassenen Heroinnen inszeniert, oder zu den komplexen Monologen in den *Metamorphosen* und den *Tristia* sind die zu behandelnden *Amores* sehr viel kürzer und einfacher strukturiert: Sie umkreisen systematisch ein einziges Thema;³⁴³ es ist aber erkennbar, daß Ovid in ihnen die bereits vorgestellten³⁴⁴ strukturellen und inhaltlichen Kriterien seiner Vorgänger beibehält,³⁴⁵ wenn auch nicht in jedem alle Elemente des ‚internen Monologes‘ auftreten. Im Unterschied zu Catull, Vergil und Propertius sind Ovids Gedanken wie in den *Heroides* nicht ungebrochen und unmittelbar, sondern reflektiert und distanziert. Die Haltung des Monologsprechers zu sich selbst hat sich radikal gewandelt; diese Perspektive, die das Charakteristische aller ovidischen Monologe ist, kann in den *Amores* besonders gut gezeigt werden: die Distanz Ovids zu der von ihm angenommenen Rolle.³⁴⁶ Er benutzt die Form des Monologes als technisches Mittel, um sein intellektuelles Spiel mit sprachlichen und inhaltlichen Pointen zu erproben. Charakteristisch sind die rhetorische

³³⁹ „Adopting a ridiculous position [...] and then developing it at great length with ingenious yet patently specious arguments is a familiar comic technique in the ‘Amores’“ (Davis 1981, 2480).

³⁴⁰ *Am.* 2, 6, das *epicedion* auf den Tod von Corinnas Papagei, ist ein besonders künstliches Beispiel: Das Thema dient Ovid als Materie, die er möglichst originell bearbeitet. Es ist ein markanter Hinweis dafür, daß er für seine Monologe extreme, wenn nicht gar absurde Situationen wählt.

³⁴¹ Heinze 1919, 111 zählt Totenklagen eindeutig zu den Monologen.

³⁴² Petersmann 1969, 14.

³⁴³ Vgl. du Quesnay 1973, 9: „The individual poems are usually confined to a single situation or proposition, and for all the variety of treatment, the poems unfold in a clearly defined and orderly fashion.“

³⁴⁴ Oben Kap. I 5.

³⁴⁵ Zur Vermeidung von Monotonie werden nicht in jedem behandelten Monolog alle vorhandenen Kriterien untersucht.

³⁴⁶ „much of the humour in the *Amores* depends on Ovid’s mockery of the *persona* he adopts“ (McKeown 1989, 122).

Brillanz, der sprachliche Witz, das Spiel mit Paradoxa sowie bewußte Stil- und Stimmungsbrüche. Diese Eigenschaften gelten zwar für alle *Amores*, doch sind die Monologe durch die Extremsituation, in der sich der Monologsprecher befindet, besonders absurd.

2. Interpretationen

am. 2, 16 – Klagemonolog

Einleitend wird der Monolog *am. 2, 16* behandelt, weil er aufgrund seiner Thematik den geeigneten Übergang von den *Heroides* darstellt: ‚Ovid‘ schlüpft in die Rolle des verlassenen Liebhabers; er klagt über die Abwesenheit Corinnas und appelliert an sie, zurückzukommen – damit ist er in der gleichen Situation wie die mythischen Heroinnen. Vor allem knüpft er an elegische Vorbilder an, besonders den ‚internen Monolog‘ Properz *c. 1, 17*.³⁴⁷

Assoziation

Die gedankliche Struktur³⁴⁸ des Monologes, die teilweise durch Stichwort-Assoziationen³⁴⁹ bestimmt wird, ist folgende: Ovid beginnt mit einer ausführlichen Schilderung der friedvollen und harmonischen Atmosphäre in seinem Heimatort Sulmo (1-10),³⁵⁰ um in Vers 11 in scharfem Kontrast dazu seine innere Situation zu offenbaren: *at meus ignis abest*. Die Anknüpfung ist auch durch die Wortwahl anti-

³⁴⁷ Oben Kap. I 6. Ein struktureller und inhaltlicher Vergleich beider Gedichte wird von Davis 1981, 2500-2502 durchgeführt. Unter den Vorbildern für *am. 2, 16* nennt er noch Tib. *c. 1, 3*: „In 2.16 Ovid comically reworks the motif of the ‘absent lover’ [...]. In all three poems the lover has undertaken a journey which separates him from his mistress; in all three he imagines in a reverie how much better it would be to be with her“ (2499-2500). Zu den zahlreichen literarischen Anspielungen in dieser Elegie sei auch auf Booth 1991, 78-79 verwiesen: „The rich fabric of familiar themes, inverted, varied and interwoven is something new.“

³⁴⁸ Zum Aufbau von *am. 2, 16* vgl. F.W. Lenz, *Io ed il paese*, in: *Atti* 1958, II, 59-68, der allerdings Ovid etwas zu ernst nimmt: «credo di notare in questa elegia le tracce di un'ulteriore profondità di sentimento» (64). Eine Analyse der Struktur bietet auch Booth 1991, 79.

³⁴⁹ Vgl. oben S. 64 mit Anm. 233.

³⁵⁰ Booth 1991, 172 macht in ihrem Kommentar darauf aufmerksam, daß Ovid dabei mit der literarischen Tradition des *locus amoenus*-Motivs spiele.

thetisch: *ignis* als Umschreibung für die Geliebte kontrastiert mit der zuvor beschriebenen kühlen, erfrischenden Umgebung. Ovid illustriert sein Gefühl der Verlassenheit durch die Übertreibung, daß er ohne Corinna nicht einmal zu den Sternen erhoben werden möchte (13-14). Nach einer allgemeinen Verfluchung derer, die das Reisen erfunden haben (15-18; die gedankliche Anknüpfung erfolgt antithetisch: *caeli* [14] – *terra* [15]), beteuert er, mit ihr zusammen wäre ihm selbst der beschwerlichste Weg *molle* (20); *iter* nimmt *vias* (16) auf. Bei der Aufzählung der Gefahren, die er mit ihr meistern würde, kommt er vom Gebirge (*Alpes*, 19) zum Meer mit gefährlichen Untiefen (*Syrtes*, 21) und gebirgigen Klippen (*Scylla*, 23; das maleische Vorgebirge, 24; *Charybdis*, 25). Selbst falls er Schiffbruch erleide (*si Neptuni ventosa potentia vincat*, 27), erduldet er das gerne, wenn nur sie bei ihm wäre: *tu nostris niveos umeris inpone lacertos* (29). Der Vers nimmt *cum domina* (21) wieder auf, wobei durch die persönliche Apostrophe eine Intensivierung vorliegt. In einem antithetischen Übergang (*at sine te*, 33) reflektiert er darüber, daß er in seiner Trauer über ihre Abwesenheit die Schönheiten seiner Umgebung gar nicht wahrnehmen könne (33-38), sondern sich wie im kalten Skythien oder im wilden Kilikien fühle. Durch ein Naturgleichnis von *ulmus* und *vitis* (41), die immer zusammen seien, schafft er einen antithetischen Übergang zu seiner Klage, warum er so oft von der Geliebten getrennt sei (42). An *separor* knüpft er wiederum antithetisch *comitem* (43): Sie habe ihm geschworen, ihn immer zu begleiten. Mit *iuraras* werden allgemein die *verba puellarum* (45) assoziiert, auf die man sich nicht verlassen könne. In einer erneuten antithetischen Wendung appelliert Ovid abschließend an die Geliebte, sie solle, falls in ihr noch *pia cura* (47) sei (*pollicitis* [48] nimmt *iuraras* [43] wieder auf), ihren Wagen besteigen und schnell zu ihm zurückkehren.

Modusstruktur

Wie schon in *her. 10* ist der Modusgebrauch³⁵¹ abwechslungsreich. Nachdem in den Versen 1-12 im Indikativ Präsens die gegenwärtige Situation beschrieben worden ist, werden ab Vers 13 im Konjunktiv Wünsche und Vorstellungen nachgezeichnet: Im Optativ der Gegenwart lehnt Ovid ab, ohne seine Geliebte verstimmt zu werden (13-14); ebenfalls im Optativ der Gegenwart bzw. der Vergangenheit verwünscht er all jene, die Reisewege gebaut haben (15-18); im Irrealis (19-20: Mischform aus Irrealis der Gegenwart und der Vergangenheit)

³⁵¹ Die Tempusstruktur dieses Monologes ist nicht sehr abwechslungsreich: Er ist überwiegend in der Gegenwart angesiedelt, wofür das Präsens verwendet wird.

und Potentialis der Gegenwart (21-28)³⁵² umschreibt er, wozu er in Begleitung seiner Geliebten fähig wäre. An diese Partie schließt sich eine wieder im Indikativ Präsens gehaltene Beschreibung seines Zustandes ohne sie (*sine te*, 33) an. Der Monolog wird beendet durch eine Kette von Imperativen (48-52), die Appelle an die Abwesende enthalten.

Apostrophen

Ein weiteres Merkmal des ‚internen Monologes‘, das Apostrophieren nichtanwesender Personen oder Abstrakta, ist auch hier nachzuweisen: Neben Gedanken über die abwesende Geliebte in der dritten Person (12; 21; 42) redet Ovid sie direkt an (14; 29; 33; 43; 47). Damit verfährt er ähnlich wie Ariadne in *c.* 64 und in *her.* 10, die zwischen Anreden an Theseus in der zweiten Person und Sprechen über ihn in der dritten Person schwankt. Außerdem appelliert der Dichter an *montes* (51) und *viae* (52), für seine Geliebte unbeschwerlich zu sein.

Fiktivität der äußeren Situation

In dieser Klage wird ein besonders charakteristisches Merkmal des ‚internen Monologes‘ vom Sprecher selbst erwähnt: die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘. Während Ariadne in ihrer Einsamkeit aufgrund ihrer Stimmung Naxos als öde und leer erlebt, reflektiert Ovid ausdrücklich über den Zusammenhang von Emotion und Wahrnehmung: Obwohl im fruchtbaren Sulmo Weinbau betrieben werde (33) und die Wiesen von Bächen durchzogen seien (34), glaube er *Scythiam Cilicasque feros viridesque Britannos*³⁵³ zu sehen. Daß ein Monologsprecher selbst dieses psychologische Charakteristikum, die äußere Umgebung analog zur inneren Stimmung zu empfinden, analysiert, ist bemerkenswert.³⁵⁴

³⁵² Wenn auch anhand der benutzten Konjunktive zwischen Irrealis und Potentialis unterschieden werden kann, ist dennoch kein großer Bedeutungsunterschied feststellbar: Ovid malt sich aus, daß er zusammen mit der Geliebten die schwierigsten Mühen auf sich nehmen könnte. Die verschiedenen Konjunktive erklärt Stirrup 1976, 41 folgendermaßen: "Ovid moves now from hypothetical impossibility to potential lovers' journeys he would willingly endure with his mistress."

³⁵³ Booth 1991, 178: "all proverbially remote and uncivilised".

³⁵⁴ Nach Davis 1981, 2501 Anm. 107 ist auch Properz *c.* 1, 17 "just as much a figment of the poet's imagination", der Unterschied bestehe aber darin, "that Ovid cheerfully admits it and Propertius does not." Ovid erhelle dadurch das Verständnis von Properz' Monolog: "Ovid very sensibly goes to the most pleasant place he knows of and only *i m a g i n e s* he is in some desolate place and, by admitting as much, good-naturedly makes light of Propertius' miseries on the high seas" (2502).

Distanzierte Perspektive – Stil

Nach K. Olstein³⁵⁵ bewegen die Verse 37-40 "the whole situation into the realm of the literary." Dieses Phänomen ist charakteristisch für ein weiteres Merkmal ovidischer Monologe: die Distanz des Sprechers zu sich selbst. Das Reflektieren über die Tatsache, daß die eigenen Wahrnehmungen von Gefühlen beeinflusst werden, zeugt von großer Distanziertheit. Sprachliche und inhaltliche Pointen verstärken diesen Eindruck. In den Versen 11-12 spielt Ovid, ausgehend von dem Bekenntnis *at meus ignis abest*, mit dem Begriff *ardor: quae movet ardores, est procul; ardor adest*. Dieser kunstvolle Vers, der durch Polypoton und Alliteration auffällt, ist nur auf die paradoxe Pointe ausgerichtet: Ovid arbeitet mit der Doppeldeutigkeit von *ignis*: "it is correct that *ignis*, the beloved girl who stirs up the fire of passion, is absent, but it is incorrect that *ignis*, the heat of passion, is absent, for *ardor adest*".³⁵⁶ Dabei liegt der Witz bei der Bemerkung *verbo peccavimus uno* (11) darin, daß bei *abest* und *adest* eigentlich nur ein Buchstabe ausgetauscht ist.³⁵⁷ Auch das die Verbundenheit von Liebenden illustrierende Beispiel von Hero und Leander ist vor allem um der Pointe willen angefügt: Das Ertrinken Leanders wird wirkungsvoll umschrieben: *tum quoque transnasset, sed via caeca fuit* (32). Seine Distanz zu den dargestellten Emotionen demonstriert der Dichter durch pointierte Brüche: Die dramatische Wirkung des möglichen Schiffbruchs, den er auf sich nähme, wenn nur Corinna bei ihm wäre, wird entschärft durch die Begriffe *niveos* [...] *lacertos* (29) und *dulce* [...] *onus* (30).³⁵⁸ Dabei ist *niveos* (statt etwa *candidos*) wohl ganz bewußt gewählt: Außer der Farbe weiß wird Schnee = Kälte assoziiert, was im Zusammenhang mit der Beschreibung der unwirtlichen äußeren Bedingungen sehr passend ist. Genauso wirkt der Schlußappell an Corinna kunstvoll gebrochen, den Ovid durch die Apostrophe an *montes* und *viae* ins Witzig-Groteske abbiegt.³⁵⁹ Ein weiteres Mittel der Distanzierung ist die ironisch-pointierte literarische Anspielung: Neben den bereits erwähnten gibt es bewußte Anlehnungen an Catull. Nach Stirrup³⁶⁰ weist das Distichon *verba puellarum* [...] / *inrita* [...] *ventus et unda ferunt* (45-46) auf *c.* 64, 141-142: *sed conubia laeta* [...] / *quae cuncta aerii discernunt irrita venti*. Eine komische Wir-

³⁵⁵ Olstein 1973, 87.

³⁵⁶ Stirrup 1976, 37.

³⁵⁷ Stirrup 1976, 37: "only one letter is wrong".

³⁵⁸ Stirrup 1976, 44: "the endearments *niveos lacertos, dulce onus*, are nicely incongruous at a moment of desperate injunction."

³⁵⁹ "the emotional appeal turns to absurdity with the transition to the last couplet. [...] The poem ends on a note of comic deflation" (Stirrup 1976, 51).

³⁶⁰ Stirrup 1976, 51.

kung entsteht durch die Wendung *si qua mei tamen est in te pia cura relictis* (47), die betont auf Catull c. 76, 1-2 Bezug nimmt: *siqua recordanti benefacta priora voluptas / est homini, cum se cogitet esse pium* [...]. Bezeichnenderweise handelt es sich bei den catullischen Vorlagen jeweils um ‚interne Monologe‘.³⁶¹

2, 16 ist rhetorisch kunstvoll ausgestaltet: Traductio (*ferax – feracior*, 7; *transnaverat – transnasset*, 31-32), Alliterationen (9; 12; 20; 34; 41; 52), Anapher (*non ego*, 37-38), Chiasmus mit Polyptoton (*ulmus amat vitem, vitis non deserit ulmum*, 41; durch eine Verkreuzung von Subjekt und Objekt ist die Syntax in beiden Vershälften parallel gebaut) und Epanalepse (*cum domina*, 20-21) steigern das komische Pathos.

Rückblick

Ovid hat in diesem *Amores*-Gedicht eine ‚klassische‘ Monologsituation gewählt: In der Pose des verlassenem Liebhabers klagt er einsam über sein Schicksal. Trotz der Kürze weist der Text fast alle Merkmale des ‚internen Monologes‘ auf: Die Verknüpfung der Gedanken erfolgt durch Stichwort-Assoziationen, der Monologsprecher apostrophiert nichtanwesende Personen und Abstrakta. Bemerkenswert ist, daß er selbst über die ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ reflektiert; damit hat er ein distanzierendes Verhältnis zur eigenen Person, das sich in sprachlichen und inhaltlichen Pointen ausdrückt.

am. 1, 6 – Klagemonolog

Extremer Aufenthaltsort

Dieser Monolog stellt eine Variation des Themas ‚einsamer bzw. verlassenem Liebhaber‘ dar; er ist eines der für Ovid typischen Gedankenexperimente, das mit dem in der römischen Liebeslegie weit verbreiteten *paraklausithyron*-Thema³⁶² spielt.³⁶³ Der Dichter begibt sich

³⁶¹ Zur Klage der Ariadne vgl. oben Kap. I 6. Auch c. 76 ist als ‚interner Monolog‘ anzusehen: Das Gedicht beinhaltet die Reflexionen Catulls bzw. eines lyrischen Ichs über seine Beziehung zu Lesbia. Es ist im ‚Endstadium‘ der Liebe zu ihr entstanden; sie hat sich bereits von Catull abgewandt, und er versucht, mit der Situation fertig zu werden. Im Aufbau ist c. 76 zweigeteilt: Die Verse 1-16 sind mit der Selbstapostrophe *Catulle* (5) und der konsequenten Verwendung von Pronomina in der zweiten Person eine Art ‚interner Dialog‘ (zu diesem Begriff ausführlich unten S. 138 ff), die Verse 17-26 stellen ein Gebet an die Götter dar.

³⁶² Vgl. z.B. Catull c. 67; Properz c. 1, 16; Tibull c. 1, 2. Catull und Properz spielen bereits mit dem Topos: Catull läßt in c. 67 die Tür entrüftet vom

in die Rolle des einsam vor der Tür seiner Geliebten Klagenden. Damit befindet er sich in einer für ovidische Monologe typischen Extremsituation: Er hält ihn an einem extremen Ort.

Bereits das erste Wort macht deutlich, wie dieses Thema variiert wird: Während der Klagemonolog des *exclusus amator* sonst meistens an die Tür oder die (ferne) Geliebte gerichtet ist, wird hier der Türhüter (*ianitor*)³⁶⁴ angesprochen, dessen Anwesenheit auf der anderen Seite der Tür vermutet wird. Pikant ist, daß dieser das ganze Gedicht über so stumm und reaktionslos bleibt wie die in anderen *paraklausithyra* bedichtete Tür (bzw. die Geliebte); Ovid selbst argwöhnt, der Türhüter müsse wohl eingeschlafen sein (41-42).³⁶⁵ Damit ist offensichtlich: Die Worte des Monologsprechers erreichen ihren Adressaten nicht; er spricht ‚in Einsamkeit‘, seine Worte gehen ins Leere; es handelt sich nach der anfänglich getroffenen Definition³⁶⁶ um einen Monolog.³⁶⁷

Assoziation

Der gedankliche Ablauf der einsamen Klage entwickelt sich folgendermaßen: Ovid beginnt rhetorisch geschickt mit einer *captatio bene-*

skandalösen Treiben im Hause erzählen. In c. 1, 16 parodiert Properz das typische *paraklausithyron*-Szenario: Es handelt sich um eine Klage der Tür, der die nächtliche Singerei zuwider ist: Als Beleg für die Geräuschbelästigungen gibt sie ab Vers 17 einen typischen *exclusus-amator*-Klagemonolog wieder. Vgl. ausführlich zur *paraklausithyron*-Thematik: F.O. Copley, *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*, Baltimore 1956 (Philological Monographs publ. by the American Philological Association 18), darin zu am. 1, 6: 125-134; J.C. Yardley, *The Elegiac Paraklausithyron*, *Eranos* 76, 1978, 19-34, zu am. 1, 6: 29-32.

³⁶³ Nach L.C. Watson (*Ovid Amores I 6: A Parody of a Hymn?*, *Mnemosyne* 35, 1982, 92-102) parodiert Ovid vor allem die Form des Hymnos, was sie durch Parallelen zu belegen versucht. Hinweise seien Begriffe wie *precors* (3), *orantem* (27) und *precibus* (61) sowie vor allem der Refrain (dazu unten S. 106). Meiner Ansicht nach steht die Intention im Vordergrund, ein *paraklausithyron* zu parodieren.

³⁶⁴ "This choice of addressee gives the scenario an unusual perspective and permits Ovid to treat the theme's well-worn topoi in a novel manner" (McKeown 1989, 122). Vgl. auch Holzberg 1997, 60.

³⁶⁵ Olstein 1973, 199 Anm. 22: "The possibility that this guard may actually be asleep heightens the absurdity of the basic situation. That is, Ovid is earnestly haranguing someone he cannot see [...], who is probably not even listening."

³⁶⁶ Oben Kap. I 4.

³⁶⁷ Sabot 1976, 578 bezeichnet die Verse 33-40 als Monolog: Die Partie «se rapporte à l'amoureux, qui est ainsi au centre du poème. [...] Le monologue déguisé est masqué par des interrogations oratoires qui rendent plus vivant le soliloque.»

volentiae,³⁶⁸ indem er Mitgefühl für das harte Dasein des Türhüters bekundet. Dann kündigt er seine Bitte an, die er als *exiguum* (3) bezeichnet: Mit *exiguum* wird *parvo* (3) assoziiert: Die Tür müsse nur einen Spalt weit geöffnet werden, denn *longus amor tales corpus tenuavit in usus* (5). Daraus ergibt sich der Gedanke, daß die Liebe auch lehre, wie man sich an Wächtern vorbeischiele (7-8). Im folgenden (9-14) spielt Ovid mit der ‚Erkenntnis‘, welchen Mut ihm Amor durch den Zustand des Verliebtseins verliehen habe: Vorher habe er sich im Dunklen gefürchtet, dann habe Amor ihm angekündigt: *fies tu quoque fortis* (12). Dieser Exkurs über Furchtlosigkeit durch die Liebe führt den Dichter zu der adversativen Assoziation, Angst habe er nur vor dem Türhüter. Ab Vers 17 versucht er ihn mit einer Reihe von Argumenten zu überzeugen, die Tür zu öffnen, bei deren Abfolge sich wieder die für seine Kunst der Gedankenführung charakteristische Stichwort-Technik³⁶⁹ beobachten läßt: Er appelliert zunächst an das Mitleid des Wächters; die Tür sei schon naß von Tränen (18). Sein nächstes Argument zielt darauf, daß der Türhüter seinerseits in früherer Zeit vom Mitleid Ovids profitiert habe, als ihm durch die Herrschaft Bestrafung drohte (19-20): Der Übergang von der vormals erwiesenen Wohltat zur Gegenwart erfolgt durch eine antithetische Anknüpfung: *gratia* (21) wird durch *facinus* (22) aufgenommen. Im folgenden (24-25) lockt der Dichter mit einer neuen Gegenleistung, der möglichen Freilassung des Türhüters; die gedankliche Verbindung liegt in der Assoziation *excute [...] seram – relevere catena*. Da seitens des Wächters keine Reaktion erfolgt, nennt Ovid ihn, anknüpfend an *catena, ferreus* (27), mit dem konkreten und dem übertragenen Wortsinn spielend. Mit dem *ferreus [...] ianitor* assoziiert er die von *roboribus duris* gesicherte *ianua*, welche mit den *clausae portae* einer im Krieg belagerten Stadt verglichen wird. Daran schließt sich in antithetischer Assoziation die Frage an, welche *arma* der Türhüter *in media pace* (30) fürchte; Ovid komme nicht mit *milites* und *arma* (33), sondern mit *Amor* (34); die Anknüpfung in Stichwort-Technik geschieht durch Paronomasie. Außer *Amor* sei noch *vinum* (37) bei ihm: *arma quis haec timeat?* (39). Als immer noch keine Reaktion des Türhüters erfolgt, argwöhnt Ovid, daß dieser wohl schlafe (*an somnus*, 41). In einer antithetischen Assoziation erinnert er sich an einen früheren Versuch, unbemerkt am Türhüter vorbei durch das Tor zu gelangen, als jener *pervigil* (44) war. In einer erneuten antithetischen Überleitung versucht er, die Reaktionslosigkeit des Türhüters zu ergründen, indem er die Hypothese aufstellt, der Wächter sei nicht ansprechbar, weil *tecum tua nunc requiescit amica* (45). Spätestens

³⁶⁸ Barsby 1973, 73.

³⁶⁹ Oben S. 64.

ab Vers 49 richtet der Dichter seine Gedanken nicht mehr an den Türhüter, sondern an sich selbst: Er reflektiert über seine Wahrnehmungsfähigkeit, indem er argwöhnt, ein Geräusch an der Tür gehört zu haben (49-50), und dann dessen Ursache selbst diagnostiziert: *impulsa est animoso ianua vento* (51). Mit dem ‚realen‘ Windstoß (*ventus*) wird das metaphorisch verwendete *aura* (57) assoziiert: In pathetischer Geste (*ei mihi*, 52) sinniert Ovid über seine von einer *aura* verwehten Hoffnungen.³⁷⁰ Damit leitet er zu einer mythologischen Begebenheit über: dem Raub der Orithyia durch den Wind Boreas; die Verbindung wird durch das abstrakte Bild der weggetragenen Hoffnungen geschaffen: Pathetisch appelliert er an Boreas, mit derselben Gewalt die Tür der Geliebten aufzuwehen: Damit hat er eine Verbindung der mythologischen und der ‚realen‘ Ebene geschaffen. Anknüpfend an *fallimur* (51) erwägt er nun, lieber selbst *ferroque ignique* (57) die Tür zu stürmen. Nach diesem letzten Versuch gibt Ovid auf: *omnia consumpsi* (61) – er hat ‚sein Pulver verschossen‘; *consumpsi* nimmt die Kriegsmetaphorik von *ferro ignique* auf. Er beschimpft den Türhüter noch einmal als *o foribus durior ipse tuis* (62) und deponiert zum Beweis der dort verbrachten Nacht einen Kranz vor der Tür der Geliebten. Seine letzten Gedanken sind ein Abschiedsgruß an den Wächter und an die Tür.

Distanzierte Perspektive

In dieser Parodie des *paraklausithyron*-Themas ist die komisch-ironische Distanz des Monologsprechers zu sich selbst von Anfang an spürbar: Nach seiner Bitte, die Tür einen Spalt zu öffnen, gibt er eine verallgemeinernde Erläuterung: *longus amor tales corpus tenuavit in usus* (5). Diese Formulierung wirkt wie eine distanzierte medizinische Diagnose und nicht wie die Klage eines Leidenden über seinen eigenen Zustand. Damit hat Ovid einen Topos der Liebeselegie, die Ausgezeichnetheit des unglücklich und unerfüllt Liebenden,³⁷¹ pointiert parodiert: Durch die Formulierung *tales [...] in usus* wird witzig der Eindruck erweckt, der Körper des Liebhabers sei mit Absicht abgemagert, um besser durch Türspalten³⁷² schlüpfen zu können (und nicht etwa

³⁷⁰ Auch hier könnte ein Rückgriff auf Properz c. 1, 16 vorliegen: In Vers 34 klagt der unglückliche Liebhaber: *at mea nocturno verba cadunt Zephyro*.

³⁷¹ Barsby 1973, 73 Anm. 11 führt als Beispiele Properz c. 1, 5, 21-22 und c. 2, 22, 21 an.

³⁷² Für die halboffene Tür nennt Barsby ebenfalls eine Parallelstelle: In Properz c. 1, 16, 27 bittet der Liebhaber Properz, seine Stimme möge durch eine *cava [...] rima* der Tür des Hauses der Geliebten dringen. Wenn auch diese Stelle als Vorbild für Ovid gedient hat, kann man sagen, daß er in *am.* 1, 6 äußerst witzig und geistreich zwei Topoi der römischen Liebeselegie kombiniert hat.

aus seelischem Kummer). Komische Distanz liegt in der Art und Weise, wie Ovid den Zustand ‚seines‘ Verliebtseins banalisiert: Er spielt mit dem Topos, daß es ungeahnte Kräfte verleihe (9-12),³⁷³ und fügt mit spielerischem Unernst an: *nec mora, venit amor* (13). Ein weiterer Hinweis für seine überlegene Distanziertheit vom Geschehen ist nach der martialisch anmutenden Idee, die Tür *ferroque ignique* (55) zu stürmen, die nachfolgende rationale Begründung für sein ungestümes Vorhaben: Fast wie ein Psychologe erklärt er sich selbst aufgrund der ‚Faktoren‘ *nox et Amor vinumque* (pointiert herausgestellt durch das Polysyndeton) für nicht ganz zurechnungsfähig; mit ‚wissenschaftlicher‘ Akribie analysiert er sogar die unterschiedlichen Folgen dieser ‚Faktoren‘: *illa pudore vacat, Liber Amorque metu* (60).

Stil

Die Distanz drückt sich vor allem in der Sprache aus: Auch in diesem Monolog sind die Gedanken oftmals durch die kunstvolle Rhetorik, durch sprachliche und inhaltliche Pointen überlagert. Der auffälligste Hinweis ist der Vers *tempora noctis eunt; excute poste seram* (24), der refrainartig alle acht Verse viermal wiederkehrt (32, 40, 48, 56): Ein solcher den Monolog durchgliedernder Refrain ist eine deutliche Demonstration von Künstlichkeit. Barsby weist darauf hin, daß dessen Verwendung zwar in antiker Chorlyrik und in Zauberformeln gebräuchlich sei, daß aber der Einbau in ein *paraklausithyron* Ovids Erfindung sei: “It is probably intended as a parody of the magical incantations used by the lovers of Theocritus and Virgil”.³⁷⁴ Daß der Dichter mit dieser fünfmaligen Beschwörungsformel ausgerechnet den Türhüter, einen Sklaven, betören will, wirkt komisch. In der an ihn gerichteten Bemerkung *te nimium lentum timeo* (15) liegt Witz: Die Juxtaposition entlarvt die übertriebene Respektbekundung. Von einem ‚allzu trägen‘ Türhüter geht schließlich keine Gefahr aus, er ist nur hinderlich; deswegen schmeichelt Ovid ihm. Wiederum parodistisch wirkt, daß er seine ‚Strategie‘ selbst zugibt (*tibi blandior uni*, 15). Eine zusätzliche Pointe verbirgt sich möglicherweise hinter *fulmen* (16): “the rather unexpected *fulmen* [...] gains from the context a hint of a false derivation from *fulcire*, creating a play on the senses

³⁷³ Ovid spielt auf Tibull c. 1, 2 an (Brandt 1913, 54 und Barsby 1973, 73), wo es Vers 25 heißt: *en ego cum tenebris tota vagor anxius urbe* und in 29: *quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque*. Eine zusätzliche Pointe liegt darin, daß *fies tu quoque fortis* die Wendung *fortes adiuvat ipsa Venus* (1, 2, 16) aufnimmt: Tibull hatte darin die altrömische Maxime *fortes Fortuna adiuvat* parodistisch umgebogen; Ovid steigert die Pointe noch einmal: Aus Venus wird Amor.

³⁷⁴ Barsby 1973, 75; ähnlich Watson (Anm. 363) 92-93.

‘thunderbolt’ and ‘doorbolt’.”³⁷⁵ Auch der Appell an das Mitleid des Türhüters gerät zur Parodie: Komisch wirkt bereits der nach dem emotional anmutenden Imperativ *aspice* in Parenthese angehängte praktisch-logische Ratschlag *uti videas, inmitta claustra relaxa* (17). Der in *paraklausithyra* topische³⁷⁶ Hinweis auf die von den Tränen des Liebhabers nasse Tür wird durch seine elegant-gedrechselte Form witzig-unglaublich: *uda sit ut lacrimis ianua facta meis* (18). Die Pentameter-Hälften sind symmetrisch gebaut; jeweils die Anfangs- und die Schlußwörter beider Hälften sind durch Homoioteleuton verbunden. An dieser Stelle macht die fast schon plakativ eingesetzte und zur Schau gestellte Kunst und Künstlichkeit von vornherein deutlich, daß es nicht um Gefühl, sondern um Spiel mit Topoi und Sprache geht. – Der Gedanke, Ovid habe den Türhüter durch seine Fürsprache vor Schlägen bewahrt (19-20), ist wohl nur für die Präsentation der Paronomasie *verbera – verba* formuliert, wobei *verbera* noch mit *veste* (19) durch Alliteration verbunden ist.³⁷⁷ Kunstvoll verwendet der Dichter in den Versen 29-30 die in der römischen Liebeslegie typische Kriegsmetaphorik,³⁷⁸ aber auch hierin ist er originell: Er ist der erste, der sie in ein *paraklausithyron* einbaut.³⁷⁹ In logisch-sachlichem Tonfall will er in 29-30 den Türsteher von der Überflüssigkeit der Tür *in media pace* überzeugen, woran sich die pointierte antithetische Klimax *amans – hostis* (31) anschließt; er führt in 33-36 diese Metaphorik “to absurdity”:³⁸⁰ Amor sei seine einzige Begleitung, derer er sich nicht, selbst wenn er wolle, entledigen könne, *ante vel a membris divider ipse meis*. Dazu paßt die Beschreibung seines Zustandes: *Amor et [...] vinum / mecum est* (37-38): Durch das Zeugma wird ein komischer Effekt erzielt. Die beiden rhetorischen Fragen *arma quis haec timeat? quis non eat obuius illis?* (39) bilden kunstvoll je eine Pentameter-Hälfte: Amor und *vinum* als Waffen zu bezeichnen ist grotesk. Ovids Hypothese, der Wächter sei nicht ansprechbar, weil *tecum tua nunc requiescit amica* (45), bietet “an ironic reversal of the situation”;³⁸¹ sein Kommentar *heu, melior quanto sors tua sorte mea!* (46) mutet episch-pathetisch an, was durch die Interjektion *heu*,³⁸² durch

³⁷⁵ Barsby 1973, 73; McKeown 1989, 132: “by attributing a thunderbolt to him, Ovid equates the doorkeeper specifically with Jupiter”.

³⁷⁶ Barsby 1973, 75 mit Anm. 17.

³⁷⁷ Diese Paronomasie schätzte Ovid wohl besonders: vgl. auch *her.* 10, 38: *verbera cum verbis mixta fuere meis*.

³⁷⁸ Eine solche Metaphorik verwendet er auch in *am.* 1, 2 und 1, 7 (vgl. dazu unten S. 114).

³⁷⁹ Barsby 1973, 75.

³⁸⁰ Barsby 1973, 75.

³⁸¹ Barsby 1973, 77.

³⁸² Z.B. *Aen.* 6, 882; 7, 594; 11, 273.

das Polyphton *sors – sorte* und die Korrespondenz *tua – mea* erreicht wird. Besonderer Witz liegt darin, daß Ovid in seiner Verzweiflung dem Türhüter anbietet, die Rollen zu tauschen: Das wird wirkungsvoll umschrieben durch eine pathetische Apostrophierung von dessen Ketten: *in me durae transite catenae* (47). Die anaphorische Wiederholung von *fallimur*, das zuerst die Frage formuliert (49) und dann die Antwort bildet (51), ist kunstvoll-elegant. Komisches Pathos wird durch den militärischen Ausdruck *ferroque ignique* und die übertrieben wirkende Apostrophe an den Kranz³⁸³ *dura super tota limina nocte iace* (68) erzeugt. Bis in die Schlußworte wird der parodistische Tonfall durchgehalten: Ovid verabschiedet sich vom Wächter „with mock courtesy“³⁸⁴ (*qualiscumque vale sentique abeuntis honorem*, 71), was in komischem Widerspruch zu den Attributen *lente* und *turpis* (72) steht. Seine letzten Worte gelten den *crudeles [...] postes* und den *duraque conservae ligna [...] fores*: Diese pathetische Apostrophe setzt eine wirkungsvolle Schlußpointe, deren zusätzlicher Witz darin besteht, daß Ovid nach der originellen Variation des *paraklausithyron*-Themas zum ‚Gewohnten‘ – der Apostrophierung der Tür als hartherzig – zurückkommt.³⁸⁵

Rückblick

Ovid hat in der Pose des abgewiesenen Liebhabers diesen Monolog an einem extremen Ort, vor der geschlossenen Tür der Geliebten gehalten; diese Pose ist selbstverständlich nicht wörtlich, sondern als Gedankenspiel zu verstehen; formal ist die Klage an den Türhüter gerichtet, der sich aber genauso stumm verhält wie eine Tür; damit gehen Ovids Worte ins Leere, die Rede ist ein Monolog. Die Apostrophe des Wächters ist als originelle ‚Verlebensigung‘ einer einsamen Klage über die Trennung von der Geliebten zu verstehen. Der Dichter hat auf witzige Weise unter Aufbietung aller ihm zu Gebote stehenden rhetorischen Mittel die Situation des *exclusus amator* durchgespielt: Als er am Ende seines aus Versprechungen und Drohungen zusammengesetzten Plädoyers angelangt ist, gibt er – kampflös – auf: *valete*: Das Spiel ist aus. Damit hat er deutlich gemacht, daß es ihm nicht auf das Darstellen eines persönlichen Erlebnisses, sondern auf das Parodieren eines traditionellen Themas der römischen Liebeslegie ankam.

³⁸³ Zu diesem Topos im *paraklausithyron*: Tibull c. 1, 2, 14.

³⁸⁴ Barsby 1973, 79.

³⁸⁵ Dazu Properz c. 1, 16, 17-18: *ianua vel domina penitus crudelior ipsa / quid mihi tam duris clausa taces foribus?*

am. 1, 7 – Selbstanklage

Extremes Thema

Wie 1, 6 ist auch 1, 7 ein Klagemonolog, allerdings in pointiert anti-thetischer Anknüpfung und Variation des Themas eine Selbstanklage: Während Ovid in 1, 6 das Getrenntsein von der Geliebten bzw. die Unmöglichkeit, zu ihr gelangen zu können, betrauert, macht er sich in 1, 7 Vorwürfe, sie mißhandelt zu haben: ein extremes Thema.

Die ersten 62 der 68 Verse sind „in den leeren Raum gesprochen“,³⁸⁶ sie sind eindeutig monologisch: Ovid klagt ‚einsam‘, während er über die Geliebte in der dritten Person spricht. Weil aber die letzten sechs Verse direkt an sie gerichtet sind, wurde von B.M. Gauly postuliert, ihr gelte „die ganze Rede“.³⁸⁷ Statt sich Corinna die ganze Zeit als anwesend vorzustellen, sollte man diese Apostrophe an die nicht Anwesende als Stilmittel der Steigerung verstehen.

1, 7 ist wie 1, 6 ein Gedankenexperiment: Ovid spielt mit einer Situation, an der er emotional keinen Anteil nimmt,³⁸⁸ er versetzt sich in die Rolle des Liebhabers, der seine Geliebte mißhandelt hat,³⁸⁹ und spielt das Szenario in allen Einzelheiten durch: Klage über die eigene Tat, Entschuldigungen, Reaktion der Geliebten – hierbei ist völlig nebensächlich, ob in der Realität einmal eine solche Situation stattgefunden hat oder nicht.³⁹⁰ Wie in *am. 1, 6* umkreist der kurze Monolog ein einziges Thema – unter Aufbietung aller sprachlichen und inhaltlichen

³⁸⁶ Gauly 1990, 120.

³⁸⁷ Gauly 1990, 120.

³⁸⁸ Nicht als Spiel, sondern durchaus als ernsthafte Gefühlsäußerung hat Fränkel 1945, 18 das Gedicht aufgefaßt: Man müsse „the genuine sentiment behind it“ würdigen: „It expresses the poet’s emotions immediately after the excess, with frantic anger giving way to remorse no less inordinate. And he looks back upon what he has done, his deed is exaggerated beyond all due proportion, and in the abandon of his repentance he penetrates to an unusual depth of feeling.“ Nach G. Luck (The Latin Love Elegy, London 1959, 149) hat Ovid „his first quarrel and regrets it bitterly afterwards“.

³⁸⁹ Auch das ist ein Topos der Liebeslegie: vgl. Tibull c. 1, 10, 53-66. Gauly 1990, 124 betont zwar treffend das Rollenhafte der dargestellten Situation, deutet jedoch Ovids Intention wohl nicht richtig: Ovid wolle „ein typisches Verhalten in einer typischen Situation zeigen“: „Jeder (männliche) Leser kann sich, wenn er nur will, in die Rolle des zornigen Liebhabers hineinversetzen“ (125). Ovid geht es nicht um das Nachzeichnen einer für ‚jeden‘ nachvollziehbaren Situation, sondern um die originell-raffinierte Ausgestaltung eines Topos.

³⁹⁰ «Le poème ne raconte pas nécessairement une aventure personnelle. Ovide utilise de nombreux clichés de la poésie érotique» (Sabot 1976, 532).

Möglichkeiten:³⁹¹ Der Inhalt ist oft weniger wichtig als die Pointen;³⁹² häufig erfolgt eine bestimmte inhaltliche Wendung nur um einer Pointe willen, der Demonstration eines raffinierten rhetorischen Kunststücks.³⁹³

Assoziation

Charakteristisch für Ovids Monologtechnik ist wieder die gedankliche Verknüpfung durch Stichwort-Assoziationen: Er beginnt mit einem Appell an Unbekannt, seine Hände in Fesseln zu legen (1), bis der *furor* (2) sich gelegt habe. Indem er diesen Begriff in Vers 3 wieder aufnimmt, gibt er darüber Auskunft, was passiert ist: Im Affekt hat er die Hand gegen seine Geliebte erhoben; er schließt direkt eine Begründung für die Tat an, die noch untermauert wird durch zwei mythologische Exempla, die Handlungen im *furor* beinhalten (7-10). Von den berühmten Vorbildern kehrt er wieder zur eigenen Tat zurück: *ergo ego digestos potui laniare capillos?* (11), wodurch eine Überleitung zum Aussehen der Geliebten geschaffen wird: *sic formosa fuit* (13); dieses Urteil bietet den Anknüpfungspunkt für drei wiederum mythologische Exempla (13-18). Vom äußeren Erscheinungsbild kommt Ovid auf die Reaktion der Geliebten zu sprechen: Sie klage ihn durch ihr Schweigen an (*ipsa nihil*, 20). Dieser Gedanke führt ihn dazu, seine Körperkräfte zu verfluchen, was in einer Apostrophe seiner *manus* (27-28) gipfelt. Im folgenden reflektiert der Dichter über die Schwere seines Verbrechens und dessen Konsequenzen: Hätte er *minimum* [...] *Quiritem* (29) geschlagen, wäre er angeklagt worden; solle ihm das gegenüber seiner *domina* (30) etwa erlaubt sein? Durch diese antithetische Assoziation ist wieder Gelegenheit für ein mythologisches Exemplum gegeben: Diomedes, der die *dea* Venus verletzt habe. Durch das Argument, dieser sei hingegen *saevus in hoste* (34) gewesen, lehnt er ihn als Entlastung für sich selbst ab. Mit *hoste* gelingt der Übergang zu einer Triumphzugs-

metapher (35-40), mit deren Hilfe er selbstironisch seine Tat verhöhnt. Anknüpfend an das Bild der von seiner Attacke gezeichneten Geliebten (39-42) reflektiert er darüber, daß sich sein Zorn weniger heftig hätte entladen sollen (*nonne satis fuerat*, 45). In einer antithetischen Überleitung (*at*, 49) beschreibt er, was sich statt dessen ereignet hat (49-50). Daran schließt sich konsequent eine Schilderung der Reaktion der Geliebten an (51-58): Planvoll beschreibt Ovid zuerst ihr Gesicht (51-52), dann das Zittern ihrer *artus* (53-56) und ihre Tränen (57-58). Das sei der Auslöser für seine Schuldgefühle gewesen; *lacrimae* wird in 60 wieder aufgenommen. Als Konsequenz aus dem Schuldeingeständnis reflektiert er über seine Versuche, sie um Verzeihung zu bitten, und ihre Zurückweisung, welche zu der absurden Aufforderung führt, sie solle ihrerseits ihn mißhandeln (63-66) und die Spuren seines Angriffs beseitigen.

Modusstruktur

Sorgfältig hat Ovid die Pose des grübelnden Ichs durch den abwechslungsreichen Gebrauch des Konjunktivs nachgezeichnet: Im Optativ (*vellem*, 23; Optativ der Gegenwart) wünscht er, seine Tat ungeschehen zu machen; im Irrealis (Mischform aus Irrealis der Gegenwart und der Vergangenheit, 29-30) beschreibt er hypothetisch die Folgen eines Angriffs auf den ‚geringsten der römischen Bürger‘; im Iussiv der Gegenwart (37-39) malt er sich den Auftritt der Geliebten beim Triumphzug aus; im Irrealis der Gegenwart bedauert er die Folgen seines Angriffs (40). Typisch sind die vielen Fragen, die Nuancen seines Gedankenganges enthüllen: Zur eigenen Entlastung hält er sich in Suggestivfragen die Exempla Ajax und Orestes vor (7-10); in vorwurfsvollen Fragen will er sich selbst die Schwere seiner Tat vor Augen führen (11; 27; 30). Eine Steigerung liegt in der sarkastisch-selbtironischen rhetorischen Frage, ob es nicht gereicht hätte, die Geliebte weniger heftig anzugreifen (45-48).

Distanzierte Perspektive – Stil

Ovid hat den Gedankengang seines schuldbewußten Ichs in einem ‚internen Monolog‘ nachgezeichnet, um mit dieser erdachten Situation zu spielen: Das Verhältnis des Monologsprechers zu sich selbst ist wiederum distanziert: Daß alles nur Spiel ist, wird deutlich, wenn man die Brechungen, die sprachlichen und inhaltlichen Pointen untersucht, welche den Inhalt teilweise überlagern: Schon im Anfangsdistichon ist Ovids reflektierte Haltung gegenüber der von ihm angenommenen Rolle deutlich: Zu dem emotional anmutenden Ausruf *adde manus in*

³⁹¹ Nach Akbar Khan 1966, 880 ist Ovid in diesem Gedicht „in a naughty mood, using a theme which in the hands of his elegiac predecessors might have been given a lachrymose expression, but instead instilling into it fanciful conceits, indulging in a ruthless exploitation of rhetorical possibilities, parodying the attitudes of previous elegists“.

³⁹² Gößl 1981 sieht in ihrer Interpretation zwar durchaus den Humor, erklärt ihn aber in psychologisch-realistischer Manier aus dem Verhalten des schuldbewußten Liebhabers heraus; dadurch gehen viele Pointen Ovids verloren.

³⁹³ Vgl. dazu E. de Saint Denis, *Le malicieux Ovide*, in: *Ovidiana* 1958, 188: «Souvent, dans les *Amours*, Ovide ressemble à un voyageur qui s'arrêterait sur la route pour exécuter quelque clownerie ou acrobatie». Das scheint mir ein glänzendes Bild für den *lusor* Ovid zu sein.

*vincla meas*³⁹⁴ liefert er im gleichen Vers in Form einer Parenthese die moralische Begründung: *meruere catenas*, seine Hände verdienen Ketten. Im folgenden bietet er – als guter Anwalt seiner selbst – zusammen mit der Selbstanklage die Erklärung für die Tat: *nam furor in dominam temeraria brachia movit* (3). Damit signalisiert er noch im Moment des Bekennens: Er ist nicht voll verantwortlich dafür, denn er ist Opfer des *furor*. Dieses Argument nimmt Ovid aus Lust am kunstvollen Spiel mit gelehrten mythologischen Beispielen zum Anlaß, zur eigenen Entlastung zwei Figuren der griechischen Tragödie anzuführen, die im *furor* handelten (7-10): Ajax und Orest, „the arch-examples of men run amok“.³⁹⁵ Schon daß er in seiner prekären Lage überhaupt ‚Zeit hat‘, mythologische Exempla anzuführen, zeugt von Distanz. Ihre komische Wirkung liegt auf zwei verschiedenen Ebenen: Zum einen ist die Unverhältnismäßigkeit der Vergleichspunkte grotesk:³⁹⁶ Die tragischen Konflikte, in die Ajax, der Held vor Troja, und Orest, der Muttermörder, verstrickt sind, lassen sich wohl kaum mit Ovids harmlosem Streit mit seiner Geliebten vergleichen. Zum anderen trägt die Art, wie der Dichter die im *furor* vollbrachten Taten dieser Helden schildert, dazu bei: Ajax wird episch-pathetisch als *clipei dominus septemplex*, als ‚Held mit dem siebenhäutigen Schild‘ bezeichnet, der *stravit deprensos lata per arva greges*, ‚weithin über die Gefilde verstreute Herden niederstreckte‘. Damit wird dessen Verblendung ins Komische abgebogen. Orest, der pointiert *vindex in matre patris* genannt wird, sei so tollkühn gewesen – das ist aus *ausus* (10) herauszulesen –, gegen die *arcanas [...] deas* zu kämpfen; in diesem Beispiel ist die Verzerrung offenkundig: Daß die Furien Orest verfolgten, ist eine Folge des Muttermordes, der aus dessen Perspektive als Rache für den getöteten Vater gerechtfertigt schien, nicht aber eine von ihm ausgehende Handlung, als die sie Ovid bezeichnet.³⁹⁷ Ein weiteres Stilmittel der Distanz ist die bewußte Brechung des Pathos: In Vers 11 beklagt der Dichter, das Haar seiner Geliebten in Unordnung gebracht zu haben, um im folgenden Vers zu bemerken, dies stehe ihr

³⁹⁴ Nach McKeown 1989, 165 war es üblich, Verrückte zu fesseln, aber „perhaps paradoxical that the madman should be sane enough to ask for this measure to be applied to himself. Ovid achieves this paradox partly by dissociating himself from his hands“.

³⁹⁵ Akbar Khan 1966, 882.

³⁹⁶ «il existe une telle disproportion entre les méfaits commis par les deux héros tragiques et les actes de notre poète que la comparaison devient burlesque» (Sabot 1976, 529); ähnlich McKeown 1989, 164: „Ovid prevents us from taking him seriously by exaggerating the enormity of his offense: beating one’s mistress is not comparable to the crimes of Ajax [...], Orestes [...] and Diomedes“.

³⁹⁷ Barsby 1973, 83.

besonders gut. Er entlarvt damit sein Schuldbewußtsein als Spielerei und demonstriert, wie unernst es ihm mit seiner Selbstanklage ist.³⁹⁸ Die Pointe wird durch die sprachliche Ausgefeiltheit des Verses unterstützt: die ironische Litotes *nec [...] dedecueret* und die Alliteration. Spielerei und damit ein Zeichen von äußerster Distanz zum Geschehen ist ferner die Kette von Exempla, die das Bild der Geliebten mit wirren Haaren illustrieren, eine „relaxed digression“:³⁹⁹ Atalanta, Ariadne, Cassandra (13-18). Das tertium comparationis ist pointiert auf die aus den unterschiedlichsten Gründen zerzausten Haare reduziert: Das erste Exemplum, die durch die Wälder streifende Jägerin Atalanta, paßt nur halb: „her presumed happiness in her hunting is in contrast to Corinna’s misery.“⁴⁰⁰ Bei Ariadne und Cassandra ist die Unverhältnismäßigkeit des Vergleichs noch auffälliger: Ariadne raufte sich die Haare aus Verzweiflung, weil sie von Theseus verlassen worden war (15-16. Ovid schildert das anschaulich in seiner Ariadne-Epistel [*her. 10*]⁴⁰¹); sprachlich ist Vers 15 hervorgehoben durch die alliterierende Juxtaposition *periuri promissaque* und durch das Zeugma *promissaque velaque*.⁴⁰² Cassandras Haare gerieten in Unordnung, als sie beim Fall von Troja, verfolgt von Ajax, im Tempel der Minerva Zuflucht suchen wollte (17-18);⁴⁰³ daran gemessen ist Corinnas Lage völlig harmlos. Ironisch-gewissenhaft auf (die falschen) Details achtend merkt Ovid selbst an, daß der letzte Vergleich nicht ganz passend sei: Als Priesterin sei Cassandras Haar von Binden zusammengehalten gewesen (*vittatis [...] capillis*, 16), wodurch es nicht so leicht in Unordnung habe geraten können: „This irrelevant observation sharply undercuts strong emotion“.⁴⁰⁴ Der Dichter verfolgt mit diesen drei Exempla die gleiche Strategie wie bei den *furor*-Beispielen Ajax und Orest: Der Witz liegt in der Unverhältnismäßigkeit der Vergleichspunkte. In komischem Unernst ‚mißbraucht‘ er tragische Gestalten. Wo Ergriffenheit aufkommen könnte, biegt er sie ab. Corinnas Schwei-

³⁹⁸ „The objectivity of this observation on his mistress’ beauty contradicts Ovid’s claim to passionate remorse“ (McKeown 1989, 170). Gaulty 1990, 127 hingegen urteilt: „eine kluge Bemerkung, wenn man bedenkt, daß das Mädchen nicht zuletzt über seine ruinierte Schönheit unglücklich sein dürfte.“

³⁹⁹ Akbar Khan 1966, 884.

⁴⁰⁰ Barsby 1973, 85.

⁴⁰¹ Oben S. 63 ff.

⁴⁰² Vgl. auch Stirrup 1973, 824.

⁴⁰³ Stirrup 1973, 827 hebt „the ironic stress on *casta* Minerva, at whose altar she was so brutally raped“ hervor.

⁴⁰⁴ Akbar Khan 1966, 884-885; ähnlich McKeown 1989, 174: „This pedantic and objective qualification for the comparison helps to throw doubt on the sincerity of Ovid’s remorse at his violence against his mistress“.

gen als Reaktion auf seine Tat wird von ihm raffiniert durch zwei schneidende Paradoxa formuliert: *taciti fecere tamen convicia vultus* und *egit me lacrimis ore silente reum* (21-22). Durch diese ausgefeilte Rhetorik, die seine Distanz zum Geschehen ausdrückt, macht Ovid wieder einmal deutlich, daß alles für ihn ein Spiel ist: Wo – hätte er Anteilnahme zeigen wollen – schon ein Paradoxon zuviel gewesen wäre, wählt er zwei. Eine ähnliche Wirkung hat das Diomedes-Venus-Exemplum (31), über dessen Unangemessenheit er selbstironisch mit einem juristischen Argument reflektiert: Während er seine Geliebte attackiert habe, sei Diomedes *saevus in hoste* gewesen (34), habe also im Recht gehandelt. Diese juristische Spitzfindigkeit⁴⁰⁵ wirkt pointiert. Ein weiterer Witz liegt in dem Feiern seiner selbst als Triumphator.⁴⁰⁶ Die in der römischen Liebeslegie verbreitete Militärmetapher⁴⁰⁷ hatte der Dichter bereits in *am.* 1, 2 selbstironisch verwendet: der Gott Amor als Triumphator, er selbst als dessen Gefangener; dieses Motiv wird hier kunstvoll variiert. Es knüpft gedanklich geschickt an das (militärische) Diomedes-Exemplum an; eine gebrochen-pathetische Wirkung entsteht durch "some scornful alliteration"⁴⁰⁸ und vor allem durch den Ausruf *io, forti victa puella viro est!* (38), wobei die Selbstironie⁴⁰⁹ in *forti* [...] *viro* betont wird, das *victa puella* umschließt; diese Juxtaposition ist äußerst pointiert: „Solche aprosdoketische Oxymora liebt Ovid“.⁴¹⁰ Ein gutes Beispiel für das ‚Hinwegwitzen‘⁴¹¹ von Pathos ist die praktisch-logische Begründung für die Überlegung, daß sich der Wutausbruch weniger heftig hätte entladen sollen und es gereicht hätte, die Geliebte anzuschreien (45-46) oder ihr die Tunika *ad mediam* (also bis zur Taille) herunterzureißen: Die Ironie der Passage liegt in der Parenthese: *mediae zona tulisset opem*, der

⁴⁰⁵ McKeown 1989, 164 macht aufmerksam auf "the sophistic nature of the argument that his crime is, in fact, worse than that of Diomedes".

⁴⁰⁶ Brandt 1911, 58: „Ironische Selbstpersiflage: der tapfere Sieger über ein schwaches Mädchen mag nun einen großen Triumph feiern.“ Vgl. auch Sabot 1976, 530; Akbar Khan 1966, 888.

⁴⁰⁷ Tibull *c.* 1, 1, 75-76; Propert *c.* 2, 7, 15-18; 2, 14, 23-28. Dazu K. Galinsky, The Triumph Theme in the Augustan Elegy, *WSt NF* 3, 1969, 75-107.

⁴⁰⁸ Barsby 1973, 87.

⁴⁰⁹ Nach Galinsky (Anm. 407) 95 unterscheidet sich Ovid von Propert durch "parodying and exaggerating some of the triumphal details and in the use of self-irony to which he puts the metaphor [...]. Whereas Propertius would take the triumph per se seriously, Ovid ironically exploits it for its bombast."

⁴¹⁰ Brandt 1911, 59.

⁴¹¹ Diese Formulierung nach Schlegel (oben S. 57).

Gürtel hätte Weiteres verhindert (48).⁴¹² Auch die ausführliche und planvolle Beschreibung der Reaktion der Geliebten zeugt von Distanz: In dieser emotionslosen Haltung zeigt sich erneut, daß Ovid keinen persönlichen Anteil nimmt. Es geht ihm darum, wie er eine gedachte Situation literarisch kunstvoll umsetzen kann: Er beschreibt zuerst Corinnas Gesicht; die große Distanziertheit,⁴¹³ mit der er vorgeht, zeigt sich an der Wahl des Vergleiches: Für Corinnas Blässe wird die Farbe parischen Marmors gewählt, eines kalten, leblosen Materials.⁴¹⁴ Als nächstes wird der Zustand ihres Körpers beschrieben, wobei die Pointe in einem Paradoxon liegt: *exanimis artus et membra trementia* (53). Das Zittern der Glieder veranschaulicht Ovid in hybrider Form gleich durch drei Vergleiche,⁴¹⁵ die eine kunstvoll komponierte Klimax darstellen (54-56): erstens mit einer *aura*, einem ‚Lufthauch‘, der Pappelblätter zum Rascheln bringe – ein sehr sanftes Bild, das mit der Doppeldeutigkeit der *comae* (54) als ‚Haare‘ (in bezug auf die Geliebte) und als ‚Blätter‘ (auf der Vergleichsebene) spielt; dieser Vergleich verharmlost das Bild der vor Angst zitternden Geliebten. Der zweite Vergleich ist ebenso friedlich; die Steigerung liegt darin, daß es sich nun um ‚richtigen‘ Wind handelt: Corinna zittere wie Schilf, das *leni Zephyro*, also durch den als lau geltenden Westwind bewegt wird (55). Im dritten Vergleich wählt Ovid mit dem Notus einen stürmischeren Wind (56). In dieser Klimax liegt Raffinesse: Das gelehrte Spiel mit den Winden – drei verschiedene in drei Versen – hat sich verselbständigt, die Hauptsache, die Angst der Geliebten, tritt in den Hintergrund. Auch seine Versuche, sie um Verzeihung zu bitten, geraten zu einer Parodie epischen Stils: *ter tamen ante pedes volui procumbere supplex; / ter formidatas reppulit illa manus* (61-62). Mit der Anapher *ter... ter* spielt er pikant auf *Aen.* 2, 792-794 und 6, 700-702 an:⁴¹⁶ Dort werden Aeneas' vergebliche

⁴¹² Stirrup 1973, 829: "the polyptoton *mediam mediae* with outrageous irony makes a mockery of his erotic desires." McKeown 1989, 164 hebt die "incongruously detached and pedantic parenthesis" hervor.

⁴¹³ Akbar Khan 1966, 891 bemerkt dazu: "Ovid, far from stressing the horror of what he sees, of what he has caused, underlines again the pictorial qualities of the figure before him, and pretty well excludes the emotional involvement of a contrite lover."

⁴¹⁴ Gauly 1990, 127 hingegen wertet den Vergleich der blassen Haut der Geliebten mit Marmor als ‚Kompliment‘: „Auch in ihrer Blässe ist sie schön.“

⁴¹⁵ Nach McKeown 1989, 190 erfüllt die Häufung der Vergleiche den Zweck "of humorously exaggerating the solemnity of the scene".

⁴¹⁶ Vgl. dazu Barsby 1973, 89 Anm. 23, der mit *Aen.* 4, 690-691 eine weitere Passage von großer Bedeutung anführt: den dreimaligen Versuch der sterbenden Dido, sich noch einmal aufzurichten. Zu *ter...ter* siehe auch *Aen.* 3, 566-567; 8, 230-232; 10, 685 sowie *georg.* 4, 384-385.

Bemühungen geschildert, das ihm erschienene Bild der Creusa bzw. Anchises in der Unterwelt zu umarmen. Die kühne parodistische Anspielung auf diese zentralen Partien der *Aeneis* ist besonders passend, da es um die vor Ovid zurückweichende Geliebte geht.⁴¹⁷ Die abschließende Aufforderung an sie, ihn ebenfalls zu mißhandeln, kann nur als Witz gewertet werden, der durch das Schlußdistichon⁴¹⁸ gesteigert wird: Während Ovid vorher in übertriebener Weise über seine Schuld geklagt und die verheerenden Folgen der Tat geschildert hat,⁴¹⁹ bittet er seine Geliebte nun, die Spuren zu verwischen und die Haare wieder zu ordnen: *neve mei sceleris tam tristia signa supersint, / pone recompositas in statione comas*. Das aufgebauschte komische Pathos fällt in sich zusammen.⁴²⁰

Rückblick

Ovid hat in dieser Klage die Monologform wiederum als technisches Mittel für eine literarische Spielerei benutzt, in der der Monologsprecher mit einem extremen Thema konfrontiert ist. Eine künstliche Situation, die Mißhandlung der Geliebten, wird gedanklich von vorn bis hinten durchgespielt unter Aufbietung von sechs mythologischen Exempla und diversen Naturvergleichen; nachdem das Thema sprach-

⁴¹⁷ Eine noch dreistere Parodie dieser *Aeneis*-Passagen erlaubt sich später Petron in den *Satyrice* 132, 8: Er schildert in teilweise vergilischen Worten, jedoch in Sotadeen, den dreimaligen vergeblichen Versuch Encolps, sich zu entmannen: *ter corripui terribilem manu bipennem, / ter languidior coliculi repente thyrsos*; vgl. dazu: J. Adamietz, Circe in den *Satyrice* Petrons und das Wesen dieses Werkes, *Hermes* 123, 1995, 320-334, hier: 321; E. Lefèvre, Studien zur Struktur der ‚Milesischen‘ Novelle bei Petron und Apuleius, Abh. der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1997, Geistes- und Sozialwiss. Klasse Nr. 5, 40.

⁴¹⁸ Du Quesnay 1973, 12. Nach Gauly 1990, 128-129 hingegen ist der Schluß „der folgerichtige Höhepunkt einer Rede, die gekonnt eine kritische Situation überspielt. Der Leser kann sich über das geschwätziges Pathos, die maßlos übertriebenen Reuebekundungen und die gewitzten Ausreden amüsieren – und er kann erkennen, daß eine solche Taktik Erfolg hat.“

⁴¹⁹ Nach Gößl 1981, 170 stellt Ovid „im Liebhaber zwei widerstrebende Gefühle dar: Instinktive Ablehnung von Schuld [...] auf der einen, Mit-Leiden mit dem Mädchen auf der anderen Seite.“ Sie resümiert 179: „So wird das Gedicht zum psychischen Wechselbad auch für den Leser, der hin- und hergerissen wird zwischen Mitleid mit der Verzweiflung des Helden, moralischer Verurteilung und Entschuldigung seiner Tat“. – Statt eines ‚psychischen Wechselbades‘ bot Ovid dem Leser die amüsante Parodie eines literarischen Topos!

⁴²⁰ “With this brief final instruction to his mistress, Ovid brusquely dismisses the incident and undercuts the tragic stance adopted in the poem so far” (McKeown 1989, 196).

lich und inhaltlich ausgereizt ist, wird es fallengelassen, als wäre nichts geschehen: “the whole ordeal was ‘much ado about nothing’ ”.⁴²¹

am. 1, 13 – Klagemonolog

Extremer Zeitpunkt

Bei diesem Gedicht handelt es sich wieder um einen Klagemonolog, der in einer ‚Extremsituation‘ gehalten wird: Diesmal wählt Ovid einen extremen Zeitpunkt, indem er einen bekannten Topos der Liebeselegie aufgreift und in die Rolle des Liebhabers schlüpft, der im Morgengrauen⁴²² beklagt, daß er das Bett seiner Geliebten verlassen muß.⁴²³ Der Dichter spielt diese Situation durch: Auch 1, 13 ist ein Gedankenexperiment.⁴²⁴ Nach Sabot mischen sich in der Elegie «la réalité pittoresque

⁴²¹ Davis 1981, 2495. Vgl. auch Barsby 1973, 91: “the whole sorry business can be forgotten”. Diese spielerische Unverbindlichkeit zeigt sich auch in der Schlußpointe von *am.* 1, 4: Ovid quält sich gegen Ende des Gedichtes mit der Vorstellung, daß seine Geliebte nachts nach einem Gastmahl, bei dem er sie gesehen hat, mit ihrem Ehemann (statt mit dem Geliebten Ovid) zusammen sei. Er beschwört sie, keine Lust dabei zu empfinden, wenn aber doch – und darin liegt die Schlußpointe –, solle sie es ihm gegenüber leugnen: *cras mihi constanti voce dedisse nega (am. 1, 4, 70)*.

⁴²² Sabot 1976, 477 nennt als Quelle für 1, 13 zwei Epigramme Meleagers, A.P. 5, 172 und 12, 114. Eine Parallele bei Ovid selbst ist *her.* 18, 105 ff, der Brief Leanders an Hero.

⁴²³ Damit stellt dieses Gedicht thematisch einen Vorläufer der mittelalterlichen provençalischen ‚alba‘ und des mittelhochdeutschen ‚tageliet‘ dar, vgl. dazu U. Müller, Ovid ‚Amores‘ – *alba* – *tageliet*. Typ und Gegentyp des ‚Tageliedes‘ in der Liebesdichtung der Antike und des Mittelalters, DVjs 45, 1971, 451-480 = H. Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang*, II, Darmstadt 1985, 362-400.

⁴²⁴ Müller (Anm. 423) führt zu Meleagers Epigramm A.P. 5, 172 noch das Gegen-Epigramm A.P. 5, 173 an, das spielerisch die Situation umkehrt: Während in 5, 172 bedauert wird, daß die Morgendämmerung zu schnell komme und zu wenig Zeit für die Liebenden bleibe, beklagt ein verschmähter Liebhaber in 5, 173, daß die Nacht zu langsam zu Ende gehe, während seine Geliebte gerade bei einem anderen Mann ist. Müller glaubt in den *Amores* mit 1, 13 und 1, 2 ein ähnliches Gegensatzpaar entdeckt zu haben (368): In 1, 2 ersehnt der einsame Verliebte, der deswegen unter Schlaflosigkeit leidet, das Morgengrauen geradezu herbei. – Ob man beide Gedichte als ausdrücklich aufeinander bezogen sehen sollte, erscheint fraglich: 1, 2 liegt zwar die entgegengesetzte Situation zugrunde, aber es kommt auf etwas anderes an: Nach der Klage über die lange Nacht diagnostiziert Ovid, die Schlaflosigkeit sei ein Symptom für Verliebtheit: Darin liegt die eigentliche Pointe.

de la vie romaine, l'évocation poétique de l'aube, les rêves insensés, la mythologie savante et l'humour.»⁴²⁵

Aufbau

Der 48 Verse lange Monolog ist symmetrisch aufgebaut: Nach einer zwei Verse langen Einleitung folgt in 3-46 der Hauptteil, eine Anrede an Aurora, an den sich ein kommentierendes Schlußdistichon anschließt. Damit gibt es zwar formal einen Adressaten, aber es versteht sich von selbst, daß nicht eine ‚wirkliche‘ Gesprächssituation gemeint ist, in der Ovids ‚Rede‘ von Aurora gehört wird und damit die Hälfte eines Dialoges wäre. Wie der Türhüter in *am.* 1, 6 ist Auroras Erscheinen ein bildlicher Ausdruck für die Trennung von der Geliebten; die monologische Klage wird in die witzige Anrede verpackt, geht aber dennoch ins Leere. Ovid beschreibt zunächst den beginnenden Sonnenaufgang: Das einleitende *iam* und das Schildern von Auroras Erscheinen als poetische Umschreibung für das Heranbrechen des neuen Tages ist formelhaft im Epos.⁴²⁶ In 1, 13 ist es aber nicht bloße Floskel, Ovid nimmt die Allegorie wörtlich, indem er seinen Monolog formal an Aurora richtet. Die Anrede mutet sehr forsch an: *quo properas, Aurora?*⁴²⁷ *mane* (3). In den Versen 5-8 schildert er seine momentane Situation: Er liegt im Bett seiner Geliebten und genießt. Statt bei Persönlichem zu bleiben, weitet er die Perspektive ins Allgemeingültige: *quo properas ingrata viris, ingrata puellis?* (9). Daran schließt sich ein 14 Verse langer Exkurs an, in dem er verschiedene Gruppen und Berufe durchgeht, die bei Tagesanbruch zu ihrer Arbeit gerufen werden. Er macht, „magnanimously allowing Dawn to wake all these other people“,⁴²⁸ folgendes Zugeständnis: *omnia perpeterer*. Aber daß auch die *puellae* früh am Morgen aufstehen müssen, könne nur jemand zulassen, *cui non est ulla puella* (26). Anknüpfend an *puella* kehrt der Dichter in den Versen 27-30 wieder zu seinen ‚persönlichen‘ Gedanken zurück (*optavi quotiens* [...]), in denen er der absurden Hoffnung Ausdruck verleiht, die Nacht werde dem Sonnenaufgang nicht weichen und der Sonnenwagen entweder durch Achsenbruch oder Straucheln der Pferde umkippen. Beim dritten Aufgreifen der Frage *quo properas* ist durch den Vokativ *invida* (31) deutlich, daß Ovid die ‚Tonart gewechselt‘ hat: Anstatt zu argumentieren hat er

⁴²⁵ Sabot 1976, 481.

⁴²⁶ Bei Vergil z.B. *Aen.* 3, 521: *iamque rubescebat stellis Aurora fugatis*; *Aen.* 4, 584-585: *et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile*; *Aen.* 7, 25-26: *iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto / Aurora in roseis fulgebat lutea bigis*.

⁴²⁷ „this lively question dispels the grandiosity of the opening couplet“ (McKeown 1989, 341).

⁴²⁸ Barsby 1973, 143.

sich nun auf das Beleidigen Auroras verlegt; er beginnt „with a bold piece of wit“,⁴²⁹ indem er die schwarze Hautfarbe Memnons mit der (schwarzen) Farbe des Herzens seiner Mutter in Beziehung setzt und ihr dann droht (*vellem*, 35), dem greisen Tithonus (*longo quia grandior aevo*, 37) von ihrer Schlechtigkeit und Untreue zu berichten. Ovid setzt Aurora und ihren Geliebten Cephalus mit sich selbst und seiner Geliebten gleich und argumentiert logisch-zwingend mit einer Suggestivfrage: Wenn Aurora des Nachts ihren Geliebten in den Armen halte, hoffe sie dann nicht auch, die Nacht gehe nie zu Ende? Diese Überlegung wird abgelöst von der vorwurfsvollen Frage, warum er selbst leiden solle, nur weil Aurora mit einem Greis verheiratet sei. Als ‚positives‘ Gegenbild und als „a veiled hint to Aurora that she should [...] take a mortal lover“⁴³⁰ führt er Luna und Iuppiter an, die, um ungestörter ihre Liebschaften pflegen zu können, beliebig die Nächte verlängerten. Die gedankliche Verbindung zu Aurora stellt er durch die absurde Begründung her, Iuppiter habe zwei Nächte miteinander verbunden, *ne te* [sc. Aurora] *tam saepe videret* (und nicht etwa deshalb, weil er sich Alcmene ungestörter nähern wollte). Mit dieser witzigen Beleidigung bricht Ovid seine Anrede an Aurora ab: *iurgia finieram* (47), um den Sonnenaufgang und die Nutzlosigkeit seines Ansinnens zu konstatieren: *nec tamen adsueto tardius orta dies* – „an element of parody – of the futility of the traditional lover’s complaint against the dawn.“⁴³¹

Distanzierte Perspektive – Stil

Diese Klage ist überlagert von sprachlichen und inhaltlichen Pointen, in denen sich die Distanz des Monologsprechers ausdrückt. Bereits die episch anmutende Einleitung weist einen ironischen Mißklang auf: Von Tithonus ist als *senior maritus* die Rede, was der Sage nach zwar zutrifft, für Aurora aber nicht sehr schmeichelhaft ist (und in den traditionellen epischen Umschreibungen der Morgenröte natürlich fehlt). Die Attribute, die Tithonus im Laufe der Elegie zugewiesen werden, lassen ihn immer greisenhafter werden: über *longo quia grandior aevo* (37) zu *vir* [...] *marcet ab annis* (41). An der ins Allgemeine erweiterten, rhetorisch kunstvollen Digression in 14 Versen über verschiedene Berufsgruppen, die Aurora ruhig aufwecken dürfe (vgl. z.B. Alliterationen in den Versen 11, 12, 13 und 14; Homoioteleuton in 12;

⁴²⁹ Barsby 1973, 145.

⁴³⁰ Barsby 1973, 145.

⁴³¹ Barsby 1973, 147. Vgl. auch Parker 1969, 83: „For 46 lines out of 48, he builds a consistent structure of the illusion that the dawn can be talked to and cajoled, and then, in a tiny, two-line coda, juxtaposes the inevitable futility all at once, distorting time-convention as well as structure.“

Anapher in 15-16) zeigt Ovid wieder einmal, daß keinerlei persönliches Engagement, sondern die Lust am Spiel auf literarischer Ebene vorliegt. Eine Pointe bietet sich ihm bei der Hypothese an, Aurora selbst bäte bei einem nächtlichen Zusammensein mit ihrem Liebhaber um ein Verzögern des Sonnenaufgangs. Dieser Appell wird durch das Spiel mit der Doppelbedeutung des Begriffs *Aurora* grotesk: Die Person *Aurora* in der Rolle der Liebenden fürchtet sich vor *aurora*, dem Sonnenaufgang. An dieser Stelle ist offenkundig, daß eine gedankliche Wendung nur um des Witzes willen vollzogen wurde. Wie schon in 1, 6 und 1, 7 setzt Ovid mit einer ironischen Schlußpointe seinem Monolog ein Ende:⁴³² *scires audisse: rubebat* (47). Die Vorstellung, die Morgenröte erröte über das Gehörte,⁴³³ ist köstlich und treibt den Anthropomorphismus ad absurdum: „Wer für den Humor solcher Ironie kein Verständnis hat, dem ist nicht zu helfen.“⁴³⁴

Rückblick

Auf der Suche nach Extremsituationen hat Ovid für diesen Monolog einen extremen Zeitpunkt gewählt. Damit hat er erneut unter Beweis gestellt, daß es ihm weniger um das Darstellen persönlicher Erlebnisse geht als vielmehr um die geistreiche Variation eines traditionellen Themas der römischen Liebeslegie. Dieses hat er nach allen Regeln der Kunst durchgespielt, bevor er es fallenläßt.

3. Zusammenfassung

Ovid hat in den untersuchten Monologen der *Amores* die Form dazu benutzt, die Situation des elegischen Liebhabers zu parodieren; dafür nimmt er verschiedene Rollen an, die er durchspielt; weil er ihnen gegenüber immer ein ironisch-distanziertes Verhältnis hat, entstehen geistreiche Pointen. Es handelt sich um Spiel auf einer literarischen Ebene, dem jegliches persönliche Engagement fehlt: Die Monologe sind Gedankenexperimente. Unter Anspielung auf berühmte Vorbilder

⁴³² “The irony of the final couplet, which affects in retrospect the seriousness of the whole poem, is typically Ovidian” (Barsby 1973, 147). Vgl. auch McKeown 1989, 362: “This witty conclusion depends on simultaneous personification and non-personification: dawn reddens *and* day comes, Dawn reddens *but* day comes.”

⁴³³ Oder über das Gesehene, wie Brandt 1911, 34 meint, der das Rotwerden der Morgenröte als Schamgefühl deutet, „weil sie durch ihr frühzeitiges Erscheinen die Bettfreuden eines geilen Liebespaares unwillkommen beendet.“

⁴³⁴ Brandt 1911, 34.

sucht sich Ovid traditionelle, für den Liebhaber prekäre Situationen, um sie kunstvoll zu verarbeiten, wobei pointiert immer wieder auf die Unverbindlichkeit des Dargestellten hingewiesen wird. Die Parodie des elegischen Liebhabers ist nicht an die Monologform gebunden; grundsätzlich ist sie das Thema der meisten *Amores*. Durch die Monologe allerdings, die ‚Ovid‘ in einsamer, klagender Pose präsentieren, kann das Absurde dieser Figur auf witzige Weise dargestellt werden: Sie wird immer in einer Extremsituation vorgeführt. Diese ist zwar teilweise vorgegeben, wird aber durch die originelle Behandlung der Topoi, welche den Aufhänger für Ovids literarische Eskapaden bieten, auf die Spitze getrieben; oft biegt er die Situation um einer Pointe willen zurecht. Er erweist sich auch in den *Amores* als manieristischer Dichter.

Im zuerst behandelten Monolog 2, 16 wird die Situation der verlassenen Heroinnen aufgenommen und auf den elegischen Liebhaber übertragen: Der von Corinna verlassene Ovid klagt über seine Einsamkeit. Neben anderen Kriterien des ‚internen Monologes‘ kann ein besonders originelles Auftreten des Merkmals ‚Fiktivität der äußeren Situation‘ festgestellt werden, indem der Monologsprecher selbst über dieses Phänomen reflektiert.

Während 2, 16 durch die ‚klassische‘ Monologsituation des einsamen, grübelnden Ichs den *Heroides* und den monologischen Vorbildern Ovids, besonders Properz c. 1, 17, sehr verwandt ist, spielen die folgenden Monologe pointiertere Extremlagen durch: 1, 6 wird an einem extremen Ort gehalten; es wird die Form des *paraklausithyron* parodiert: Der Monolog des verzweifelt Einlaß begehrenden Liebhabers geht ins Leere – an den tauben Ohren des Türhüters vorbei. In 1, 7 wendet sich Ovid einem extremen Thema zu; er entwirft das Szenario, seine Geliebte mißhandelt zu haben. In dem ironisch-pathetischen Klagemonolog schimmert permanent und vor allem in der Schlußpointe sein distanzierter Unernst durch. In 1, 13 zeigt sich das Extreme in dem Zeitpunkt: Ovid begibt sich in die Rolle des Liebhabers, der seine Geliebte im Morgengrauen verlassen muß und sich dagegen sträubt. Er formuliert seinen Unwillen in einer Klagerede an Aurora, um am Ende die Nutzlosigkeit seines Ansinnens zuzugeben.

Ähnliche Strukturen begegnen in weiteren *Amores*: In 1, 2 reflektiert Ovid über den Zustand des Verliebtseins und die damit verbundenen Qualen; der Monolog mündet in eine Apostrophe Amors. In 2, 5 sinniert er über das Thema Eifersucht: Im ersten Teil (bis 32) sammelt er Indizien für die Untreue seiner Geliebten, wobei er Vorwürfe an die Nichtanwesende richtet; im zweiten ruft er sich ihre schuldbewußte

Reaktion und die anschließende Versöhnung ins Gedächtnis; von Corinna ist in der dritten Person die Rede (*illi*, 33). 2, 9 stellt eine Apostrophe an Cupido dar, in der Ovid über die Rastlosigkeit der Liebe nachdenkt. 3, 6 ist formal eine Anrede an einen Fluß, dessen Wasser den Dichter von seiner Geliebten trennt; damit liegt in Variation wieder eine *paraklausithyron*-Situation vor. Als pikantes Beispiel einer Extremsituation ist auch 3, 7 interessant, Ovids Klage über Impotenz. 3, 11 und 11b gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang, wobei zu klären wäre, ob es sich nicht doch um e i n Gedicht handelt: 3, 11 ist eine Apostrophe an *turpis amor* (1), 11b eine Reflexion über *vincit amor* (34).

Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Band 30

Herausgegeben von
Paul Goetsch, Wolfgang Raible und Helmut Rix

in Verbindung mit
Michael Charlton, Gunther Eigler, Willi Erzgräber, Karl Suso Frank,
Hans-Martin Gauger, Hans-Joachim Gehrke, Ulrich Haarmann,
Oskar von Hinüber, Wolfgang Kullmann, Eckard Lefèvre,
Klaus Neumann-Braun, Wulf Oesterreicher, Herbert Pilch, Lutz Röhrich,
Ursula Schaefer, Paul Gerhard Schmidt, Hildegard L. C. Tristram
und Alois Wolf.

Ulrike Auhagen

Der Monolog bei Ovid

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Auhagen, Ulrike:

Der Monolog bei Ovid / Ulrike Auhagen. – Tübingen : Narr, 1999

(ScriptOralia ; 119 : Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe ; Bd. 30)

Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1997

ISBN 3-8233-5429-9

FA
6550
.A95
1999

D 25

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort.

© 1999 · Gunter Narr Verlag Tübingen

Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Druck: Müller+ Bass, Tübingen

Verarbeitung: Gogl, Reutlingen

Printed in Germany

ISSN 0940-0303

ISBN 3-8233-5429-9