

OVID  
*Liebeskunst*

*In der Übersetzung  
von Hertzberg/Burger,  
überarbeitet und reich kommentiert  
von Tobias Roth, Asmus Trautsch  
und Melanie Möller*

Galiani Berlin

1. Auflage 2017

Verlag Galiani Berlin

© 2017, Verlag Kiepenheuer & Witsch GmbH & Co. KG, Köln

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

*Umschlaggestaltung* Manja Hellpap und Lisa Neuhafen, Berlin

*Innengestaltung* Hanne Mandik

*Lektorat* Wolfgang Hörner, Felicia Bomhoff

Gesetzt aus der Kinesis von Mark Jamra

*Satz* Buch-Werkstatt GmbH, Bad Aibling

*Druck und Bindung* GFP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-86971-153-9

Weitere Informationen zu unserem Programm finden Sie unter [www.galiani.de](http://www.galiani.de)

# Buch I

**1: in diesem Volk:** Ovid spricht im ersten Vers konkret alle Römer, Männer und Frauen, an. Da Ovid aber beständig mit dem Allmachtsanspruch Roms unter Augustus (\* 63 v. Chr.) spielt, wird hier die ganze vorstellbare Welt adressiert. Dass er sich gleich im ersten Vers an alle Menschen wendet, hat auch sachliche Gründe, denn die Liebeskunst kann jeder lernen – darin liegt ein gegenüber

der traditionellen Expertenrolle, für die der Begriff *ars* steht, geradezu demokratischer Bildungsanspruch. Nur vordergründig sind es junge Unverheiratete, die erotischen Rat im Medium der Lehrdichtung nötig haben. Ovid verschleiert gezielt die Grenzen, die er selbst im weiteren Verlauf der *Ars* setzt: Gemeint sein können auch ältere, auch verheiratete, unabhängige (unter eigenem Recht, *sui iuris*) und abhängige (unter der Hausherrschaft, der *patria potestas*) Personen, Dirnen und Matronen (auf die Mutterrolle verpflichtete Ehefrauen), und auch Sklaven spielen mit. Schließlich scheinen selbst die Götter, vor allem Eros/Amor, angesprochen zu sein.

**1: Kunst zu lieben:** Vom Verfasser autorisierte Werktitel sind in der antiken Literatur selten. Meistens leiten sie sich aus den Anfangsworten der Texte oder (bei Theaterstücken) aus dem Namen eines Protagonisten her und erscheinen so in den Manuskripten und Textsammlungen, auch im vorliegenden Fall. Da Ovid selbst sein Werk später jedoch als *Ars* zitiert, liegt eine besonders günstige Situation für die Annahme eines konkreten, autorisierten Werktitels vor. Der Kunstcharakter wird zu Anfang deutlich betont: Viermal kommt der Begriff *ars* in den ersten vier Versen vor. Das lateinische Wort ist die Übersetzung des griechischen Worts *technē*, aus dem sich u. a. das deutsche Wort ›Technik‹ herleiten lässt, während von *ars* Worte wie ›artizifiziell‹ oder ›Artis-

tik‹ abstammen. Ovids Text kommt damit gleich ab dem ersten Vers eine gewisse Ambivalenz zu, die sich bis ins 18. Jahrhundert mit dem Begriff verbindet: *ars* als Kunst und als Technik bzw. Wissenschaft. Die moderne Unterscheidung, ja Entgegensetzung

**S**ollte in diesem Volk die Kunst zu lieben jemandem  
Fremd sein, dieses Gedicht les er und liebe gekonnt.  
Kunst hat den eilenden Kiel mit Ruder und Segel beflügelt,

von Kunst und Technik oder Kunst und (angewandter) Wissenschaft ist der Antike prinzipiell fremd, auch wenn schon die Griechen einzelne *technai* sehr genau differenzierten und auf ihre professionelle Eigenständigkeit Wert legten. Allen *technai* bzw. *artes* gemein ist die spezifische Fähigkeit des Menschen, etwas mit theoretischem und praktischem Wissen tun zu können. Dieser Komplex aus Wissen und Können wurde häufig in Lehrdichtungen vermittelt, insbesondere die für die Antike und ihre politische Diskussionskultur wichtige Rhetorik. Ovids Lehrdichtung steht in dieser Tradition und stellt das praktische Wissen, die Kunstgriffe, Methoden und das Know-How für erfolgreiche Liebende dar, ist also ein Handbuch der *technē erotikē* oder kurz: Erotik, wie die Griechen sie nannten. Darin ist Ovids Anlage originell, denn Lehrdichtungen hatten sonst meist Themen wie Landwirtschaft oder Grammatik, waren philosophischer oder fachwissenschaftlicher, weniger lebensweltlicher Natur. Quintus Ennius (\* 239 v. Chr.), der als Vater der römischen Literatur gilt und auf den Ovid später ausdrücklich verweist (3, V. 409), trat zum Beispiel mit einer Lehrdichtung über Kochkunst, den *Hedyphagetica*, hervor. Aber Ovids *Liebeskunst* ist nicht nur didaktischer und damit konkreter Ratgeber, sondern ein poetisches, in elegischen Distichen gedichtetes Werk. Die *Ars* wird ausdrücklich als Gedicht (lat. *carmen*; V. 2) ausgewie-

sen. Die *Liebeskunst* verfolgt also didaktisch-technische und ästhetische Zwecke. 2: *dieses Gedicht les er und liebe gekonnt*: In dem Wunsch steckt auch ein Imperativ. Ovid schafft Verbindlichkeiten, indem er als Lehrer und Wissenschaftler der Liebe auftritt. Dass er den praktischen Nutzen anspricht, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die ästhetische Dimension der Kunst für Ovid das zentrale Anliegen ist, hier wie in allen seinen Werken: Auf sie kommt es ihm an. 3: *den eilenden Kiel*: Schifffahrt als Bild des zivilisierten Lebens ist ältester Metaphernschatz. Sie symbolisiert die Bändigung der Naturgewalten durch Technik ebenso wie das Scheitern dieses Versuchs. Seit ihrer von Homer (\* vor 700 v. Chr.) beschriebenen Rolle im trojanischen Krieg und auf den Irrfahrten des Odysseus, Hesiods (\* vor 700 v. Chr.) Warnungen vor riskanter Seefahrt (*Werke und Tage*, V. 618–694) und den ersten Metaphern des Schiffs für den Staat bei Alkaios (\* 7./6. Jhd v. Chr.; *Frag.* 249 Lobel-Page) und Theognis von Megara (\* 6. Jhd. v. Chr.; *Theognidea* 1, V. 671 ff.) wohnt der Schifffahrt immer auch ein Moment der Gefahr und des illegitimen Grenzüberschreitens inne. Am Schiff setzt ebenfalls die römische Zivilisationskritik in der römischen Liebeslegie an, etwa bei Tibull (\* um 55. v. Chr.) in 1, 3. Das Schiff wird neben dem Wagen für die römischen Elegiker zu einer Art Zentralmetapher für den Kurs durch Dichtung und Liebe, insbesondere bei Propertius (\* um 55 v. Chr.) in 1, 17, V. 13 ff.; 2, 26, V. 1 ff.; 3, 7, V. 19 f. oder 24, V. 15 f. Dabei stehen wie bei Ovid oft metonymisch Teile wie das Segel (*velum*) oder die Räder (*rotae*) für das Ganze des Schiffs als riskantem, beweglichem Ort. Wer wagt, gewinnt nicht immer, aber Ovid sieht für sein neues Werk sicher keine echte Gefahr, sondern kokettiert mit dem Topos. Die Gefahr wird erst Jahre später (8 n. Chr.) real, als Augustus aufgrund der *Liebeskunst* und eines nicht näher benannten Fehlers (*Tristia* 2, V. 207) den Dichter ans Schwarze Meer nach Tomi (dem heutigen Constanța) verbannt. Zur Geschichte und Bedeutung dieser zentralen Metapher lese man Hans Blumenbergs (\* 1920) wunderbar material- und ideenreiche Bücher *Schiffbruch mit Zuschauer* und *Die Sorge geht über den Fluss*.

4: *der Liebe Pilot*: Ovid spricht von der durch Kunst zu lenkenden Liebe (*regendus amor*) und greift damit sowohl das Bild des Wagenlenkers, das des Bezwingers wilder Tiere wie Stier (V. 19) und Ross (V. 20) als auch das des Piloten oder Steuermanns (gr. *kybernētēs*, lat. *gubernator*) auf. Damit klingt eine bereits in der Antike fortgeschrittene Metapherngeschichte an. Zu ihr gehört auch die politische Kunst des Regenten als Steuermann eines Schiffs bei Platon (\* um 428 v. Chr.) (*Politeia* 6, 488a–489c) und bei Aristoteles (\* 384 v. Chr.) (*Politik* III 4, 1267b20 ff.). Platon sieht in der politischen Pilotenkunst die Aufgabe des Philosophen, also des weisesten Lehrers. Ovid stellt sich als Liebeslehrer in diese Tradition. In jeder dieser Hinsichten ist die Kunst – durch den Dichter – der Liebe Lenkerin: Die Poesie navigiert ihre Bewegung, bezwingt ihre wilden Fluten und leitet mit Kunstverstand ihre Geschicke. Aber das ist keine einseitige Dominanzrelation; im durchaus auch mal kämpferischen Verhältnis von Künstler und Liebe (V. 18–24) zeigt sich ein durchaus modernes Kunstverständnis: Die Eros/Amor regierende Kunst formt und bildet ihn, stellt ihn aber nicht her, sondern wird erst verwandelt (mit erotisierenden Pfeilen verletzt) durch ihren Gegenstand. Der Dichter muss die genuine Kraft der Liebe erfahren und ihre Eigenwirksamkeit als Material der Dichtung anerkennen, um sie in Sprache formen zu können. Gleichzeitig markiert Ovid, in seiner Rolle als *praeceptor amoris*, eine Entwicklung innerhalb seines Werkes: War es im ersten Gedicht seiner *Amores* noch Amor gewesen, der sowohl die literarische Form als auch den Gegenstand der Dichtung über den jungen Autor verhängte und ihm seine Gefühle wie seine Verse diktierte, so werden nun die Rollen getauscht: Amor ist der Gelenkte. Ob freilich dieser Rollentausch zuverlässig oder gar irreversibel ist, dürfen die Leser der *Liebeskunst* bezweifeln. In den *Amores* gab Ovid Auskunft über seine völlige Abhängigkeit von Amor, wobei er just die beiden Metaphern benutzt, die in der *Liebeskunst* zum Beleg für die Souveränität des Lehrers herhalten sollen: Hat das Liebesfeuer im Herzen nachgelassen, »treibt meinen unseligen Geist ein unbekannter Wirbelsturm um. Wie ein Pferd, dessen Maul sich nicht lenken lässt, seinen

Herrn in den Abgrund reißt, während dieser vergeblich den schaumbedeckten Zaum zurückzuziehen versucht; oder wie ein plötzlicher Windstoß ein Schiff, das schon das Land erreicht hat und den Hafen berührt, auf hohe See fortreißt, so bringt mich oft der ungewisse Hauch Cupidos

zurück, und der purpurne Amor nimmt seine wohl-bekannten Waffen wieder auf.« (*Amores* 2, 9, V. 27 ff.)

5: *Automedon*: Sohn des Diores, kämpfte mit den Griechen vor Troja als Wagenlenker des Achill.

Das war keine kleine Aufgabe, denn die Pferde des Achill, Xanthos und Balios, waren unsterbliche Söhne des Westwindes Zephyr und entsprechend zugkräftig; zudem waren sie der menschlichen Sprache mächtig. Der Sohn des Diores ist abseits seiner spezifischen Aufgabe im trojanischen Krieg der Wagenlenker schlechthin und taucht als solcher vor Ovid auf, etwa bei Marcus Tullius Cicero (\* 106 v. Chr.), *Pro Roscio Amerino* 98, und nach ihm, so bei Juvenal (\* 67), *Satiren* 1, V. 61, auf. Platon lässt Sokrates (\* 469 v. Chr.) im *Ion* (537a ff.) argumentieren, dass nur tatsächliche Wagenlenker und Steuermänner auch die Expertise hätten, Wagen bei Homer (*Ilias* 23, V. 335 ff.) oder Steuerkunst auf Schiffen zu beurteilen. Anders Ovid: Er beansprucht, den Wagen und das Schiff der Liebe und der Dichtung gerade deshalb beurteilen zu können, weil er in beidem Expertise habe (V. 29). Während Sokrates zu dem Schluss kommt, dass singende Dichter (Rhapsoden) nicht aus Wissen, sondern aus Inspiration sangen, vermittelt Ovid immer wieder, dass er wie ein klassischer Techniker weiß, wovon er spricht. Als Automedon der Liebe wird sich der Dichter erneut am Ende des zweiten Buches der *Ars* (V. 738) präsentieren. 6: *hämönischem*: Ein alter Name für die griechische Region Thessalien, die für Zauberkunst, vor allem Hexerei und Schadenszauber, berühmt war. Prominentestes Beispiel ist die Hexe Erichtho, die in Lucans (\* 39) *Bellum civile* 6, in Dante Alighieris (\* 1265) *Divina Commedia* (*Inferno* 9,

V. 22 ff.) als Empfangsdame der Hölle für Vergil (\* 70 v. Chr.) und in Goethes (\* 1749) *Faust II*, V. 7005 ff., als erste Figur der *Klassischen Walpurgisnacht* wieder auftaucht. Das hämonische Schiff ist die Argo, das von Argos und Athene/Minerva aus Fichten von der

*Kunst das leichte Gespann: Kunst ist der Liebe Pilot.*

*Wie den geschmeidigen Zaum und den Wagen Automedon lenkte,* 5

*Wie auf hämonischem Schiff Tiphys das Steuer geführt,*

*Hat mich Venus zum Künstler bestellt für den zärtlichen Amor:*

*Amors Tiphys nennt, Amors Automedon mich!*

gebirgigen Halbinsel Pelion in Thessalien erbaute schnelle Schiff der Argonauten um Jason. Die Argo, eine von fünfzig Ruderern angetriebene sogenannte *Pentekontere*, wird immer wieder als das erste Schiff vorgestellt und vor allem dann metaphorisch eingebaut, wenn ein Dichter etwas Neues wagt. So setzt er seinen Originalitätsanspruch ins Bild. 6: *Tiphys*: Sohn der Hyrmene und des Hagnias, war der Steuermann des Schiffes Argo, das mit unheimlicher Geschwindigkeit und einer legendären Besatzung von Helden zum Raub des Goldenen Vlieses nach Kolchis im Schwarzen Meer ausfuhr. Tiphys segelte mit sicherer Hand durch vielerlei Gefahren, starb allerdings vor Abschluss der Argonautenfahrt. Vielleicht ist das bereits ein Hinweis darauf, dass Ovid nicht alle Eventualitäten der abenteuerlichen Liebeskunst ausbuchstabieren wird. 7: *Venus*: Mit Aphrodite/Venus, der Göttin der Liebe, und ihrem kecken Sohn Eros/Amor treibt Ovid ein abgründiges Spiel. Zwar ruft Ovid sie als göttliche Instanzen an wie etwa vor ihm schon Lukrez (\* um 95 v. Chr.) die frühlingsverkörpernde Venus in seiner Lehrdichtung *De rerum natura* 1, V. 1–49. Zugleich unterläuft er aber ihre Legitimation als Inspirationskraft des Genres erotischer Dichtung, indem er sich – von Venus – zu Amors Meister erklären lässt und ihn seinerseits in den Dienst nimmt. Ist Amor derjenige, den der Poet formen kann, so ist Venus die Liebesgöttin, der sich der Künstler anvertrauen muss, um sich selbst leiten zu lassen. Sie erst macht ihn zum Liebesdichter und

erteilt ihm den Auftrag zur Erotodidaktik, ähnlich wie in Platons *Symposion* die weise Diotima Sokrates über die Liebe belehrte (201d–212c). Im Doppelverhältnis zu Amor und Venus zeigt sich die Mittelstellung des Dichters zwischen beiden. Er nimmt eine

tergibt. Aufschlussreich ist die tierisch-menschliche Doppelnatur des Kentauren, der das Animalische in sich tragen muss, um es wirklich zu kennen und didaktischen Einfluss haben zu können (in den *Metamorphosen* 2, V.630, und 6, V.126, nennt Ovid

ihn den »doppelgestaltigen Chiron«). Die Vertrautheit mit dem wilden Amor beansprucht auch der Dichter als Liebeslehrer für sich (V.28). Wenn auch Amor in römischer Zeit als ein Knabe

*Freilich, der Gott ist wild und wird oft sich gegen mich sträuben,  
Aber der Knabe ist jung, lenken lässt er sich noch.  
Lehrte doch Phillyras Sohn den Achill als Knaben die Zither,  
Mit der friedvollen Kunst zähmt' er das wilde Gemüt.*

10

formende und zu formende Rolle ein: als Schöpfer der Liebe im Medium der Dichtung und als Dichter, der erst durch seinen Umgang mit der Liebe er selbst geworden ist. 9: *wild*: Dieses Attribut (lat. *ferus*) verweist auf die Natur des Eros/Amor, die ihm bereits die Griechen unterstellten. Die große Dichterin Sappho von Mytilene (7./6. Jhd. v. Chr.) etwa nennt ihn ein »gnadenloses Untier« (Frag. 130, 1–2 Voigt, V.2). So wird Ovids Bezähmungsleistung der ungestümen Leidenschaften und ihrer Triebkräfte *qua* Kunst noch transparenter. Als wild wird bis heute auch typischerweise die offene See beschrieben, die der geschulte Navigator zu bezwingen weiß. Amor ist wie das Meer und er fegt über es wie der Wind.

10: *Knabe*: Ein hellenistisches Motiv: die mythischen Helden, inklusive der Götter, in ihrer Kindheit darzustellen und sie so in einer vorautoritären Phase zu präsentieren, in der sie umso leichter zum Spielball der Künste werden. 11: *Phillyras Sohn*: Der Kentaure – ein Mischwesen aus Pferd (Rumpf und Beine) und Mensch (Oberkörper und Kopf) – Cheiron/Chiron, der unter anderem der Lehrer des Achill gewesen sein soll. Der Sohn des Kronos/Saturn und der Philyra lebte in Thessalien und wurde in der Antike für seine Weisheit und Belehrung der Jugend verehrt. Nicht nur in Medizin, Jagd und Prophetie, sondern auch in den Künsten war er bewandert und gab sein umfassendes Wissen an seine Schüler weiter. Der Dichter stellt sich ihm als Erzieher Eros'/Amors (*praeceptor amoris*, V.17) zur Seite, der seine Weisheit mit seiner Dichtung allen von Amor getroffenen Personen wei-

dargestellt wird (so schon in einem Epigramm des Meleager (2./1. Jhd. v. Chr.), das in der *Anthologia Palatina* 5, 177, überliefert ist), so klingt in ihm doch immer das unbezähmbare Erbe vom Anfang der Welt mit, das die griechischen Dichter oft mit Eros verbunden haben, seitdem er unmittelbar nach der Erde aus dem Chaos entstand (Hesiod: *Theogonie*, V.120–122). Nach Ovid ist der Liebesgott sowohl wild und animalisch als auch – wie Achill – göttlich (V.18). Vielleicht spielt Ovid auch auf eine Verbindung von Chiron (dessen Name von griechisch *cheir* – die »Hand« – abstammt) mit der Schreibhand des Dichters an. Nur durch ihre verscheidende Aktivität wird Amor erzogen. Die kulturelle Bedeutung der Hand und des haptisch-visuellen Systems wurde schon früh in der Antike reflektiert, auch wenn über die Evolution der Hand und die für den Werkzeuggebrauch entscheidenden Opposition und Mobilisierung des Daumens wohl nichts bekannt war. So attestierte der griechische Philosoph Anaxagoras (\* um 500 v. Chr.) der Hand die entscheidende kausale Rolle bei der Herausbildung geistiger Fähigkeiten: »Anaxagoras sagt nun zwar, dass der Mensch deswegen, weil er Hände hat, das verständigste Lebewesen ist. Folgerichtig ist jedoch, dass er deshalb, weil er das verständigste Lebewesen ist, Hände bekommen hat.« (Aristoteles: *De partibus animalium* 4, 10, 687a7 ff.). Aristoteles dreht zwar das Begründungsverhältnis um, bleibt aber bei der Hochschätzung der Hand, die »das am meisten nützliche Werkzeug« sei, das »Werkzeug, das anstelle von vielen Werkzeugen steht« (ebd., 687a22 f.). Für Ovid zentral

ist nicht der sexuelle Gebrauch der Hand, der auch zur Sprache kommt (2, V. 715 ff.), sondern ihre Schreibfähigkeit, die den Griffel (*stilus*) führt. Eine Verbindung Chiron – Hand – Geist – Liebe/Dichtung liegt zumindest nahe. Wie symbolisch besetzt die Hände eines Autors waren, wird am abscheulichen Tod des großen Redners und Philosophen Marcus Tullius Cicero deutlich: Nachdem er auf eine der Todeslisten (*proscriptiones*) des Marcus Antonius (\* 82 v. Chr.)

gesetzt worden war, gegen dessen Alleinherrschaftsansprüche er als Republikaner angeschrieben und geredet hatte, wurde er, wie der Historiker Titus Livius (\* 59 v. Chr.) berichtet (überliefert bei Seneca d. Ä. (um 55 v. Chr.): *Suasoriae* 6, 17), auf der Flucht am 7. Dezember 43 v. Chr. – kurz nach Ovids Geburt am 20. März desselben Jahres – getötet. Octavian, der spätere Augustus, duldet es, obwohl Cicero ihn unterstützt hatte. Der Leichnam wurde brutal geschändet: Man schnitt ihm Haupt und Hände ab und stellte sie öffentlich an der Rednerbühne (*rostra*) auf dem Forum Romanum aus, weil sie Reden gegen Marcus Antonius geredet und geschrieben hatten. 11: *Achill*: Sohn des Peleus und der Thetis, beinahe unverwundbar und beinahe unüberwindlich, der schlagkräftigste Krieger der Griechen im Kampf gegen die Trojaner. Sein Zorn und Trotz (gr. *thymos*), aufgrund dessen er vorübergehend die Kampfhandlungen einstellt, bilden den Ausgangspunkt von Homers *Ilias*, die mit dem Vers beginnt: »Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus«. Achills Zorn führte zu diversen Katastrophen für das griechische Expeditionskorps, andererseits aber setzte er den Trojanern so entscheidend wie grausam zu – daher ist er bei Freund und Feind gleichermaßen gefürchtet. Achill ist der mythologische Held, der im Laufe der *Ars* am häufigsten genannt werden wird. Dabei geht es nicht darum, seiner Zornesenergie zu folgen. Sie soll vielmehr gemäßigt werden. 11: *Zither*: Mit der Zither (gr. *kithara*) wird auf die weniger bekannte musisch-künstlerische Seite Achills angespielt: Schon im 9. Buch der homerischen

*Ilias* (V. 185 ff.) zupft er die Lyra (Leier) und erfreut damit sein Herz, zeigt also seine sensible, verletzte Künstlerseele, zumindest für einen Augenblick, was in einem reizvollen Kontrast zu seiner sonstigen Grausamkeit steht, auf die Ovid wenig später mit der

*Er, der so oft die Feinde, die Bundesgenossen verstörte,  
War, so erzählt man, in Furcht vor dem gealterten Greis,  
Bot auf des Lehrers Geheiß die Hände, die Hektor noch fühlen  
Sollte, gehorsam dem Wort, dar für den strafenden Schlag.*

15

Nennung Hektors anspielt. Im Dichter der *Ars* findet aber auch dieser Oberwilde, den Christa Wolfs (\* 1929) Cassandra nur »das Vieh« nennt, seinen Meister. Zugleich verweist die Kithara – ein Saiteninstrument mit mindestens sieben Saiten, die über einen Resonanzboden gespannt wurden – auf das Dichterhandwerk, das zuerst vom Sänger, dem Kitharoden, der sich auf einer Kithara (von der das Wort Gitarre abstammt) bzw. der mit zwei Saiten etwas einfacheren Lyra begleitete, nicht getrennt werden konnte: Dichtung war Gesang, war mündlicher Vortrag. Das gilt insbesondere für die monodische Lyrik, etwa Sapphos. Wie nun Chiron den wilden Knaben Achill mit dem Instrument zähmt, so können auch Ovids Verse den jungen Eros/Amor bändigen, ohne dadurch seine Kraft zu reduzieren – im Gegenteil. Das heißt auch: Liebe muss sich selbst (poetisch) aussprechen können, soll sie reifen. Sie braucht einen Liebesdiskurs, wie ihn in der Moderne Roland Barthes (\* 1915) in seinen *Fragmenten einer Sprache der Liebe* (*Fragments d'un discours amoureux*) von 1977 zusammengetragen hat. Liebe nicht als bloße Empfindung, sondern als Quelle eines sie formenden poetischen Sprechens zu verstehen, ist Element von Ovids Modernität, die in der Form die Entscheidung über den Gehalt erkennt. Der Amor der von Ovid zur Blüte gebrachten Liebesdichtung ist der neue Achill der alten Heroendichtung. 15: *Hektor*: Sohn des Priamus und der Hekuba, schlagkräftigster Krieger der Trojaner im Kampf gegen die Griechen. Nur Achill kann ihm beikommen: Der erschlägt ihn und schleift seine



Leiche hinter seinem Wagen her (*Ilias* 22, V. 95 ff.).  
 16: *den strafenden Schlag*: Die Aussicht auf Prügelstrafen in der Schule, die schon den frühen Morgen für die Schüler verdirbt, beschreibt Ovid in seinen *Amores* 1, 13, V. 17 f., wo er Eos/Aurora, die Göttin der Mor-

474). Auch Helden wie Philoktet oder Herakles/Herkules, der den Bogen von ihm erbt, hatten den Ruf, exzellente Bogenschützen zu sein. Herkules ist es auch, der als typischer Zivilisationsheld eine brennende Fackel als Waffe führte und damit Ungeheuer

besiegte. Seine Kraft, mit der er die wilde Natur zähmt, äußerte sich aber auch in mehreren Formen von Gewalt gegen Nahestehende, nicht zuletzt gegen seine eigene Familie. Aus Versehen verletzte er den weisen Kentauren Chiron ernsthaft.

Ovid spielt auf diesen

Zusammenhang an, wenn auch er von seinem Schüler Amor mit Bogen und Fackel verwundet wird. Man darf übrigens vermuten, dass Ovid nicht gezögert hätte, die moderne Bezeichnung »Amorbogen« für die leichte Rundung der Oberlippe unter dem sie und Nase verbindenden Philtron (gr. »Liebeszauber«) in seinen Anspielungsreigen mit aufzunehmen. 23: *Cupido*: Sprechender Spitzname des Eros/Amor, der den Affekt der Leidenschaft, des Triebhaften, stärker ins Bild setzt als der auch die Liebe bezeichnende Göttername. 24: *Rächer der Wunden*: Die Vorstellung, durch einen poetischen Text Rache an der und für die Liebe zu nehmen, findet sich auch im letzten Wort einer der grimmigsten Canzonen aller Zeiten, Dante Alighieris *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (»Drum will ich jetzt mit schroffen Worten reden«) – dort unter der einschlägigen Vokabel *vendetta* (V. 83). 25: *erlüge ich*: Ovid spricht sich hier gegen bewusstes, willentliches Lügen (*mentiri*) aus – im Gegensatz zum spielerischen Täuschen im Sinne des griechischen *pseudesthai*, das auch absichtslos sein kann und nicht zum Nachteil des Anderen gereichen soll. Der weise Dichter und Politiker Solon (\* um 640 v. Chr.) erwähnt es in seiner berühmten Formel »Vieles lügen [bzw. erfinden] die Dichter« (Frag. 21 Diehl). Von Friedrich Nietzsche (\* 1844) wird es im zweiten Teil von *Also sprach Zarathustra* (Von den Dichtern) gesteigert zu: »Die Dichter lügen zu-

*Amors Lehrer bin ich, wie Chiron es war für Achilles;*

*Beide Knaben sind wild, stammen von Göttinnen ab. –*

*Aber es lässt sich der Nacken des Stiers mit dem Pfluge belasten,*

20 *Selbst das stolzeste Ross knirscht mit dem Zahn auf dem Zaum:*

*So wird sich Amor ergeben, obwohl er die Brust mit dem Bogen*

*Mir verwundet, obwohl sprühende Fackeln er schwingt.*

genröte, so anspricht: »Du betrügst Knaben um den Schlaf und lieferst sie den Lehrern aus, damit ihre zarten Hände grausame Rutenhiebe erdulden müssen.« Horaz (\* 65 v. Chr.) erinnert sich in seinen Briefen (*Epistulae* 2, 1, V. 70 f.) an seinen Lehrer Orbilius und hat ein bezeichnendes Adjektiv für ihn parat: *plagosus* – »prügelreich«. 21/22: *Bogen/sprühende Fackeln*: Eros/Amor oder Cupido führen in der römischen Ikonographie einen Bogen als Waffe. Das Bild des vom Liebespfeil Getroffenen hat sich bis in die Popularkultur der Gegenwart gehalten, insbesondere als pfeildurchbohrtes Herz. In Anbetracht der ungeheuerlichen Zerstörungen, die die antike Literatur im Laufe der Zeit bis zur Renaissance erlitten hat, ist es heikel, etwas Verbindliches über den Beginn und den Verlauf einer Bildtradition zu sagen. Bei Euripides (\* um 480 v. Chr.) erscheinen sie als Waffen in der *Medea* V. 530 f., die Kombination von Pfeilen und Fackeln erstmals bei Moschus (2. Jhd. v. Chr.), in seinem Idyll *Der flüchtige Amor*, V. 21 ff. Der Bogen war aber auch Waffe der Götter und göttlich-heroischen Menschen. So ist der Führer der Musen und Künftlergott, Apollon, zugleich der mit dem Bogen Ferntreffende. Als er in Ovids *Metamorphosen* einen Wettstreit mit Amor provoziert, konzentriert sich der Machtvergleich auf diese Waffe – den Amor deshalb gewinnt, weil er Apollon selbst treffen und somit in Liebe zur Nymphe Daphne entflammen lassen kann (*Metamorphosen* 1, V. 452–



viel.« Aber das ist nicht der hinterhältige Betrug mit schädlicher Absicht, gegen den sich Ovid verwehrt, sondern das freie Spiel der Erfindung, die dichterische Illusion und Täuschung (*dissimulatio*), der sich Ovid verschreibt. Nietzsches weise Figur Zarathustra bezeichnet sich gleich nach diesem Satz selbst als Dichter – wie sein Schöpfer, der die Illusion als Lebensnotwendigkeit erkannte.

25: *Phöbus*: Beiname des Apoll als strahlender Sonnengott. Apoll, Sohn des Zeus/Jupiter und der Leto/Latona, ist auch für Medizin, Musik und Dichtung zuständig, zudem Beschützer der Jugend, Anführer der Musen und als oberste Orakelinstanz Gott der Prophetie und der Seher. Neben Orpheus ist er auch der Patron der Dichter, von der Inspiration über das Handwerk bis zum Sozialprestige. Horaz stellt in *Carmina* 4, 6, V. 29 f., recht ausdrücklich klar: »Den Geist hat Phöbus mir, Phöbus hat mir die Kunst des Gesanges und den Namen des Dichters gegeben.« Als Künstlergott und Musenpapst wirkt Apoll immer auch als Garant für Strukturgesetze und Ordnung – sein Gegenprinzip ist der rauschhafte Dionysos/Bacchus. In anderen Texten stellt Ovid auch die weniger populäre Grausamkeit des Rächers Apoll aus, die er mit seiner Zwillingsschwester Artemis/Diana gemein hat – man denke etwa an die Häutung des Marsyas oder die Ermordung der Kinder Niobes (*Metamorphosen* 6, V. 382–400 und V. 146–312), die voll Anmaßung vermeint hatten, sich den Göttern gleichstellen zu können (*hybris*). 26: *den Vögeln der Luft*: Hier wird auf die in der Antike beliebte Kunst der Deutung des Vogelflugs als Orakel angespielt. Es fiel in den Aufgabenbereich der sogenannten Auguren, den Flug der Vögel auszulegen und entsprechende Handlungsanweisungen daraus abzuleiten, die einzelne, aber auch größere Gruppen und sogar die Staatsleitung betreffen konnten. Ovid zielt hier auf die mangelnde Wissenschaftlichkeit der Mantik ab, gegen die er seine epistemische und persön-

liche Expertise setzt. In diesem Sinne bezeichnet er sich im folgenden Vers als »erfahrene[n] Seher«. Die Dichter belegen sich traditionell auch mit dem Namen Seher oder Priester, *vates*, um den – wie immer gearteten – Wahrheitsanspruch ihrer Kunst zu be-

*Aber je gewaltsamer Cupido mich traf und versengte,  
Desto geschickter bin ich, Rächer der Wunden zu sein.  
Nimmer erlüge ich, Phöbus, von dir die Kunst zu besitzen,  
Nicht von den Vögeln der Luft wird mir die Weisung erteilt,  
Nie sind mir Clio oder die Schwestern der Clio erschienen,  
Als ich in deinem Tal, Ascra, die Herden bewacht.*

25

haupten und darüber hinaus ihre gesellschaftliche Funktion zu legitimieren. 27: *Clio*: Clio ist die Tochter des Zeus/Jupiter und der Mnemosyne/Memoria, eine der seit Hesiod weitgehend kanonisch gewordenen neun Musen (*Theogonie*, 75–79), als »Rühmende« zuständig vor allem für die höheren literarischen Gattungen des Lobes von Helden und Taten sowie der Geschichtsschreibung. Sie strebt Ovid bewusst nicht an, statt Panegyrik will er ein Lob der Liebe singen; dafür ist Clios Patronage nicht passend. 27: *Schwestern der Clio*: Die acht übrigen Musen. Die Verabschiedung der Musen, die seit Hesiod als Inspirationsquellen und Autorisierungsinstanzen angerufen werden (*invocatio*), und ihre Ersetzung durch den Gegenstand der Dichtung selbst ist kühn, aber in der elegischen Praxis kein Novum. Statt der Musen wird Aphrodite/Venus um Beistand gebeten (V. 30); das hatte vor Ovid bereits Lukrez am Beginn seines epikureischen Lehrgedichts *De rerum natura* (V. 1 ff.) getan. Diese Verabschiedungspraxis macht erneut in der hohen Renaissance Schule. Während bei Petrarca (\* 1304) Clio und ihre Geschwister noch ihrer inspirativen Aufgabe nachgehen (*Canzoniere* 318) und nur an der Sprachlosigkeit des liebenden Ich scheitern (*Triumph der Keuschheit* V. 127 ff.), häufen sich im 15. Jahrhundert die Stellen, in denen Clio, zuweilen mit einigen ihrer Schwestern, zugunsten der Erfahrung und dem geliebten Gegenüber hinaus-

geworfen wird. Giovanni Pico (\* 1463) will im Sonett *Se 'l basso dir di mei suspir in rima* nichts mehr mit Clio zu tun haben, Girolamo Benivieni (\* 1453) suspendiert Clio in seiner siebten Ekloge ebenfalls, und Lodovico Martelli (\* 1500) ersetzt in seinen Stanze

oder Montaigne, geradezu synonym für seinen berühmten Sohn geworden, der, bevor er zum Dichter wurde, im Tal um den Ort als Hirte sein Dasein fristete (*Theogonie*, V. 22 f.). Es ist der erste Ort in der europäischen Literatur, auf den ein Dichter mit Selbst

aussagen zu seiner Herkunft verweist (*Werke und Tage*, V. 639). 29: *Meine Erfahrung*: Ovid antwortet auf Platons Skepsis gegenüber der Kompetenz der

*Meine Erfahrung genügt. Gehorcht dem kundigen Seher.*

30 *Wahres singe ich: steh, Mutter der Liebe, mir bei.*

*Hauptumwallende Binde sei fern, das Zeichen der Keuschheit,*

in *lode delle donne* Clio glatt durch die Augen der Geliebten. Die direkte erotische Faszination verdrängt die im Himmel oder auf Bergeshöhen aufgehängten Angelpunkte der Musen. Die Dichter der Renaissance konnten sich dabei nicht nur auf diese Ovid-Stelle stützen, sondern auch auf eine ganz ähnlich lautende Passage in der Elegie 2, 1, V. 3 f., des Propertius. Beginnt hier die Geschichte der Ersetzung der göttlichen Musen durch die menschlichen? Schon die griechischen Dichterinnen und Dichter sprachen ihre Geliebten mit Namen an, als konkrete Individuen, die zur Dichtung inspirieren; Mimnermos von Kolophon (\* 7. Jhd. v. Chr.) widmet eine Sammlung von Klageliedern seiner (vermutlichen) Geliebten Nanno; Sappho richtet sich in ihren Dichtungen an ihre Geliebten Kleis (Frag. 132 Voigt), Atthis (Frag. 49 Voigt, Frag. 130, 3–4 Voigt) oder Anaktoria (Frag. 16 Voigt). Dieser namentlichen Ansprache eines Individuums folgen die römischen Dichter und werden dabei individueller, indem die geliebten Frauen in verschiedenen Situationen und Interaktionen mehrfach im Lauf der Elegienbücher beschrieben werden. Doch sie ersetzen ein historisches Individuum durch eine von ihnen geschaffene Kunstfigur, bei der man nicht weiß, wer und ob überhaupt eine konkrete Frau sich hinter ihnen verbirgt: Catull (\* um 80 v. Chr.) singt eine Lesbia an, Tibull wird sich an Delia und Nemesis wenden, Propertius' Dichtung ist ganz einer gewissen Cynthia zugewandt und Ovid selbst spricht in seinen *Amores* zu Corinna. 28: *Askra*: Heimatort des Dichters Hesiod am Hang des Musenberges Helikon in Böotien. Der Ort Askra ist, vergleichbar mit Orten wie Vinci, Caravaggio

Dichter in Bezug auf ihren Gegenstand: »Also wer irgendeine Kunst nicht besitzt, der wird auch, was vermöge dieser Kunst geredet oder getan wird, nicht richtig zu beurteilen vermögen.« (*Ion*, 538a) Ovids Antwort: *usus* – er hat »Erfahrung«. Es ist vielfach bezweifelt worden, ob Ovid tatsächlich auf solche Erfahrungen zurückblicken kann. Die bloße Behauptung der Autopsie ist populär und dient der Autorisierung. Ovid beansprucht damit *auctoritas*, da sie nicht nur durch Tugend (*virtus*) gegeben ist, sondern auch durch Erfahrung und Gebrauch (*usus*), Begabung (*ingenium*) oder Kunst (*ars*) erworben werden kann (Cicero: *Topica* 73), die Ovid alle für sich beansprucht. Es handelt sich bei *auctoritas* um einen schon in der römischen Republik zentralen, dann im Prinzipat von Augustus für sich reklamierten Begriff (siehe den Herrschaftsbericht *Res Gestae Divi Augusti* 34). Dabei geht es um eine allgemein anerkannte »Beratungsmacht«, eine Autorität des Urteils, die vor allem dort richtungsweisend wird, wo es noch kein positives Recht gibt. Ratschläge wurden von Personen mit *auctoritas* nahegelegt und aufgrund dieser *auctoritas* auch meist befolgt. Der Begriff war eine Art Bindeglied der unterschiedlichen Bereiche väterlicher Haushoheit (der *patria potestas*), aristokratischer Rollenbehauptung oder politischer Entscheidungsmacht im Senat (*auctoritas patrum* bzw. *senatus*). Ovid übersetzt den politischen Anspruch nicht ohne List in einen ästhetisch-didaktischen: Er nimmt mit dem Verweis auf seine eigene Erfahrung *auctoritas* in einem völlig anderen Bereich in Anspruch, nämlich dem privaten und der altväterlichen Sittlichkeit (*mos maiorum*) fremden Bereichs der Liebe. Dabei

spielt auch eine Konnotation des Begriffs eine Rolle, die mit sozialer Koordination zu tun hat, denn *auctoritas* strahlt auf eine Adressatengruppe aus, wie die bewegende Rede eines Redners, und animiert sie zu gemeinsamem Handeln. Marcus Tullius Cicero reklamiert *auctoritas* in seiner ersten Rede für sich und redet aus ihr zum ganzen Volk (*De imperio Cn. Pompei*, 1–2), wie Ovid sich ebenfalls an das gesamte Volk,

ja die Menschheit wendet (1, V.1) und *exempla* (Beispiele) aus der Mythologie anführt, als würden sie alle bereits die Grundgedanken der *Ars amatoria* belegen. Er schildert anekdotische Szenen wie die bereute Gewalt gegen die Geliebte in *Amores* 1, 7, die wie ästhetische Transformationen eigener Erfahrungen wirken und auf die er als solche auch in der *Liebeskunst* verweist (2, V.169 ff.). Mehrfach fordert Ovid im Laufe der *Liebeskunst* die Leser auf, ihm zu glauben und zu folgen. Er stellt sich später, im Exil, aber auch in die Tradition der Differenz von Kunst und Leben (*Tristia* 2, V.353 ff., nach Catulls *Carmen* 16, in dem die Ehrbarkeit des Dichters gegen die Freiheit der Dichtung gestellt wird), sodass an seiner Expertise Zweifel angebracht sind. Im Medium der Dichtung gibt er auch, vor allem in den *Tristia* und den *Epistulae ex Ponto*, Auskünfte zu seiner Biographie, an denen prinzipiell und umfassend zu zweifeln es keine plausiblen Gründe gibt, abgesehen vom generellen *caveat*, dass man es mit Dichtung, nicht mit beglaubigten Tatsachenberichten zu tun hat. Sie will vor allem »unterhalten/ und bringt vorwiegend das, was unsre Ohren ergötzt« (*Tristia* 2, V.357 f.).

**30: Wahres:** Gemeint ist die Wahrheit der künstlerischen Präsentation, eine Überzeugungskraft, die nicht von der ästhetischen Form ihrer Vermittlung zu trennen ist. Weniger geht es Ovid um eine historisch oder lebensgeschichtlich verbürgte, öffentlich nachprüfbare empirische Wahrheit. In der Antike wurden verschiedene Wahrheitsbegriffe bereits differenziert diskutiert, dazu gehörte auch die Unterscheidung einer Wahrheit der Dichtung, der Geschichtsschreibung und der Philosophie. Dabei war

der Begriff der Wahrheit (gr. *alētheia*, lateinisch *veritas*) hochgeschätzt, weil das Wissen eine zentrale Rolle in der Kultur einnahm. Ovids selbstbewusster Anspruch zeigt sich hier gerade im Bezug zum (neben Homer) anderen Urvater der europäischen

*Und du, langer Besatz, der die Füße verhüllt.  
Sichere Liebe und gestatteten Raub will ich singen,  
Nirgends in meinem Gedicht wird ein Verbrechen gelehrt.*

Dichtung, Hesiod. Der Dichter aus Ascrea bekräftigt sowohl in seiner *Theogonie* als auch seinen *Werken und Tagen* den Anspruch, mithilfe der Musen Wahres zu verkünden (*Theogonie*, V.28–34, vgl. das gesamte Proömium V.1–115; *Werke und Tage*, V.10). Anders als Ovid aber interessiert ihn das Thema Liebe nicht weiter, die Frauen sind ihm suspekt, Eros/Amor ist eher eine kosmische Macht als menschliches Begehren (*Theogonie*, V.120–122). **31: Hauptumwallende Binde:** Die Vestalinnen, zur Keuschheit verpflichtete Priesterinnen der Göttin Hestia/Vesta, trugen eine kunstvolle Haarbinde und auch Matronen konnte man an einer solchen *vitta* erkennen (vgl. 3, V.137 und 483). **32: langer Besatz:** Hier können lange Priestergewänder, etwa der Vestalinnen, aber auch die sogar die Knöchel bedeckende und undurchsichtige Stola als Kleidung der Matronen, der verheirateten Bürgerinnen, gemeint sein (vgl. 2, V.600). Die Binde (*vitta*) und die Stola bezeichnen auch bei Tibull, 1, 6, V.67 f., die ehrwürdige, freie Matrone – Freigelassenen (*libertae*) und Töchtern von Freigelassenen (*libertinae*) war das Tragen dieser Kleidungsstücke verboten. **33: Sichere Liebe:** Ovid zielt auf die sozialen und seit der von Augustus 18 v. Chr. erlassenen *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (Julisches Gesetz zur Eindämmung des Ehebruchs) auch rechtlichen Folgeschäden leidenschaftlicher Liebe. Die in der *Ars* und in elegischen Dichtungen entfaltete Liebe ist, mit Blick auf die römischen Normen, eine gepflegt asoziale Liebe, insofern sie keinen Ort in der traditionellen, unter Augustus restaurierten Sittlichkeit hat, die Intimbeziehungen durch Ehe oder Prostitution regelt. Die in Aussicht gestellte Sicherheit lässt sich

einerseits als der Werbungs- und Liebeserfolg verstehen, hebt aber auch auf die Künstlichkeit, die kunstmäßige Verfasstheit der Liebe in der Dichtung selbst ab. 34: *ein Verbrechen*: Ovid schafft selbst die geeigneten und ungeeigneten Kategorien der Bewertung sei-

wo die Ars rückblickend als ein aus Sicht des Kaisers begangenes Verbrechen erscheint: »Zweierlei war mein Verderb: Eine Dichtung und eine Verirrung« (*perdiderint cum me duo crimina, carmen et error*; *Tristia* 2, V. 207). Es geht nicht nur um Moral, sondern auch um

Juristerei: Mit der im Jahr 18 v. Chr. erlassenen *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, Ausdruck von Augustus' sittlicher Restaurationspolitik, wurde Ehebruch ein hart geahndeter Straftatbestand (Ehebrecher verloren die Hälfte bzw. ein Drittel

- 35 *Erstens suche zu finden, was du wünschest zu lieben,  
Wenn du als neuer Soldat erstmals die Waffen ergreifst.  
Zweitens gib dir Mühe, die dir gefällt zu gewinnen,  
Drittens Sorge dafür, dass eure Liebe besteht.  
Das ist der Weg. Die Bahn wird von unseren Spuren gezeichnet,*

nes literarischen Schaffens. Verbrechen (*crimen*) wird zu einem zentralen Begriff in Ovids Dichtung, vor allem im Exil. Ovid gibt an, dass er wegen eines *crimen*, das in einer *error* und seiner *Ars* bestand, im Jahre 8 n. Chr. in die Verbannung nach Tomis ans Schwarze Meer ziehen musste (*Tristia* 2, V. 207 ff.). Die Möglichkeit, er könne sich diese Verbannungsgeschichte gar nur ausgedacht haben, ist, sowenig man geneigt sein mag, den Gehalt der *Tristia* und der *Epistulae ex Ponto* als bloße Inszenierung abzutun, nicht ausgeschlossen. Die Komplikation aus Verbrechen und Dichtung leuchtet aus der Komposition des Verses selbst. Auf den ersten Blick wird klar behauptet: »Es wird kein Verbrechen gelehrt!« Auf der Ebene der poetischen Tropen wird die Behauptung aber unterlaufen: Denn der lateinische Vers erzeugt durch die Nachbarschaft von Gedicht (im Ablativ: *carmine*) und Verbrechen (*crimen*) eine klangliche Nähe. Das Gedicht ist im Lateinischen eine Paronomasie des Verbrechens, also sind beide buchstäblich etwas Ähnliches. Ovid zeigt, wenn er seine Dichtung wie in der Einleitung (V. 1–40), erklärt, auch, was Dichtung kann: eine Aussage treffen und diese Aussage in der sprachlichen Form zugleich durchkreuzen. So ist es für Ovid möglich, in einem Vers klar zu sagen, dass der Gegenstand seiner Dichtung nichts Kriminelles sei, und dabei zu verstehen zu geben, dass die Leser es mit etwas zu tun bekommen, das die strengen Sitten des jungen Kaiserreiches unterläuft. Die klangliche Nähe von Gedicht und Verbrechen kehrt ausgerechnet da wieder,

ihres Vermögens und wurden auf eine Insel verbannt; wurde eine Ehebrecherin *in flagranti* vom Hausherrn, ihrem Vater oder Gatten, ertappt, konnten sie und ihr Geliebter auch auf der Stelle umgebracht werden). So lassen sich die Verse 31–34 durchaus als *disclaimer* verstehen, für wen sich der Lehrmeister nicht verantwortlich erklären will. Auf diese Zugangsbeschränkung weist Ovid in den *Tristia* 2, V. 303 f. nochmals hin und präzisiert, die *Liebeskunst* sei nur für »Dirnen« (*meretrices*) geschrieben. Freilich kann diese nachträgliche Klarstellung bei der Lektüre des Werks nicht recht überzeugen, da Ovid immer wieder verschleiert, wer eigentlich seine Adressaten sind. Viele Textpassagen deuten darauf hin, dass sich ebenso frei geborene wie freigelassene unverheiratete Männer und Frauen gemeint fühlen sollten, und viele Beispiele scheinen auch für Ehefrauen (Matronen) geeignet zu sein. Ovid spielt mit den Geschlechtern in der Sprache der Dichtung. 36: *Wenn du*: Dieser Vers zur Begrüßung des Rekruten wurde von Theodulf von Orléans (\* um 750), Bischof, Abt sowie Berater Karls des Großen (\* um 747), in seinem *Ad monachos sancti Benedictini* (Patrologia Latina, vol. 105, col. 312) wörtlich zitiert – mit Bezug auf das Klosterleben. Bei Ausgrabungen in Tomis wurden, wie die Pressesprecherin des Weißen Hauses, Melissa McCarthy (\* 1970), mitteilte, Spuren dafür gefunden, dass sich Ovid mehrmals im Grab umgedreht hat. 36: *als neuer Soldat*: Dass die Liebe ein Kriegsdienst (*militia amoris*) ist, ist ein Gemeinplatz

der Elegiker und kehrt gerade in Ovids *Liebeskunst* immer wieder. Die Metapher lässt sich in der lateinischen Literatur bis zu den Komödien des Plautus (\* 250 v. Chr.) (etwa *Persa*, V. 232) zurückverfolgen. Dieser Kriegsdienst ist einerseits Teil jenes bis in die Moderne durchgängigen Bildfeldes waffenstarrer, männlicher Attacken auf die Frauen, insbesondere um die Jungfräulichkeit zu zerstören (besonders grob zusammengetrieben im Soldatenlied aus Goethes *Faust*

I (V. 895 ff.): »Das ist ein Stürmen! / Das ist ein Leben! / Mädchen und Burgen / Müssen sich geben«). Andererseits ist in der *militia amoris* Pazifismus am Werk – was an der Elegie zur Zeit des Augustus besonders deutlich wird. Liebe ist Kriegsdienst, aber tatsächlicher Kriegsdienst ist Barbarei, wie es besonders in Ovids *Amores* 3, 8 deutlich wird. Die *militia amoris* ist in diesem Sinne der andere, zivile »Kriegsdienst«: zwar ein zuweilen kämpferisches Liebespiel (*veneris bella*), aber kein Dienst an einer Waffe, die töten könnte. Schon Horaz legt seine militärischen Waffen symbolisch an einer Mauer für Aphrodite/Venus nieder (*Carmina* 3, 26); Properz und Tibull deuten wie Ovid die Waffen (*arma*) in nicht-tödliche, erotogene »Waffen« um, zu denen Eros/Amors Pfeile und Venus' Fackeln, aber auch konkret alle Tricks und Verhaltensweisen zählen können, die Ovid in der *Liebeskunst* für seine lernwilligen Leserinnen und Leser aufzeigen wird: Im radikalen Gegensatz zur römischen Armee sind Frauen in dieser Ironisierung alles Militärischen ebenso angesprochen, auch sie erhalten solche »Waffen« (3, V. 1 ff.). Den Anspruch der Friedfertigkeit bekräftigen auch Ovids »Heilmittel gegen die Liebe«, die vermutlich nach der *Liebeskunst* entstandenen *Remedia amoris*, in denen Amor als derjenige angesprochen wird, der Frieden liebt (V. 19) und dessen Pfeile frei »von des Todes Blut sind« (V. 26). Zugleich wird der lernwillige Leser durch diesen Topos eingestimmt auf die erheblichen Anstrengungen, die die Liebe kosten

kann. In seiner Elegie 1, 9 fächert Ovid das Anforderungsprofil auf: Für beides muss man jung sein, für beides Schlafentzug, Gewaltmärsche und Gehorsam bis zum Selbstverlust ertragen, auf der Erde nächtigen, die Unabsehbarkeit des Endes bewältigen (vgl.

*Dort ist das Ziel, das ich streife mit schleunigem Rad.  
Da es dir noch freisteht, mit lockerem Zügel zu schwärmen,  
Wähle die aus, der du sagst: Du nur gefällst mir allein.  
Aber sie kommt dir nicht zu aus heiterem Himmel gefallen,  
Suchen musst du schon selbst, die deinen Augen gefällt.*

40

2, V. 346 ff.). 39: *Bahn*: Hertzbergs Übersetzung hebt völlig auf das Gleichnis des Wagenrennens ab. Ovid spielt allerdings auch mit dem römischen Brauch, das unbebaute Gelände (*area*) einer zu gründenden Stadt zu umgrenzen. 40: *das Ziel*: Der Wendepunkt der Wagenrennen in langgestreckten Stadien, markiert durch die sogenannten *metae*, drei konische Säulen. Wie auch bei heutigen motorisierten Wagenrennen ging es darum, eine Kurve möglichst eng zu nehmen und keinen Kontrahenten durchzulassen. Hertzbergs Übersetzung ist also missverständlich: Es geht nicht um Ziel und Ende des Rennens, sondern um den kritischen Punkt in seinem Verlauf. Die Bemühungen der Liebenden sollen nicht nachlassen. Das Bild des Wagenrennens und des schneidigen Umfahrens der *metae* mobilisiert Ovid auch in *Amores* 3, 2. 42: *Du nur gefällst mir allein*: Die eine und einzige Herzallerliebste ist eine Grundzutat der Elegie. Ovids *tu mihi sola places* erscheint wie ein Echo auf die Elegie 4, 13, V. 3 aus dem Corpus der Texte aus dem Umkreis Tibulls, *tu mihi sola places*, und auf die Elegie 2, 7, V. 19 des Properz, in der es ebenfalls heißt: *tu mihi sola places*. An dieses Echo schließt sich auch Francesco Petrarca an, der in seinem *Canzoniere* 205, V. 8, wörtlich zitiert, er habe zu seiner *donna* gesagt: *Tu sola mi piaci*. Ovids Schüler soll also von Anfang an literarisiert sein: Dass er das richtige und einzige Mädchen gefunden hat, wird er daran erkennen, dass er spontan zitiert. Suchen muss er sie aber, auf den Zufall allein kann er nicht vertrauen. Ovids



auf den ersten Blick widersprüchliche Formulierungen changieren zwischen Verlieben als plötzlichem Schicksal und Flirten als zu erlernender Voraussetzung. Die poetische Qualität des Lateinischen wird übrigens in diesem Zitat auch für die dieser Sprache

schon selbst – gegenseitig – erkennen. 46: *hauset die knirschende Sau*: Lob dem Übersetzer Hertzberg! Diese Wendung hätte es verdient, sprichwörtlich zu werden wie nicht wenige Zitate aus Friedrich Schillers (\* 1759) *Wilhelm Tell*. 47: *Vogelfänger*: *Stets lustig,*

*heissahopsassa*. Papageno, der berühmteste Vogelfänger der Welt, deriliert in seiner Arie »Ein Netz für Mädchen möchte ich,/ Ich fing sie dutzendweis für mich«: Dass die Königin der Nacht aber ihre Angestellten nicht Ovid lesen lässt, das leuchtet ein. Auf das Bild des

- 45 *Weiß doch der Jäger genau, wo dem Hirsch man spannet die Netze,  
Weiß er es doch, wo im Tal hauset die knirschende Sau.  
Vogelfänger kennen die richtigen Büsche, und Angler  
Wissen, wo in der Flut schwimmen die Fische zuhauf.  
Du auch, wenn du Stoff für die dauernde Liebe dir suchest,  
50 Lerne zuvor, wo stets vielerlei Mädchen du triffst.*

nicht Mächtigen greifbar: Du (*tu*) kommst zuerst, dann ich (im Dativ: *mihi*), eingerahmt von Dir allein (*sola*), schließlich – wie eine Konklusion – folgt das Verb, das »uns« verbindet (2. Person Singular: *places*). Roland Barthes bemerkt in seinen *Fragmen-ten einer Sprache der Liebe* im Abschnitt *Ich liebe dich*, dass der kapiteltitelgebende Satz sich der grammatikalischen Veränderung in eine Prädikation – z. B. durch »Ich liebe ihn« – widersetzt. Denn man will diesen Satz, mit dem alles in einem Atemzug gesagt ist, nur dem anderen in der richtigen Situation sagen; er »ist eine Figur, die außerstande ist, anderes zu umfassen als den so Angesprochenen«. Es gibt aber eine Ausnahme: »der einzige Höhenflug des *ich-liebe-dich* ist die Anrede, die Erweiterung durch einen Vornamen«. Das kann ebenso für den Satz Tibulls, Properz' und Ovids gelten, den man mit Barthes auch als Holophrase, einen nicht zerlegbaren Satz, bezeichnen kann. Den Vornamen einzusetzen, bleibt nun den Lesern der *Liebeskunst* überlassen. Dadurch wird das Zitat das Eigentum der Liebenden und verlässt die Tauschbörse des literarischen Liebesdiskurses. Aus der ästhetischen Lust der poetischen Zitatverknüpfung wird die intime Lust der Menschenverbindung, die sich in diesen wiederholten Worten auslässt. Wer für wen wann die Wahrheit des Satzes *tu mihi sola places* darstellt, kann der dichtende Liebeslehrer nicht wissen. Ihr müsst Euch

Anglers, das sich für den Verführer bis heute gehalten hat, und das vom christlichen *Menschenfischer* (Mk1, 17; Mt 4, 19; Lk5,10) erheblich unterschieden ist, wird Ovid noch mehrmals zurückkommen (1, V.393, 763; 3, V.425). 50: *Mädchen*: Im Original steht *puella* im Singular, das ist Jägersprache. Auch das verweist auf die Singularität der Geliebten. Ovid verwendet für die liebesfähigen und -interessierten Frauen in der *Liebeskunst* das Wort *puella*. Mit diesem Wort wird schon bei Catull die angebetete Geliebte bezeichnet (2, V.1; 3, V.3 ff.; 8, V.4; 11, V.15; 36, V.2 ff.; 37, V.11; 56, V.5). Der Begriff ist semantisch relativ offen: Eine *puella* konnte ein Mädchen, also eine junge Frau, sein, aber auch die eigene Sklavin, eine Prostituierte oder eine verheiratete Frau; das Alter war ebenfalls nicht bestimmt. Ovid legt sich mit diesem Wort für seine und seiner Schüler Adressatinnen bewusst nicht fest, wie er es z. B. mit *virgines* (Jungfrauen), *meretrices* (Prostituierten) oder *matronae* (vornehmen Ehefrauen) getan hätte. 53: *Andromeda*: Die äthiopische Prinzessin Andromeda, Tochter des Königs Kepheus und der Kassiopeia, sollte dem Meerungeheuer Keto geopfert werden. Perseus, Sohn des goldigen Zeus/Jupiter und der Danaë, erschlug das Untier und nahm Andromeda bei dieser Gelegenheit zur Frau. Die Geschichte des Paares wird in der *Ars* noch mehrmals auftauchen (1, V.643; 3, V.192 und 429); Ovid erzählt sie auch in den *Metamorphosen*

4, V. 670 ff. Dass die Äthiopierin hier als »schwarze Inderin« ins Spiel kommt, ist wohl typologisch zu verstehen: Sie stammt vom südlichen Rand der den Römern bekannten Welt. Die bei Ovid »schwarzen« Inder heißen übrigens bei Vergil (*Georgica* 4, V. 293), dem in jeder Hinsicht

politisch korrekteren Dichter, »farbig«, *colorati*.

54: *griechische Frau*: Die Griechin Helena, die vom Trojaner Paris entführt wurde – schönste aller Frauen und Kriegsgrund des zehnjährigen, blutigen Kampfes um Troja.

55: *Rom allein*: »Wie in den neuern Zeiten gewisse Charaktere und Szenen nur in Paris studiert und kennen gelernt, gewisse Situationen hier nur aufgefasst, und gewisse Romane hier nur geschrieben werden konnten, so weiland in Rom«, heißt es im Abschnitt *Über die römischen Elegiker*: Ovid in den *Nachträgen zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste* von 1795. 56: *was die Welt*: Wenn in Rom alles ist, was in der Welt ist, dann ist dort auch ein Vorbild für diesen Vers – bei Properz, 3, 22, V. 17 f.: »Alle Wunderwerke werden der römischen Erde nachstehen: Hierher setzte die Natur alles, was immer überall war.« 57: *Gargara*: Gargara, eine Stadt am Hang des Berges Gargaron in Kleinasien (heute Çanakkale), war für seine Fruchtbarkeit und reichen Ernten bekannt und wurde dafür bereits von Vergil in den *Georgica* (1, V. 103) gelobt – dieses Leergedicht Vergils über verschiedene Aspekte der Landwirtschaft ist insgesamt eine wichtige Folie, vor der und mit der Ovid spielt. Wo Vergil, besonders im 2. Buch der *Georgica*, den Reichtum Italiens und Roms an Schätzen, Gütern und Produkten hervorhebt, lobt Ovid den Reichtum an Mädchen und potentiellen Freuden. Angemerkt sei, dass sich hinter der wohl wenig reizvollen Zusammenfassung »Leergedicht über Landwirtschaft« eine durchaus fantastische Dichtung verbirgt, die wohl damaligen Bauern keine wirkliche Hilfe war – aber den Lesern (bis heute) grandiosen Kunstgenuss bot und bietet.

Auf dem Berg Gargaron treffen sich Hera/Juno und Zeus/Jupiter in der *Ilias* 14, V. 293 ff., und die Gattin erscheint (mit Hilfe des Gürtels der Aphrodite) dem Gatten so anmutig, dass er, in den Worten des großen Johann Heinrich Voß (\* 1751), ausruft: »Komm,

*Für diese Suche befehl ich dir nicht, die Segel zu setzen.*

*Nötig ist kein langer Weg, bis du einmal auf sie triffst.*

*Hole Andromeda nur von den schwarzen Indern sich Perseus,*

*Mag die griechische Frau rauben der phrygische Mann.*

*Rom allein wird so viele so schöne Mädchen dir bieten*

*Dass du meinst, was die Welt jemals besessen, ist hier.*

55

wir wollen in Lieb' uns vereinigen, sanfte gelagert!« Nach Lukians (\* um 120) *Göttergesprächen* sollen sich am Berg Gargaron zudem die Entführung des schönen Ganymed durch Jupiter und das Urteil des Paris, wer die Schönste sei –, Aphrodite/Venus, Athene/Minerva oder Juno – zugetragen haben. Es gibt also mehrfache Bezüge zur Liebeskunst. 57: *Methymna*: Stadt auf der griechischen Insel Lesbos, im Osten der Ägäis und nur 9–15 km vom türkischen Festland entfernt. Inzwischen ist Lesbos nicht mehr berühmt für seine Weinherstellung, aber immer noch wichtig für ein engverwandtes Gewerbe: Auf der Insel findet etwa die Hälfte der griechischen Ouzoproduktion statt. Traurige Berühmtheit erlangte die Insel aufgrund ihrer Lage seit Sommer 2015, als täglich bis zu 2000 Menschen, die vor Krieg und Verfolgung flohen, in Booten auf Lesbos und benachbarten Inseln wie Kos ankamen. Viele ertranken bei der Überfahrt. Anfang November 2015 meldete der Bürgermeister der Insel, Spyros Galini, dass auf Lesbos »kein Platz mehr für tote Flüchtlinge sei« (*Süddeutsche Zeitung* vom 2. 11. 2015), und 2017 sitzen noch immer Tausende Geflüchtete auf der Insel fest, auf der Sappho die Dichtung über die Liebe der über den Krieg vorzog (Frag. 16 Voigt, V. 3 f.). 59: *hat so viele*: Klassische Aufzählung von Unzählbarkeiten: An den endlosen und endlos herrlichen Geschöpfen der Natur scheitert der rechnende Mensch. Kein Zufall dürfte



es sein, dass sich eine der wirkmächtigsten Unzählbarkeiten, die aus Catulls *Carmen* 7, zwar nicht auf Mädchen, aber auf Küsse bezieht: »Wieviele Küsse, fragst du, genügen,/ bis ich, Lesbia satt und übersatt bin?/ Wieviel lybischer Sand im Cyrene,/ wo das Sil-

heblisch. Diese Gemeinsamkeit verstärkt Ovid durch einen diskreten Reim im Vers, der im Lateinischen mit Sternen und Mädchen möglich ist: *stellas / puellas*. 60: **Mutter**: Aphrodite/Venus, von dem trojanischen Fürsten Anchises Mutter des römischen

Gründungshelden Aeneas.

Das Hochadelsgeschlecht der *gens Iulia* führte seine Dynastie über Aenas auf die Göttin der Schönheit zurück; besonders

stark gemacht wurde dieser Aspekt von Gaius Julius Caesar (\* 100 v. Chr.),

mit dem allerdings die (vermeintlich direkte)

Linie ausstarb. Durch

Adoptionen fortgesetzt

gehörten diesem Geschlecht auch die Kaiser Augustus, Tiberius (\* 42 v. Chr.), Caligula (\* 12), Claudius (\* 10 v. Chr.) und Nero (\* 37) an. Dass die Mutter des Aeneas ihrer Stadt treu bleibt, erscheint in den *Amores* 1, 8, V. 42, noch schärfer: Dort »herrscht« sie in ihrer Stadt. Auch darf man nicht vergessen, den Namen der Stadt Roma rückwärts zu lesen. 67: **Pompejus' schattiger Halle**: Die nach Gnaeus Pompejus Magnus (\* 106 v. Chr.), einem der großen Akteure in den Römischen Bürgerkriegen des 1. Jahrhunderts v. Chr., benannte Säulenhalle wurde um das Jahr 55 v. Chr. vollendet. Sie befand sich unmittelbar neben dem gleichnamigen Theater auf dem südlichen Marsfeld. Beide Gebäude sind heute buchstäblich im Schwemmmaterial des Tiber untergegangen; Reste sind allerdings noch im späteren Mauerwerk recycled. Die Form des Theaterrundes findet sich noch in der Kurvature der Gebäude in der Via di Grotta Pinta wieder, hinter der riesigen Mutterkirche des Theatinerordens Sant'Andrea della Valle. Die Säulenhalle des Pompejus umfasste einen öffentlichen Garten, unter den Arkaden waren Skulpturen und Gemälde ausgestellt sowie Geschäfte untergebracht. Der umschlossene Hof maß etwa 180 x 135 m. Die Säulenhalle wird bereits von Catull (55, V. 6 f.) und Properz (2, 32, V. 11 f.) als amouröser und kultiviert prachtvoll

*So viel Saat um Gargara wächst und Wein um Methymna,*

*So viel Fische im Meer, Vögel in Wäldern versteckt,*

*So viel Sterne der Himmel – dein Rom hat so viele Frauen:*

60 *In Aeneas' Stadt hält seine Mutter sich auf.*

*Lockt dich das früheste Alter, das noch im Wachsen begriffen,*

*Wahre Mädchen hast du vor deinen Augen genug.*

*Willst du junge Frauen, so werden dir tausend gefallen,*

*Ehe du dich versiehst, kennst du dein Urteil nicht mehr.*

phion blüht, die Wüsten bergen/ vom heißen Orakel Jupiters/ bis zum heiligen Grab des alten Battus,/ oder wieviele Sterne in stiller Nacht herabschauen/ auf die heimliche Liebe der Menschen,/ soviel Küsse müsstest du küssen« (V. 1–9). Ziel Catulls ist die Verwirrung: Er deklariert hier öffentlich, dass etwas Intimes nicht mehr öffentlich nachvollziehbar sein wird: Niemand wird die Küsse nachzählen können. Ovid spielt auch mit dem Verhältnis von unzählbaren Mengen und Einzelheiten. Denn aus all den Frauen soll sich der Mann eine wählen, der er sagen kann, nur sie allein gefalle ihm (1, V. 42). Vor allem aber geht es Ovid wie an mehreren Stellen, an denen Unzählbarkeiten zur Sprache kommen, um die Relativierung seiner Anweisungen, die eher als inspirierende Ratschläge denn als starr zu befolgende Regeln gelten sollen. Jede(r) Liebende muss selbst erkennen, wer und was wie für sie/ihn passt – das betrifft die geliebte Person selbst, den Ort des Treffens, die Frisur oder die Farben der Kleidung, die Spiele, die man spielt, oder die Stellungen im Bett. Ovid spielt mit Klängen und Orientierungen: An den Sternen kann der Navigator ablesen, wohin er soll, aber ihre Vielzahl erschwert den Vorgang. Ebenso soll sich der Liebende auf ein Mädchen ausrichten, aber ihre Vielzahl erschwert den Vorgang er-

ler Ort erwähnt. 68: *in seinen Zenit*: Ende Juli. Das Sternbild des Löwen trägt hier den Namen des Herakles/Herkules, da dieser als eine seiner zwölf Arbeiten für den König Eurystheus (zur Sühne für den Totschlag seiner eigenen Familie) den nemeischen Löwen erschlug – ein Untier, das südlich von Korinth sein Unwesen trieb. Da der Löwe unverwundbar war und die Pfeile des Herkules abprallten, erwürgte dieser das Vieh. Das Fell des nemeischen Löwen wurde eines der hauptsächlichen Attribute des Helden, an ihm erkennt man ihn zuverlässig in den

Antikensammlungen der Welt. Wir wüssten sicher mehr zu möglichen Festen und Ritualen der Römer im Juli und zur Rolle des Herkules in dem nach Julius Caesar benannten Monat, hätte Ovid sein Werk über den römischen Festkalender, die *Fasti*, nicht nach der Hälfte (vermutlich wegen der Exilierung), d. h. Ende Juni, abgebrochen. Immerhin endet das 6. Buch mit einer Passage zum Stiftungstag (30.6.) des sich zwischen dem Balbustheater und dem Circus Flaminius befindlichen Tempels des Herkules Musarum, der 187 v. Chr. vom Konsul Marcus Fulvius Nobilior (\* im 3. Jhd. v. Chr.) gestiftet und Anfang der 30er-Jahre v. Chr. vom spanischen Statthalter Lucius Marcius Philippus (\* um 80 v. Chr.) erneuert und durch eine prächtige Porticus ergänzt worden war. Über dem Tempel des musizierenden Heroen befindet sich heute ein an die Kirche Sant’Ambrogio della Massima anschließendes Kloster. 69: *die Mutter*: Die *Porticus Octaviae*, eine zum Spaziergang einladende Säulenhalle, ist nach Octavia (\* 69 v. Chr.), der Schwester des Kaisers Augustus, benannt und wurde um das Jahr 27 v. Chr. eingeweiht. Die musisch und philosophisch interessierte Octavia, die unter anderem den Architekturtheoretiker Vitruv (\* 1. Jhd. v. Chr.) förderte, stiftete Bibliotheken für die Säulenhalle. Gleich nebenan befin-

det sich das von Julius Caesar begonnene und von Augustus vollendete Marcellustheater, das im Jahr 17 v. Chr. bereits sporadisch bespielt, aber wohl erst um das Jahr 13 v. Chr. völlig fertiggestellt wurde. Es ist nach Marcellus (\* 42 v. Chr.), dem Sohn Octavias,

*Oder gefällt dir vielleicht das reife, das weisere Alter?  
Noch ein größerer Schwarm, glaub mir, stellt sich dir dar.  
Wandle gelassen nur hin in Pompejus’ schattiger Halle,  
Wenn sich in seinen Zenit Herkules’ Löwe begibt.  
Oder, wo zu des Sohnes Geschenk die Mutter Geschenke  
Fügte: Der Marmor des Baus strahlt, aus der Ferne geholt.  
Meide die Porticus nicht, geschmückt mit alten Gemälden,  
Zu der Erbauerin Ruhm Livische Halle genannt;*

65

70

benannt, der 23 v. Chr. im Alter von kaum zwanzig Jahren verstorben war. Er war ein heißer Kandidat für die Nachfolge des Augustus gewesen – und in Vergils *Aeneis* 6, V. 867 ff., wird er bereits von den Heroen der Vergangenheit bei einem Blick in die Zukunft beweint. Bei der Einweihung des Marcellustheaters soll, nach Sueton (\* um 70), Augustus 43, der Sessel unter dem Kaiser zusammengebrochen sein. Das Theater ist heute noch zu sehen und mit mittelalterlicher Architektur geradezu zugewuchert. Die *Porticus Octaviae* hingegen ist verschwunden, einige Reste der Säulenhalle finden sich in der Kirche S. Angelo in Pescheria verbaut und haben sich dadurch erhalten, ein eindrucksvolles Beispiel der beständigen Verdauung im Stadtkörper. Ovid aber spricht von eleganten, urbanen Neubauten. Neben der *Porticus Octaviae* gab es auch eine 168 v. Chr. vom Feldherrn Gnaeus Octavius gebaute und von Augustus erneuerte *Porticus Octavia* zwischen dem Theater des Pompejus und dem Circus Flaminius. Auch sie ist nicht mehr erhalten. Ebenso gab es neben der älteren Schwester des Kaisers (Octavia minor) noch eine gleichnamige ältere Halbschwester (\* wohl 1. Jhd. v. Chr.) (Octavia maior). 72: *Livische Halle*: Die Säulenhalle auf dem Esquilin wurde von Kaiser Augustus zu Ehren seiner Gattin Livia Drusilla (\* 58 v. Chr.)

benannt, die Bauarbeiten währten von 15 bis 7 v. Chr., auch hier umgaben Arkaden einen öffentlichen Park. Der Bau enthielt vermutlich auch einen Altar der Concordia, der Göttin der Eintracht, den Livia Drusilla gestiftet hatte. Livia ist die einzige Rö-

Properz beschreibt in seiner Elegie 2, 31 die Eröffnung des Tempels und dessen Kunstschatze, ebenso Plinius d. Ä. (\* um 23) im 36. Buch seiner *Naturalis historia*. Ovid selbst zeichnet uns in *Amores* 2, 2, V. 3 f. eine hübsche Spaziergängerin in diesem Tempel.

Dort ließ Augustus die *Sibyllinischen Bücher*, eine Sammlung von staatstragenden Orakelsprüchen, aufbewahren. In der Säulenhalle, die an den Tempel anschloss, richtete der *princeps* zudem eine Bibliothek mit griechischer

*Meide nicht die, in der die Beliden den elenden Vettern*

*Tod androhten: Sein Schwert reckt wild der Vater empor.*

75 *Auch entgehe dir nicht, wenn Venus klagt um Adonis,*

*Wenn des siebenten Tags festlich der Jude gedenkt.*

*Suche der leinenumwallten Kuh memphitischen Tempel,*

merin, die in der *Ars* bei ihrem Namen genannt wird, und überhaupt eine der wenigen nicht-mythologischen Figuren, denen diese Ehre zuteilwird. Aber nicht nur im Text Ovids, auch im konkreten Rom nahm sie eine besondere Rolle ein – als Gattin des Kaisers und als Vorbild für Ehefrauen und Mütter im Prinzipat. Livia wird oft mit mütterlichen Zügen dargestellt, hatte aber selbst keine Kinder. Gemeinsam mit der *Porticus Octaviae* liegt hier der erste Fall eines Gebäudes vor, das per Inschrift als von einer Bürgerin gestiftet ausgewiesen wird – wobei Ovid im Falle der *Porticus Octaviae* die Stifterin nicht benennt, sondern nur über Familienverhältnisse nahelegt. Livia war auch die erste Frau, deren Portrait und Name an öffentliche Plätzen und auf Münzen im Osten des Reichs systematisch verbreitet wurde, die erste *first lady* im Sinne einer idealen, öffentlich inszenierten Hausmutter. Das nicht mehr sichtbare Gebäude liegt heute zum Großteil unter und in dem Kloster Santa Lucia in Selci, das im 6. Jahrhundert gegründet wurde und seit dem 16. Jahrhundert von den Augustiner-Eremitinnen genutzt wird. Einer der Baumeister in dieser langen Geschichte war der grandiose Francesco Borromini (\* 1599). 73: *nicht die*: Die Säulenhalle um den Tempel des Apoll, des Schutzpatrons der Dichtung, auf dem Palatin (zwischen dem Forum Romanum und dem Circus Maximus). Auch dieser Neubau geht auf den Bauherren Augustus zurück, wurde am 9. Oktober 28 v. Chr. geweiht und befand sich auf dem kaiserlichen Privatgrundstück.

und lateinischer Literatur ein. 73: *Beliden den elenden Vettern*: Die fünfzig Töchter des Danaos, Enkelinnen des Belos. Sie wurden mit den fünfzig Söhnen des Aigyptos, des Zwillingsbruders ihres Vaters Danaos, verheiratet. 49 der 50 Gatten wurden in der Hochzeitsnacht von ihren Gattinnen umgebracht. Allein Hypermetra widersetzte sich dem Befehl, verschonte Lynkeus und wurde dafür von ihrem Vater eingekerkert; in dieser Situation zeigt sie Ovid in seinem 14. *Heroidenbrief*. Die *Heroides* (*Briefe der Heroinnen*), wahrscheinlich vor der *Liebeskunst* und nach den *Amores* entstanden, sind eine von Ovid erfundene Gattung von in elegischen Distichen geschriebenen fiktiven Briefen mythologischer und historischer Frauen an ihre abwesenden Geliebten (vgl. seine Selbstreferenz 3, V. 345 f.). 75: *Adonis*: Adonis, ein bildhübscher Vegetationsgott, war ein Geliebter der Aphrodite/Venus und wurde, in einer Variante der Geschichte, vom eifersüchtigen Ares/Mars als Eber getötet; seine alljährliche Rückkehr aus der Unterwelt zur Vereinigung mit der Göttin wurde rauschend gefeiert. Das Datum dieser Feste ist zwar nicht überliefert, scheint allerdings in den Frühsommer gefallen zu sein. Die Gelegenheit könnte beiderseits Diebe gemacht haben: Bei solchen Festen konnten sich auch (hoch) wohlgeborene Töchter problemlos in der Öffentlichkeit zeigen. Theokrit (\* 3. Jhd. v. Chr.) beschreibt die Menschenmassen bei einem Adonisfest in Syrakus: »Ihr Götter, was ist das für eine Menschenmasse! Wie und wann sollen wir durch dieses verdammte Gewühl

nur hindurchkommen? Wie die Ameisen, ohne Maß und Zahl.« (*Idyllen* 15. V. 44 f.) Auf das Bild der Ameisen wird Ovid sogleich (1, V. 93) zurückkommen, um die Menschenmassen im Theater zu beschreiben. **76: der Jude:** Nach der römischen Eroberung von Jerusalem 63 v. Chr.

kamen viele Juden als Kriegsgefangene nach Rom, erhielten dort aber bald ihre Freiheit zurück. Gaius Julius Caesar und Augustus förderten die jüdische Gemeinde in Rom, um das Jahr 7 v. Chr. sind

bereits Synagogen in Rom bezeugt. Schätzungen zufolge zählte die jüdische Gemeinde zur Zeit des Tiberius, des Nachfolgers seines Adoptivvaters Augustus, etwa 60 000 Menschen. **77: der leinenumwallten Kuh:** Io, die Tochter des Flussgottes und Königs von Argos, Inachos, zog die amouröse Aufmerksamkeit des Zeus/Jupiter auf sich, wofür sie von Hera/Juno (oder zur Tarnung von Jupiter selbst) in eine Kuh verwandelt und durch eine Dasselfliege um die halbe Welt getrieben wurde; erst am Ufer des Nils erhielt sie ihre menschliche Gestalt zurück. Io hinterließ einen deutlichen Fuß- bzw. Hufabdruck in der Natur: Nach ihr sind das Ionische Meer und der Bosphorus benannt sowie ein Jupitermond und drei Fledermausarten. Am Ufer des Nils liegt auch die der Legende nach um 3000 v. Chr. gegründete ägyptische Residenzstadt Memphis, ein Kultzentrum der Göttin Isis. Mit dieser Schutzgöttin der Magie und der Geburt, der Gattin des Osiris, Gott der Wiedergeburt und des Jenseits, wurde auch Io identifiziert. In den *Metamorphosen* beschreibt Ovid die Rückverwandlung der Io in Menschengestalt gleichzeitig als Moment ihres Dienstantritts als Isis (1, V. 747). Der Kult der ägyptischen Göttin erfreute sich in der klassischen Antike großer Beliebtheit – unter dem Diktator Sulla (\* 138 v. Chr.) wurde in Rom sogar ein Tempel der Isis auf dem Kapitol errichtet. Ihr wichtigster Tempel in Rom aber befand sich auf dem Marsfeld. Die Gewänder ihrer Priester waren, nach ägyptischem Brauch, stets aus Leinen, da Wolle ihnen als

unrein galt. Allerdings war der Kult auch Verfolgungen ausgesetzt; und zwar gerade unter den Kaisern Augustus und Tiberius. Tibulls elegisches Gegenüber Delia ist eine eifrige Verehrerin der Isis, aber der Liebende wagt zu bezweifeln, dass ihm das persön-

*Viele macht sie zu dem, was sie für Jupiter war.  
Selbst die Foren – wer sollte es glauben? – passen für Amor,  
Auf dem lärmenden Markt wurde so mancher entflammt.  
Wo, sich erhebend am Fuß des Marmortempels der Venus,  
Appias schlägt durch die Luft weithin mit spritzendem Nass,*

80

lich etwas helfe (1, 3, V. 23 ff.). Den Verliebten in *spe*, die sich nach Ovids Ratschlag im Isistempe treffen, kann man nur mit der berühmten Arie aus Wolfgang Amadeus Mozarts (\* 1756) und Emanuel Schikaneders (\* 1751) *Zauberflöte* wünschen: »O Isis und Osiris, schenket der Weisheit Geist dem neuen Paar!« **81: Marmortempels der Venus:** Der Tempel der Venus Genetrix, der Stammutter des julischen Hauses, wurde von Gaius Julius Caesar auf dem ebenfalls von ihm gegründeten Forum Julium am Fuß des Kapitols im Jahr 46 v. Chr. eingeweiht. Vor diesem Venustempel befand sich ein Springbrunnen mit Statuen von Quellnymphen, die Appiades genannt wurden. In den *Remedia Amoris*, V. 660, erwähnt Ovid die Nymphe Appias erneut und beschreibt ihr Missfallen an Gerichtsverhandlungen, die Liebespaare gegeneinander führen (vgl. 3, V. 451). **83: gefangen der Anwalt:** Der zentrale Markt- und Geschäftspatz des Forum Romanum, das zur Zeit Ovids bereits zu einem Ensemble mehrerer Foren nebst öffentlichen Gebäuden angewachsen war, war das Zentrum des öffentlichen Lebens und so auch der politischen und juristischen Rede. Ovid selbst machte lustlose Versuche als Anwalt und arbeitete als Einzelrichter in zivilen Angelegenheiten, bevor er sich ganz der Dichtung zuwandte, bewahrte aber sein Wissen um juristischer Rhetorik. In seiner Elegie 1, 15 etwa weist er Kriegs- und Anwaltsdienst gleichermaßen und zugunsten der Dichtung zurück. Sein Bruder war offenbar erfolgreicher in der juristischen Laufbahn, verstarb allerdings jung (Tris-

tia 4, 10, V. 9–32). Ovid nahm den Wunsch des Vaters zwar ernst, konnte aber kein Anwalt oder Amtsmann werden, da die Muse ihn so unwiderstehlich lockte, dass selbst beim Versuch, nüchterne Rhetorenprosa zu schreiben, Poesie entstand: »Aber von selbst ent-

gie des Theaters – aber doch sichtlich lustvoll. Das Problem ist die Überzahl und Überfülle attraktiver Damen. Das Evangelium dieses Problems hat Ovid mit seiner Elegie 2, 4 geschrieben. Ihn ängstigt nicht die feminine Vielfalt, er umarmt sie: »Alle Mädchen, die

irgendjemand in der ganzen Stadt gut findet – meine Liebe erhebt Anspruch auf sie alle.« (Amores 2, 4, V. 47 f.) Man darf vermuten, dass Ovid insofern an Walt Whitmans (\* 1819) Vers höchstes Gefallen gefunden und ihn erotisch gewendet hätte: »Meine Stimme geht dem nach, was meine Augen nicht zu erreichen

An dem Ort wird oft von Amor gefangen der Anwalt,

Der, der anderen riet, weiß für sich selber nicht Rat.

85 An dem Ort verlässt die Beredsamkeit öfters den Redner,

Neu ist der Fall: Für sich selbst tritt der Vertreter nun ein.

Aber aus den benachbarten Tempeln lacht da über ihn Venus.

Eben noch war er Patron, wünscht sich, Klient nun zu sein.

Du aber geh auf die Jagd vor allem im Rund des Theaters:

90 Reicher an Beute der Ort, als du selbst es erhofft.

stand ein Gedicht aus rhythmischen Silben,/ und bei jedem Versuch wurde ein Vers, was ich schrieb.« (Tristia 4, 10, V. 25 f.) Das Areal des Forums mit seiner Unzahl an neben- und übereinanderliegenden Gebäuden wird bis zum heutigen Tag beforscht – seit den ersten systematischen Grabungen unter Carlo Fea (\* 1753) um 1800. 89: *Rund des Theaters*: Gemeint sind die im Halbkreis gegenüber der Bühne und dem Bühnenhaus angeordneten Zuschauerränge, die *cavea*. Die Römer übernahmen diese Form von den griechischen Theatern, so auch in den drei von Ovid angeführten Theatern Roms, den Theatern des Pompejus, des Marcellus und des Balbus. Francesco Petrarca nimmt in seinen *Heilmitteln gegen beiderlei Schicksal* 1, 30 die erotische Konnotation des Theaters auf und wendet sie in ein katastrophisches Bild. Niemand kommt dort keusch heraus und dieser Niedergang der Körper gleicht einem moralischen »Gemetzel am Einzelnen und an ganzen Völkern«. Dass sich die klügsten Leute immer wieder zu einer panischen, allergischen Abscheu gegenüber dem Theater haben hinreißen lassen – das kann man nur mit einem Vers William Shakespeares (\* 1564) aus dem Munde einer Figur bedenken: »Das ist wahr; wahr ist's, 's ist schade. Und schade, dass es wahr ist.« (Hamlet, 2, 2) Auch Properz leidet in seiner Elegie 2, 22 unter der erotischen Ener-

vermögen,/ mit der Windung meiner Zunge umzirke ich Welten und Weltmassen.« (Song of Myself, Section 25) 93: *Ameisenstraße*: In den *Metamorphosen* werden nach einer die Bevölkerung dahinraffenden Pandemie auf der Insel Aegina Ameisen zu fleißigen, gehorsamen, kriegsbereiten Menschen, dem Volk der Myrmidonen (*Metamorphosen* 7, V. 624–660). Hier sind Ameisen kultivierteste Frauen (*cultissima femina*, V. 97), die den nachlässigen, der Muße verschriebenen Kriegsdienstverweigerern unter den Dichtern, den Elegikern, zugetan sein sollen. 95: *die Biene*: Indem Ovid gleich zwei Beispiele für die Unzahl aufbietet und dazu Tiere von großem Fleiß und Organisationstalent wählt, zieht er zwei Momente aus Vergils *Aeneis* zusammen. Dort sind die Arbeiter, die die Stadt Karthago bauen, wie Bienen (*Aeneis* 1, V. 430 ff.), die flüchtigen Römer aber, die geschwind aus Karthago aufbrechen, ähneln Ameisen (*Aeneis* 4, V. 401 ff.). Auch im Argonautenepos des Apollonios von Rhodos (\* 3. Jhd. v. Chr.) finden sich beide Bilder getrennt: Bienen sind die Frauen von Lemnos beim Aufbruch der Argonauten (*Das Argonautenepos* 1, V. 879 ff.), Ameisen sind die Argonauten selbst, die sich durstig auf eine Quelle Süßwasser stürzen (*Das Argonautenepos* 4, V. 1452). Ovid ist ein Meister der Anspielungen und es ist ihm durchaus zuzutrauen,



dass er augenzwinkernd die beiden heldenhaften Epen für seine Liebeslehren einspannt: zumal es Bienen in den jeweils ersten Büchern und Ameisen in den jeweils vierten Büchern dieser Epen sind. 96: *Thymian*: Der große Fuchs der Anspielungen arbeitet am köstlich duftenden Thymian weiter. Auch im vierten Buch von Vergils *Georgica*, das sich hauptsächlich mit Bienen beschäftigt, schwirren sie in V. 169 um den Thymian. Ovid spielt aber nicht nur auf die Stelle an, er zeigt auch, dass Vergil sich selbst zitiert, denn der *Georgica*-Vers über den Thymian kehrt vollständig

und wörtlich in der *Aeneis* 1, V. 436 wieder. Der Beginn von Vergils doppeltem Vers wirft zudem ein Licht auf den Liebeskünstler im Theater: *fervet opus*, »das Werk wird hitzig betrieben«. Zum stark erotischen Nebensinn von *opus* bei Ovid vgl. 2, V. 480 und 733. 98: *Fülle*: Die Fülle, *copia*, verwirrt auch die meisterlichste Übersicht. *Copia* ist nicht nur die herrlich überbordende Natur, die aus dem Füllhorn quillt, die das Leben erhält und glücklich macht, *copia* ist auch ein Fachbegriff der Redekunst und der Schriftstellerei. Er bedeutet die Reichhaltigkeit und Dichte, damit auch für Durchschlags- und Überzeugungskraft eines Textes in Inhalt und Schmuck. Der Begriff taucht, irritierenderweise, nur an dieser Stelle der *Ars* auf – in dem Moment, in dem das Theater, dieser zentrale Ort und *topos* des gesamten Lehrgedichts, sich zum ersten Mal vor unseren Augen ausbreitet. Der doppelte Reichtum eines Textes an Gegenständen (*res*) und an Schönheit der Sprache (*verba*) ist ein Programm der exzessiven Ausgeglichenheit, das sich bei Ovid am Werk findet; nicht nur bei ihm. Erasmus von Rotterdam (\* um 1467) betitelte sein großes, weitverbreitetes Rhetorik-Lehrbuch von 1512 nach der doppelten *copia*. Er weist sofort auf die Gefahr des Konzeptes hin, die sich schon hier in Ovids fröhlicher Verwirrung der Urteils-

kraft (*iudicium*) ankündigt: Fülle kippt um in Überfülle, Redundanz, Schlacke, Abklatsch. Diese Gefahr liegt nahe: Der rhetorische Begriff der *copia* ist heute nur noch in der uneigenständigen Vervielfältigung der »Kopie« erhalten. In der Mitte liegt der angemess-

*Um zu lieben, zu spielen wirst du dort etwas finden,  
Was du einmal berührst, was du dann gerne behältst.  
Wie die wimmelnde Ameisenstraße hinauf- und hinabläuft,  
Wenn sie die Körner im Mund tragen zusammen zum Mahl,  
Oder die Biene durch ihren Wald und auf duftenden Wiesen  
Rings um Blumen und hoch ragenden Thymian schwärmt,  
Strömen zur Feier der Spiele die gepflegtesten Frauen.  
Durch die Fülle hat sich oftmals mein Urteil verwirrt.*

sene Gebrauch, im Schreiben wie im Lieben. Die Ansiedlung der *copia* in Rhetorik und in Erotik zugleich hat in der Renaissance Schule gemacht, noch bevor Erasmus auftrat. Antonio Beccadelli (\* 1394) etwa spricht im Gedicht 1, 9 seines Zyklus *Hermaphroditus* von einer *futuendi copia*, einer Fülle des potentiellen Fickens, die gegeben sein muss, damit seine literarische Produktion Glanz erhält und »der Gesang meiner Muse Thalia wieder lieblich tönt«. Der Dichter Girolamo Ramusio (\* 1485) (übrigens der vermutlich erste italienische Petrarkist, der mit Liebesdichtung in arabischer Sprache experimentierte) wird die *futuendi copia* Beccadellis zitieren – dort allerdings geht es schon *ut vivam*, »auf Leben und Tod« (*Carmina* 4, V. 5 f.). Ovid ist im Unterschied zu diesen Herren entspannter eingestellt: Er zeigt uns und schreibt uns die Fülle, ohne Dürre und Mangel am Horizont. Aber auch er denkt Erotik und Dichtung in eins. 99: *zum Sehen kommen*: »Sehen und gesehen werden« gehört noch heute im Rahmen der Redewendung so eng zusammen wie »Lesen und Schreiben« – und noch heute erklären sich die teils horrenden Preise großer Opernereignisse wohl auch dadurch, dass man für beides zu zahlen bereit ist. In Goethes *Vorspiel auf dem Theater*, V. 85 ff., auf das der *Faust* folgt, weiß die Figur des Direktors allerdings wohl um die doppelte

Attraktionskraft, die für ihn als Direktor halbe Kosten bedeutet: »Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,/ Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt;/ Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten/ Und spielen ohne Gage mit.« Schon die frü-

Gattung der Wolfs- und Schakalartigen gehandelt hat, sondern um den Spitznamen einer Schäferin mit allzu lockeren Sitten (*Ab urbe condita* 1, 4). Im Zuge der eigentlichen Stadtgründung erschlägt schließlich Romulus den Remus wie Kain den Abel.

102: *der Sabinerin Raub:*

Dem neugegründeten Rom fehlte es nicht an Männern, wohl aber an Frauen. Da des Romulus diesbezügliche Gesuche an die benachbarten Städte und Stämme sämtlich abschlägig beschieden worden waren, griff er auf die Attraktionskraft von Spiel und Theater als Köder zurück: Zu Ehren Poseidons/Neptuns ließ er Feste und Spiele ausrichten, zu denen viele Nachbarn und besonders die Sabinerinnen strömten.

*Sie, die zum Sehen kommen, sie kommen, gesehen zu werden.*

100 *Ein verderblicher Ort ist es für züchtige Scham.*

*Romulus, du hast zuerst Unruhe gebracht in die Spiele,*

*Als der Sabinerin Raub ledige Männer ergötzt.*

*Damals hing noch kein Zelttuch über dem Marmortheater,*

*War mit Safran noch nicht rötlich die Bühne besprengt.*

105 *Einfach stellte Gesträuch man auf, das Palatiums Dickicht*

*Gab: mit Einfalt gebaut, kunstlos die Szene des Spiels.*

*Auf den Stufen aus Rasen ließ das Volk sich dann nieder,*

*Kränze vom nächsten Gebüsch deckten das struppige Haar.*

*Und so schaun sie zurück, und jeglicher sucht sich das Mädchen,*

hen Christen benutzten, wie etwa der Kirchenvater Tertullian (\* um 160) in seiner Schrift gegen Theater und Spiele *De spectaculis*, genau diese doppelte Funktion des Theaters für eine doppelte Verdammung desselben. 100: *Scham*: Wenn die Scham (*pudor*) die Römer nicht davon abhielt, grausame Gladiatorenkämpfe zu sehen, so sollte sie sie erst recht nicht von Flirts abhalten. Die Tugend *pudor* umfasst die Bereiche des Scham-, Ehr- und Pflichtgefühls, sie verbürgt ein »korrektes« Verhalten innerhalb der Gesellschaft; von ihr abgeleitet, aber differenziert ist die *pudicitia*, die Keuschheit und sexuelle Zurückhaltung im engeren Sinn. 101: *Romulus*: Romulus und Remus sind die mythischen Stadtgründer Roms, um die sich eine Vielzahl von Geschichten rankt. In der Hauptsache gelten sie als Söhne des Kriegsgottes Ares/Mars und der Priesterin Rhea Silvia. Wie Moses auf dem Nil per Weidenkörbchen auf dem Tiber ausgesetzt, werden sie schließlich von einer »Wölfin« aufgezogen, wobei schon Titus Livius darauf hinweist, dass es sich dabei nicht um ein Raubtier aus der

Bei dieser Gelegenheit wurden die Mädchen geraubt, alles »unbrauchbare« Volk vertrieben. Soviel zum Thema Gründungsmythos und Gastrecht. In diesem Sinne steht Giambolognas (\* 1529) grandiose Statue *Raub der Sabinerinnen* von 1579 in der Loggia dei Lanzi in Florenz ganz richtig: rings unter Darstellungen von mythischem Mord und Totschlag. Die Anklage dieses Raubes und die anhaltende patriarchale Vorbildwirkung, die Romulus so den Römern, insbesondere den Liebenden, gibt, prangert schon Properz, 2, 6, V. 19 ff., an: »Du bist für das Verbrechen verantwortlich, Romulus, genährt mit der strengen Milch der Wölfin: Du hast gelehrt, unberührte Sabinerinnen straflos zu rauben, durch dich wagt jetzt in Rom Amor, was ihm beliebt.« 103: *noch kein*: Lukrez beschreibt in *De rerum natura* 4, V. 75 ff., eindrucksvoll diese als Sonnenschutz aufgespannten Segel (*vela*), die seit dem Jahr 78 v. Chr. nachweisbar sind und den gesamten Zuschauer in buntes Licht tauchen: »Beobachten lässt sich das an den Sonnensegeln, die gelb, kräftig rot und dunkel purpurn an Masten und



Rahen ausgespannt, über großen Theatern flattern und flappen. In flutende Farben tauchen sie die unten im Rund Versammelten; lassen die Ehrenplätze am Bühnenhaus in ihrem Licht leuchten.« Auch die mit Safran besprenge Bühne erwähnt er (2, V. 416).

An der gewaltigen Kulturleistung des Sonnenschutzes und der safranduftenden Bühne macht auch Properz, 4, 1, V. 15 f., die Entwicklung Roms vom Dorf zur Welthauptstadt fest: »Keine faltenreichen Sonnensegel hingen über dem Theatergewölbe, und die Bühne duftete nicht nach Safran.« Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang, dass der Safrankrokus in der Antike als Aphrodisiakum galt. Wie er die libidinöse Energie zu

steigern vermochte, so vermochten es auch die Spiele auf der von ihm duftenden Bühne. Im Theater lässt sich das Lieben durch Sehen, Hören, Fühlen und Riechen initiieren: Die sinnlichen Wege des Eros/Amor sind vielfältig. **103: Marmortheater:** Ovid spielt wahrscheinlich auf das von Gnaeus Pompejus Magnus gestiftete Theater an, das 55 v. Chr. erbaut worden war und mehrmals als *theatrum marmoreum* erwähnt wird. Es war die erste stehende Bühne Roms und blieb die wichtigste der Stadt. **105: Palatiums Dickicht:** Alter Name für den Palatin, einen der sieben Hügel Roms, zwischen Kapitol und Aventin; hier fanden sich, der Stadtlegende folgend, die ersten Siedlungen, hier erhob sich zur Zeit Ovids der Palast des Kaisers. **106: kunstlos:** Titus Livius beschreibt in seinem Geschichtswerk *Ab urbe condita* 7, 2 die erste Theateraufführung in Rom – nicht ohne süffisante Distanz. Im Jahr 361 v. Chr. wütete eine schlimme Pest in Rom, die sich durch keine bereits etablierte Kulthandlung besänftigen lassen wollte, und so »soll man, da

sich der Aberglaube der Gemüter bemächtigte, neben den anderen Sühnemitteln für den Zorn der Götter auch Bühnenspiele eingerichtet haben, eine Neuerung für das kriegerische Volk.« Livius beschreibt ein Tanztheater ohne dichterische Grund-

*Das ihm gefällt; es bewegt manches Gefühl still die Brust.  
Als zur rohen Musik der etruskischen Pfeifen der Mime  
Dreimal im Takt mit dem Fuß stampft den geebneten Grund,  
Mitten im Beifall (der ebenfalls damals der Kunst noch entbehrte)  
Gab der König zum Raub rasch das fersehntef Signal.  
Jählings springen sie auf, ihr Schrei verrät ihren Willen,  
Eine Jungfrau ergreift jeder mit gieriger Hand.  
Da, wie Tauben im ängstlichen Schwarm vor dem Adler entfliehen,  
Wie vor dem dräuenden Wolf flüchtet das heurige Lamm:  
Also zitterten sie vor den wild anstürmenden Männern,  
Und in jedem Gesicht wechselt die Farbe sofort.*

110

115

120

lage und ohne besonders viel Kunstverstand. Wenn Krankheit die Gemüter entkräftet hat, müssen Theater und Kultur den Karren des Gemeinnsinns aus dem Dreck ziehen. Man denke an die Oberammergauer Passionsspiele, die aufgrund einer Pest seit 1634 konsequent im zehnjährigen Rhythmus aufgeführt werden und ein Spektakel des *cultus* sind, das man am Oberlauf der Ammer nicht vermuten würde. **109: schaun sie zurück:** In dieser Blickrichtung zeichnet sich die Sitzordnung ab: Nach Sueton, *Augustus* 44, verfügte der Kaiser, dass Frauen nur in den hinteren Reihen sitzen durften. Die entsprechend gedrehten Hälse der Herren kommen auch in den *Amores* 2, 7, V. 3 und bei Properz 4, 8, V. 77 vor. Vgl. auch 1, V. 499. **111: zur rohen Musik:** Die Musik der Etrusker ist roh (*rudis*) und wird gestampft: Mit solchen Details reißt Ovid einen historischen Abstand zwischen der den Sabinerinnen angetanen Gewalt und der eigenen Gegenwart auf. Dieser bedeutet aber keine strikte Trennung: Die Gewalt wirkt in der römischen Geschichte weiter, wie auch

die Spieler der *tibia* noch zu jeder Aufführung gehörten. 113: *Kunst noch entbehrte*: Dass Beifall eben keine spontane Regung ist, sondern eine Tätigkeit mit eigener Wissenschaft und eigenem Handwerk, zeigt bezüglich Roms ein Blick in Suetons Biogra-

Effekte, die der Liebesschüler sich als Schauspieler zueigen machen kann (1, V. 729). 125: *als Beute des Genius*: Der *Genius* war der Geist und Gott eines Ortes oder einer Familie. Mit seiner neologistischen Wendung von der *genialis praeda*, der

genialischen Beute, spielt Ovid auf den *genialis lectus* an, das Hochzeitsbett, das zur Fortpflanzung der Sippe dem *Genius* einer Familie geweiht war. 128: *hoch sie der*: Bereits Plutarch (\* um 45) führte in seinen Parallelbiographien (*Romulus* 15) auf diese wilde Raubgeschichte den römischen und heute noch fest im Ritualgedächtnis verankerten Brauch zurück, dass der Bräutigam die Braut über die Schwelle der gemeinsamen Wohnung trägt. 132: *noch heute*

*Soldat*: Armeedienst

*Eine Furcht befällt sie, doch Furcht hat viele Gesichter:*

*Diese zerrauft sich ihr Haar. Jene verstummt und erstarrt.*

*Die sitzt traurig und still. Die ruft vergebens die Mutter.*

*Die ist entsetzt. Jene klagt. Diese verharret. Jene flieht.*

125 *Fort nun werden die Mädchen geführt als Beute des Genius,*

*Und sogar ihre Furcht steht mancher gut zu Gesicht.*

*Sträubte sich eine zu sehr und wehrte sich ihres Begleiters,*

*Zog an die gierige Brust hoch sie der Mann und er sprach:*

*»Was verdirbst du durch Weinen die lieblichen Augen? Was deiner*

130 *Mutter dein Vater schon ist, das werde ich dir jetzt sein.«*

*Romulus, was Soldaten gefällt, hast du ihnen gegeben.*

*Wird die Wohltat auch mir, werd' ich noch heute Soldat.*

*Seit man jenes Fest beging, hat sich das Theater*

phie des Kaisers Nero: »Mit Eifer sammelte er von allen Seiten junge Leute aus dem Ritterstand und mehr als fünftausend handfeste Burschen aus dem Volk, die abteilungsweise die verschiedenen Arten des Beifalls zu lernen hatten – Summen, Klatschen mit hohler und mit flacher Hand – und ihn, wenn er sang, mit ihrem Applaus unterstützen mussten.« (Nero 20) 121: *hat viele Gesichter*: Die antike Affektenlehre hat in Rhetorik und Medizin seit Aristoteles eine Symptomatik entwickelt, innerhalb derer plötzliches Erblassen zur Angst gehört (Aristoteles: *Problemata* 27, 8; Seneca d. J. (\* um o): *Epistulae* 8; 56). Diese Symptome der Affekte sind sichtbare Zeichen im sozialen Raum. Sie erhalten im Kontext der *Liebeskunst*, den Ovid mit einer in sich verdrehten Theaterszene eröffnet, eine komplexe Bedeutung: Einerseits sind sie unwillkürliche Zeugnisse von Erregung, die auf sie schließen lassen wie hier; andererseits sind sie selbst theatrale

war, auch und gerade für die Männer der gehobenen Stände, eine traditionelle Selbstverständlichkeit in Rom, auf die viel Wert gelegt wurde. Ovid hat keinen Armeedienst geleistet. Schon vor zivilen Ämtern ist der Verächter des Krieges geflüchtet (*Tristia* 4, 10, V. 37 f.). Ähnlich haben sich gegen den Kriegsdienst und für die *militia amoris* Properz (1, 6, V. 29 f.) und der zum Kriegsdienst gezwungene Tibull (1, 10, V. 1) verschrieben. Der *praeceptor amoris* und seine Schüler haben einen derben Raub – Symbol der Vergewaltigung – anders als die kriegerischen Führer unter Romulus nicht mehr nötig. Allerdings, so geht die Erzählung, willigten die geraubten Frauen in die Verbindung ein und hielten die anrückenden Sabiner von der Racheschlacht ab und stifteten den Frieden zwischen den Völkern. 133: *das Theater*: Ovids gesamte *Liebeskunst* ist auf zweifache Weise mit dem Topos des Theaters verknüpft: als Ort und als Bühne eines sozialen Spiels. Konkret werden

drei Theater genannt: das Marcellus-, das Pompejus- und das Balbustheater. Sie sind die Treffpunkte zum Kennenlernen, Flirten und Verlieben. Sie sind Orte, an denen das Spiel, die Täuschung und die Reaktionen auf dieses theatrale Spiel zu lernen sind – sowohl an den Mimen als auch an den Zuschauerinnen und Zuschauern. Für den Liebeslehrer ist das Theater nicht – wie bei Friedrich Schiller – eine moralische, sondern eine erotische Anstalt. 135: *Nicht entgehe dir*: Eine Szene beim Rennen im Circus Maximus wird auch in Ovids Elegie *Amores* 3, 2 gezeichnet; er nimmt in dieser Passage teils wörtliche Anleihen aus seinem früheren Werk. 136: *der Zirkus umfasst*: Der Circus Maximus, ein bombastisches Stadion von 600 Metern Länge am Fuße des

Palatin, das vor allem für Wagenrennen genutzt wurde, füllte sich ganz erheblich. Nach dem Bericht des Dionysios von Halikarnassos (\* um 60 v. Chr.) in den *Antiquitates Romanae* 3, 68 sollen zur Zeit Ovids 150 000 Zuschauer Platz gefunden haben. Damit ist der Circus mit den modernen Stadien des Sports oder der politischen Selbstinszenierung wie dem *Stadion Erster Mai* in Pjöngjang vergleichbar, in dem jährlich das irrsinnige, aus Massenperformances und Aufführungen zur Geschichte Koreas bestehende Arirang-Festival veranstaltet wird. Diese Zahlen geben zu bedenken: Um die Zeitenwende war Rom eine Millionenstadt – eine Bevölkerungsdichte, die die Stadt nach der Schrumpfung in der Spätantike erst als italienische Hauptstadt in den 1930er-Jahren wieder erreichte. Nicht nur in Bezug auf seine Geisteshaltung, auch im Aufweis großer Quantitäten ist uns Ovid also näher als die meisten Zeugnisse der zweitausendjährigen Zwi-

schenzeit. 139: *verbietet kein Mensch*: Anders als im Theater war es im Circus gestattet, dass sich Frauen und Männer im Publikum vermischten. 141: *die Leine*: Durch die *linea* waren die Sitzplätze im Circus abgetrennt – knapp bemessen. 147: *der Festzug*: Zur

*Bis zum heutigen Tag Schönen gefährlich gezeigt.  
Nicht entgehe dir auch der Wettstreit edeler Rosse;  
Vorteilhaft ist, dass so viel Masse der Zirkus umfasst.  
Nicht mit den Fingern geheimes Gespräch zu führen ist nötig,  
Nicht erst auslegen musst du die Zeichen des Winks.  
Setze dich hier, es verbietet kein Mensch, dicht neben die Herrin.  
Seite an Seite so nah rücke ihr, wie du nur kannst.  
Traust du dich nicht, du musst: Euch drängt die Leine zusammen.  
Dass du das Mädchen berührst, ist an dem Ort ein Gesetz.  
Hier versuche mit ihr ein trautes Gespräch zu beginnen,  
Was man öffentlich spricht, biete zuerst dir den Stoff.  
Frage mit Eifer, wessen Rosse heute dort laufen;  
Und, wer immer es sei, klatsche, wenn sie ihn beklatscht.*

135

140

145

Eröffnung von Spielen zog eine Prozession, die sogenannte *pompa circensis*, vom Kapitol über das Forum Romanum und das Forum Boarium in den Circus ein und zog dort eine Runde vor dem Publikum. Es wurde eine Vielzahl von Götterbildern mitgeführt und man klatschte und jubelte, je nachdem, welcher Gottheit man besonders anhing. Damit setzten die Römer eine Athener Tradition fort, bei der eine Statue des Theatergotts Dionysos/Bacchus in einer festlichen Prozession ins Theater geführt wurde, die den nach ihm benannten Festspielen wie ein Bildzuschauer beiwohnte. 150: *schüttle besorgt*: Bereits bei Theophrast (\* um 370 v. Chr.), der in aristotelischer Tradition eine Sammlung verschiedener Charaktertypen komponiert, ist das Abklopfen des Stäubchens von den Kleidern des Gegenübers die Signalgeste des Schmeichlers (*Charaktere* 2, 3). Das Abschütteln von vorhandenem oder nicht vorhandenem Staub wird im Troja-Epos des Herbart von Fritzlar (um

1200) geradezu wörtlich ins Mittelhochdeutsche übersetzt (V. 706 ff.) und in eine Annäherungsszene zwischen Jason und Medea eingebaut. 164: *der traurige*: Gladiatorenspiele, also Schaukämpfe mit tödlichen Waffen, die auch bis zum Tod der größten-

rem Bildgedächtnis finden sie in einem Amphitheater wie dem Kolosseum (vollendet im Jahr 80) statt, noch zur Zeit Ovids aber wurden diese Kämpfe vor allem auf dem Forum ausgetragen; Sand wurde gestreut, damit sich der Marktplatz leichter vom Blut

reinigen ließ. 166: *fühlte*

*die Wunde*: Im Original steht *vulnus habet*, und *habet*, »er hat (was abbekommen)« war der Ausdruck des Publikums, wenn ein Gladiator seinem Kollegen eine Wunde zugefügt hatte; vor diesem Hintergrund verwendet Terenz (\* um 185 v. Chr.), *Andria*, V. 56, den Ausdruck, und darauf weist auch der Vergil-Exeget Servius (\* 4./5. Jhd.) in seinem Stellenkommentar zu *Aeneis* 12, V. 296 hin: Dort sticht Messapus den Aulestes grausig vom

Pferd herab und seine lapidare Bemerkung dazu ist: *hoc habet*. »Das hat er (jetzt davon)«. 167: *den Zettel*: Bei den öffentlichen Spielen in Rom gab es regelrechte Programmhefte (*libella*), auf denen der Ablauf der Spektakel und die Namen der Gladiatoren aufgelistet waren. Diese Programme wurden öffentlich angeschlagen, aber auch unter den Zuschauern verteilt. 168: *zur Wette*: Durch das Wetten von Geld auf den Sieger – im Falle der Gladiatoren muss man sogar zum Teil wie im Hahnenkampf sagen: auf den Überlebenden – gewinnt das Zuschauen der Spektakel noch eine weitere soziale Dimension, es teilt und streut die Spannung in die Zuschauer. 171: *Bild von der Seeschlacht*: Ovid referiert hier wahrscheinlich auf die Naumachie, die Kaiser Augustus im Jahre 2 v. Chr. zur Eröffnung eines permanent für diesen »Sport« errichteten Wasserstadions am rechten Tiberufer ausrichten ließ. Die Spiele waren Teil der Einweihung des Tempels des Mars Ultor, des rächenden Kriegsgottes. In den Rechenschaftsberich-

Wenn der Festzug naht mit den elfenbeinernen Göttern,

Klatsche besonders laut Venus, der Herrin, du zu.

Wenn dann, wie es öfters geschieht, in den Schoß deines Mädchens,

150 Staub fällt, schüttle besorgt du mit den Fingern ihn ab.

Ist kein Staub vorhanden, so schüttle dennoch das Nichts ab.

Jeglichen Vorwand nimm, dass du dich dienstfertig zeigst.

Sitzt ihr Gewand zu tief und sinkt es herab auf den Boden,

Falt' es zusammen und heb eifrig es auf aus dem Schmutz.

155 Gleich als Preis für den Dienst (das wird das Mädchen schon dulden)

Wird deinen Augen das Glück, ihre Waden zu sehn.

Dann sieh ferner dich um, dass nicht hinter euch einer

Seine Knie in den weichen Rücken ihr drückt.

teils unfreien Kämpfer geführt wurden, sind in Rom erstmals für das Jahr 264 v. Chr. belegt. Seneca d. J. wird die erste erhaltene römische Stimme sein, die sich unmissverständlich gegen die blutige Volkunterhaltung stellt: Im 95. seiner *Briefe an Lucilius* etwa formuliert er einen humanistischen Einspruch mit der schlagenden Formel: *Homo sacra res homini*, »Der Mensch sei dem Menschen ein Heiliges«. Zwar hatte bereits Augustus den Gladiatorenkampf bis zum Tod verboten (so Sueton, *Augustus* 45), aber es hielt ihn nicht grundsätzlich davon ab, solche Kämpfe und Tierhatzen (*venationes*) selbst zu veranstalten. Augustus rühmt sich, dass bei ihnen »etwa zehntausend Menschen« kämpften und »ungefähr dreitausendfünfhundert Tiere erlegt wurden«, wie es in den *Res Gestae Divi Augusti* 22 heißt, einem quasi-autobiographischen Zeugnis, das auf monumentalen Tafeln auf dem Marsfeld, neben dem vermeintlichen Grab des Romulus, aufgestellt wurde. Gladiatorenkämpfe wurden bis ins 5. Jahrhundert veranstaltet. In unse-

ten seiner *Res Gestae Divi Augusti* 23 beziffert der Kaiser die Größe des künstlichen Gewässers mit etwa 360 x 540 Metern – nichtsdestotrotz ist der genaue Ort der Anlage heute nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen. Das Spektakel einer innerstädtischen Seeschlacht, das Gaius

Julius Caesar als Erster eingeführt hatte, zog Unmengen von Zuschauern an. In dieser übermütigsten Form des Gladiatorenkampfes fochten Flotten von je Dutzenden Schiffen gegeneinander. Der berühmte und fälschlicherweise mit Gladiatoren trockenen Fußes in Verbindung gebrachte Satz *Ave, Caesar, morituri te salutant* (»Heil, Caesar, die Todgeweihten grüßen dich!«) geht nach den *Kaiserviten* des Sueton auf eine Naumachie des Kaisers

Claudius zurück (*Claudius* 21). Dass bei Naumachien der theatralische Irrsinn Roms, der Menschenleben nicht achtete, seinen Gipfelpunkt erreichte, legt auch ein Detail aus Suetons Biographie des Kaisers Nero nahe; dort wird beschrieben, dass die Naumachie von gleichsam mythologischen Intermezzi unterbrochen wurde, bei denen im Bereich der Aufbauten und Logen auch der Sohn des Daedalus seine Rolle wohl oder übel zu spielen hatte: »Ein Ikarus stürzte gleich bei seinem ersten Versuch neben die Loge des Kaisers und bespritzte ihn mit seinem Blut.« (*Nero* 12) **172: Kekrops' Volk:** Die Athener, hier benannt nach einem ihrer ersten mythischen Könige. **172: Persiens Flotte besiegt:** Aller Wahrscheinlichkeit ist die Schlacht bei Salamis gemeint, bei der die Athener unter der Führung des Themistokles (\* um 525 v. Chr.) im Jahr 480 v. Chr. die zahlenmäßig weit überlegene Flotte des Perserkönigs Xerxes (\* 6. Jhd. v. Chr.) so überraschend wie entscheidend schlugen. Die Bedeutung dieser Schlacht (und der Landschlacht bei Marathon

im Jahr 482 v. Chr.) für die europäische Geschichte ist kaum zu überschätzen. Christian Meiers (\* 1929) Buch *Athen* von 1993 zufolge ist die strategisch von den Griechen klug genutzte Meerenge bei Salamis das Nadelöhr der Weltgeschichte gewesen, durch das sie, vor

*Kleines gewinnt ein leichtes Gemüt. Es nützte schon manchem,  
Dass er mit freundlicher Hand legte das Polster zurecht,  
Dass er mit einem Täfelchen sanfte Winde entfachte,  
Dass er das Bänkchen schob unter den lieblichen Fuß.  
Solche Gelegenheit gibt der neuen Liebe der Zirkus  
Oder der traurige Sand unter des Forums Gewühl.  
Auf dem Sand hat oft der Knabe der Venus gefochten,  
Und wer die Wunden begafft, fühlte die Wunde bald selbst.  
Da er noch spricht, die Hand berührt, um den Zettel sie bittet,  
Und zur Wette das Pfand setzt, wer den Gegner besiegt,  
Seufzt er getroffen auf und fühlt die geflügelten Pfeile,  
In dem Schauspiel wird er selbst ein handelnder Teil.*

160

165

170

allein die demokratische Polis Athen, zur Weltmacht und in der Folge zu dem bis heute maßgeblichen kulturellen Einfluss auf die Geschichte Europas wurden. Es dürfte einer delikaten Ironie nicht entbehren, dass Ovid das inszenierte Spektakel des konkurrenzlosen Imperiums am Tiber mit der entscheidenden Seeschlacht einer kleinen, zahlenmäßig weit unterlegenen griechischen Flotte in der Bucht von Salamis gegen das damals konkurrenzlose Imperium der Perser vergleicht. **174: der Weltkreis:** Der Anspruch der *urbs* (Stadt) auf den *orbis* (Weltkreis) war in der Antike quasi sprichwörtlich zum Lobe Roms und hat sich bis heute im apostolischen Segen des Papstes erhalten: *urbi et orbi*. **177: Caesar:** Hier ist wohl Kaiser Augustus angesprochen, der zu einem Krieg gegen die Parther rüstet; der Feldherr dieser Aktion und der ausziehende wie prophezeite *dux* ist allerdings der junge Gaius Caesar (\* 20 v. Chr.), der Adoptivsohn des Augustus. **177: jetzt:** Die gerade beschriebene Naumachie und der nun beginnende Triumphzug werden oft



zur Datierung der Ars herangezogen. Die Naumachie, die Ovid in V. 171 mit »jüngst« einführt, fand im Sommer des Jahres 2 v. Chr. statt, der Krieg, dessen Vorbereitung als »jetzt« bezeichnet wird, begann Ende des Jahres 1 v. Chr. Dennoch ist eine Einschränkung

gewesen war, hatte mit seiner Mutter, die er späterhin ehelichen sollte, den Vater vergiftet und den Thron besetzt, da vier seiner Brüder als Geiseln in Rom weilten. Indes scheint das eine Familientradition gewesen zu sein: Auch Phraates IV. hatte seinen Vater

(nebst seinen Brüdern) ermordet, um auf den Thron zu gelangen. 179: *Crassi*: Der Triumvir Marcus Licinius Crassus (\* 115 v. Chr.) und sein Sohn Publius (\* 1. Jhd. v. Chr.) (daher der Plural »Gräber«) starben 53 v. Chr. in der Schlacht von Carrhae, beim heutigen Harran an der türkisch-syrischen Grenze; die siegreichen Parther behielten die den Adler (*aquila*) zeigenden Feldzeichen (*signa*) der römischen Legion, ein Kristallisationsymbol der militärischen Ehre, was

Weißt du noch, wie Caesar uns jüngst ein Bild von der Seeschlacht

Gab, wie Kekrops' Volk Persiens Flotte besiegt?

Jünglinge kamen herbei, es kamen Mädchen von beiden

Meeren; der Weltkreis war damals vereint in der Stadt.

175 Wer hat in dieser Menge nicht etwas zum Lieben gefunden?

Ach, wie hat Liebe aus der Fremde so viele gequält!

Caesar schickt sich jetzt an, was noch zur Herrschaft der Erde

Fehlt, zu erwerben. Du wirst unser nun, äußerster Ost.

Parther, du wirst büßen: Freut euch, ihr begrabenen Crassi,

180 Und ihr Zeichen, die uns schmäzlich geraubt der Barbar.

Hier ist der Rächer. Er lässt schon als Junge den Feldherrn erkennen.

Führt, noch ein Knabe, den Krieg, was sonst kein Knabe vermag.

gegenüber diesen Zahlen angebracht: Es ist der Zeitraum, in dem der Text *spielt*, nicht notwendigerweise der, in dem er *verfasst* wurde. 179: *Parther*: Grund für den hier beschriebenen Umzug und den bevorstehenden, aber letztlich nicht begonnenen Krieg ist der bereits seit Langem anhaltende Konflikt mit den Parthern um Einfluss, Handelswege und Gebiete rund um das heutige Armenien. Die Parther waren ein ursprünglich skythisches Volk (aus dem heutigen Iran), das ein Persien und Mesopotamien umfassendes Reich aufgebaut hatte. Rache für vergangene Niederlagen der Römer – vor allem wohl bei der verlustreichen Schlacht bei Carrhae (53 v. Chr.) – war ein Grund, die konfrontative Politik des jungen Partherkönigs Phraatakes (\* unbekannt), der gerade im Jahr 1 v. Chr. mit Tigranes IV. (\* 1. Jhd. v. Chr.) einen antirömischen Herrscher auf den Thron von Armenien befördert hatte, ein anderer. Phraatakes, Sohn des Partherkönigs Phraates IV. (\* unbekannt) und einer italienischen Sklavin, die ein Geschenk des Augustus

ein absolutes Debakel für die Römer darstellte. Ihre Rückgabe an Augustus wurde entsprechend als außenpolitischer Erfolg inszeniert und mehrfach ins Bild gesetzt. Sie ist auch auf dem Brustpanzer der berühmten, im Jahr 20 v. Chr. vom Senat in Auftrag gegebenen und im Palast des *princeps* aufgestellten Statue des »Augustus von Prima porta« dargestellt, die heute in den Vatikanischen Museen zu besichtigen ist. 180: *Zeichen*: Die Parther hatten die römischen Feldzeichen von Carrhae bereits 20 v. Chr. wieder zurückgegeben. Tagesaktuell war allerdings die Überführung dieser Feldzeichen in den 2 v. Chr. geweihten Tempel des Mars Ultor: daher auch Ovids Ausruf *Ultor adest* – »Hier ist der Rächer«. Die Hochschätzung des Besitzes der *aquilae* durchzog alle Gesellschaftsschichten bis zu den feinsinnigen Mäzenen: Ein grandioser *aquila* zierte das Grabmal des Marcus Valerius Messalla Corvinus (\* 64 v. Chr.), der zahlreiche Dichter gefördert und nicht zuletzt Ovid »entdeckt«

hat. Es bleibe nicht unerwähnt, dass die Legionen des Reiches posthum eine noch größere Demütigung erfahren haben: Ein ihrer Übermacht beharrlich trotzendes gallisches Dorf hatte, wie erst im 20. Jahrhundert durch Überlieferung von René Goscinny (\* 1926) und

Albert Uderzo (\* 1927) bekannt wurde, offenbar gar kein Interesse an diesen von ihnen, insbesondere den sympathischen Helden Asterix und Obelix, problemlos zu erobernden Standarten. Die Adlerzeichen blieben wie die verprügelten Legionäre einfach auf dem Schlachtfeld liegen. *184: vor der Zeit:* Dass Gaius Caesar gerade zwanzig Jahre alt war, muss Skeptiker auf den Plan gerufen haben; sein Adoptivvater Augustus hatte allerdings

sein erstes Kommando im römischen Bürgerkrieg ebenfalls blutig übernommen. Dass ein berufler Herrscher bereits in jungen Jahren über die Erfahrung und Reife eines alten Mannes verfügt, ist ein Gemeinplatz des Fürstenlobs. *187: Tirynthier:* Herakles/Herkules, der bereits in der Wiege liegend jene zwei Schlangen erwürgte, die die garsichtige Hera/Juno dort, weil er Kind von Zeus/Jupiter und Alkmene war, hineingelegt hatte. Dass der junge Herkules schon so kräftig wie unbeherrscht war, wird auch daran deutlich, dass er seinen Lehrer Linus, den mythischen Sänger und nach manchen Varianten des Mythos gar Erfinder der Buchstaben, erschlug. *189: Bacchus:* Dionysos/Bacchus, der ekstatische Gott des Rausches aller Sinne, setzte in seiner Jugend in einer Art Eroberungszug seinen Kult Richtung Osten bis nach Indien durch. Dies ist der Gegenstand des längsten aus der Antike überlieferten Werkes, der *Dionysiaka* des byzantinischen Dichters Nonnos von Panopolis (\* 5. Jhd.). Sowohl Bac-

chus wie auch Herakles/Herkules passen wunderbar in das Lob des jungen Feldherren: Beide arbeiteten sich aus der Halbgöttlichkeit in die Vollgöttlichkeit hoch – und die Eroberungen des Bacchus lagen passenderweise im Osten. Der Vergleich eines im Ori-

*Zählt mir die Geburtstage der Götter nicht ängstlich:*

*Caesars Geschlecht erwirbt männliche Kraft vor der Zeit.*

*Himmlisches Talent überholt das Alter an Jahren,*

*Duldet die schädliche Rast träger Verzögerung nicht.*

*Hat der Tirynthier doch zwei Schlangen erdrückt in den Händen,*

*In der Wiege als Kind zeigt er sich Jupiters wert.*

*Du, ein Knabe noch jetzt, wie groß warst du, Bacchus, schon damals,*

*Als sich Indien dir, Schwinger des Thyrsus, gebeugt.*

*Du, Knabe, führst mit der Macht und dem Mut des Vaters die Waffen.*

*Mit dem Mut und der Macht kehrst du als Sieger zurück.*

*Solch ein Erstlingswerk verlangt der erhabene Name,*

*Jetzt der Jünglinge Fürst, aber der Greise dereinst.*

185

190

ent erobernden Römers mit Herkules und Bacchus ist indes nicht Ovids Idee: Bereits Vergil, *Aeneis* 4, V. 794 ff., hatte Augustus dieses Fürstenlob angedeihen lassen. Bacchus war darüber hinaus ein beständig junger Gott: *puer aeternus*, »ewiger Knabe«, heißt er in den *Metamorphosen* 4, V. 18. *190: Thyrsus:* Zereemonieller Stab der Gefolgschaft des Dionysos/Bacchus, dem Riesenfenchel (*Ferula communis*) nachgebildet und mit einem Pinienzapfen bekrönt. Mit einem Riesenfenchel, den er am Sonnenwagen entzündete, brachte Prometheus, einer der großen Schutzpatrone aller *artes* und *technai*, den Menschen das Feuer. *191: der Macht und dem Mut:* Hertzberg unterschlägt hier das von Ovid erwähnte und zu jeder römischen Militäraktion nötige *auspiciu*, die positive Antwort des befragten Orakels zu dem geplanten Vorhaben. Dafür zuständige, vom Magistrat beauftragte Auguren mussten Orakel und andere Quellen göttlicher Zustimmung wie Vogelflüge, Eingeweide und dergleichen Naturphänomene vor



Feldzügen und Staatsaktionen befragen und die göttliche Botschaft der Naturzeichen den Entscheidungsträgern mitteilen. 194: *der Jünglinge Fürst*: Den Ehrentitel *iuvenum princeps* hatte Gaius Caesar vom Ritterstand Roms erhalten. Der Titel wurde eigens

im Februar des Jahres 2 v. Chr. offiziell – erneut im Kontext des Triumphzuges ein tagesaktuelles Detail aus diesem Jahr. Die Verleihung des Titels an Augustus wurde auch von Messalla Corvinus unterstützt, der wiederum der Gönner Ovids war. 199: *Waffen*:

Die konkurrierenden Völker werden durch ihre Waffen charakterisiert. Die Parther waren berühmt für die Kunst des Bogenschießens und die taktische List des Scheinrückzuges, wohingegen das typisch römische *telum* als der schwere Wurfspieß der Legionäre (*pilum*) zu verstehen ist. 203: *Vater Mars*: Ares/Mars, der Sohn des Zeus/Jupiter

195

*Weil du die Brüder noch hast, so räche die Kränkung der Brüder;  
Da dein Vater noch lebt, wahre dem Vater sein Recht.*

*Dir hat der Vater des Volkes, dein Vater, die Waffen geliehen,  
Und er zürnt, dass der Feind räuberisch schmälert sein Reich.*

*Du führst fromme Waffen, jener frevelnde Pfeile.*

200

*Frömmigkeit steht und Recht deinen Zeichen voran.  
Schon sind die Parther besiegt durch das Recht, bald auch durch Waffen.*

*Möge zu Latiums Macht fügen den Osten mein Fürst.*

*Vater Mars und Vater Caesar, gebt euren Segen:*

*Du, der ein Gott du bist; du, der du künftig es wirst.*

für ihn erfunden und bürgerte sich in der Folge als Titel für die Söhne der Caesaren ein. Als Fürst auch der Greise, unter denen wohl vor allem der Senat zu verstehen ist, wird er seinem Adoptivvater Augustus nachfolgen. 195: *die Brüder*: Diese beiden komplexen Verse nutzen brillant die politische Situation für ein engverzahntes rhetorisches Feuerwerk: Gaius Caesar, freilich pflichtbewusster Familienmensch und Fürst, soll seine Brüder Lucius Caesar (\* 17 v. Chr.) und Agrippa Postumus (\* 12 v. Chr.) schützen und zugleich die vier Söhne des Partherkönigs Phraates IV. rächen, die als Luxusgeiseln in Rom lebten und von ihrem Bruder Phraatakes, dem Ziel des Kriegszugs, vom Thron verdrängt worden waren. Der aktuelle Partherkönig Phraatakes, das kommt noch hinzu und macht die väterliche Seite voll, hatte sich durch den Mord an seinem Vater Phraates IV. auf den Thron befördert. Kurzum: Partherkönig Phraatakes sagte frevelnd Vater Partherkönig Phraates ab, Caesar aber, Enkel Caesars, soll in Caesarenmanier Caesaren gegenüber sich als Caesar bewähren. 197: *Vater des Volkes*: Der Titel *pater patriae* haftete schon einige Zeit an Augustus, wurde allerdings erst

und der Hera/Juno, galt als Vater von Romulus und Remus, den mythischen Stadtgründern Roms. Auf die Festlichkeiten zur Einweihung eines neuen Tempels des rächenden Mars, des *Mars Ultor*, hatte Ovid eben erst (V. 171 ff.) hingewiesen. Dass die Anrufung des Gottes des (Angriffs-)Krieges, der Schlacht und des Gemetzels hier zu devot und staatstragend ausfällt, verhindert Ovid aber durch V. 563 des zweiten Buches: Auch dort wird Mars als Vater angerufen, befindet sich aber gerade in Liebelei mit Aphrodite/Venus und ist kurz davor, sich vor dem ganzen Olymp lächerlich zu machen. 205: *Ich prophezeie*: Der mit einigem Propagandapomp begonnene Krieg im Osten endete wenig heldenhaft und ohne große Schlachten, dafür mit diplomatischen Zugeständnissen von beiden Seiten um das Jahr 2. Dennoch wurde der junge Feldherr Gaius Caesar bei weiteren Unruhen in Armenien verletzt und starb im Februar des Jahres 4, ohne nach Rom zurückgekehrt zu sein. 205: *Ich gelobe, Gesänge*: Ovid gelobt hier ein Epos in hohem Stil auf den Feldzug des jungen *dux*. Zwar war es nicht unüblich, große Texte auf einzelne Expeditionen zu verfertigen, so gab es in au-

gusteischer Zeit etwa ein *Bellum Actaicum* aus der Feder des Rabirius (über den kaum etwas bekannt ist, außer dass Ovid, *Epistulae ex Ponto* 4, 16, V. 5, ihn lobt) und ein *Bellum Siculum* aus der des Cornelius Severus (über den kaum etwas bekannt ist, außer dass Ovid, *Epistulae ex Ponto* 4, 16, V. 9, ihn lobt). Aber dass Ovid so etwas ernsthaft plante, ist sehr zu bezweifeln. Ganz im Gegenteil ist die ausdrückliche Weigerung oder vorgetäuschte Unfähigkeit, Epen über Kriege zu schreiben, elegische Tradition (etwa Properz 2, 10). Warum er, mit Ausnahme der *Metamorphosen*, keine Epen in Hexametern, sondern vielmehr Liebesdichtungen in Distichen schreibt,

bezeugt Ovid wahrheitsgemäß am Beginn seiner Elegie *Amores* 1, 1: Amor selbst habe ihm einen Versfuß gestohlen, sodass aus der Hexameterkette Distichen wurden. Wo Amor herrscht, kann der Krieg kein Gegenstand dichterischer Feier sein. Eine charmante *recusatio* (eine Art rechtfertigende Zurückweisung von Gattungszuständigkeit), die Tibull (vgl. 2, 4, V. 16 ff.) und Properz (vgl. 1, 7; 2, 34, V. 59 ff.; 3, 3, V. 41 ff.) sicher umgehend unterstrichen hätten.

**210: vom fliehenden Ross:** Die parthische Reiterei war berühmt für ihre akrobatische Taktik, rücklings vom Pferd herab Pfeile abzuschießen und so den Scheinrückzug in einen Angriff zu verwandeln. Ovid aber schmückt kein kriegeres Lied mit solchen Reiterszenen, wie sie sich auch in den Werken Vergils (*Georgica* 3, V. 31), Horaz' (*Carmina* 1, 19, V. 11 und 2, 13, V. 17) und Properz' (3, 9, V. 54) finden, sondern wird sie im dritten Buch der *Ars* (V. 786) als Umschreibung einer Stellung im Liebespiel verwenden.

**213: oh Schönster:** *Pulcherrime omnium*, was sich wie Ovids *pulcherrime rerum* mit »Allerschönster von allen« übersetzen lässt, wird bei Augustinus von Hippo (\* 354) in den *Confessiones* zur Anrede Gottes.

Die Schönheit muss weite Strecken zurücklegen auf dem Weg vom hier gemeinten Triumphator Gaius Caesar bis hin zum Gott des Augustinus. Allerdings haben Kommentatoren darauf hingewiesen, dass diese Anrede recht informell gegenüber der Höhe

*Ich prophezeie: Du siegst. Ich gelobe, Gesänge zu bringen,  
Mit erhabenem Ton schallst du dann aus meinem Mund.*

*Du machst Halt und ermahnst die Reihen mit meinen Worten.*

*Oh, entfalle mein Wort deinem Gedächtnisse nicht!*

*Wie Roms Krieger die Brust, die Parther den Rücken nur zeigten,  
Sing' ich, wie Feindesgeschoß schwirrte vom fliehenden Ross.*

*Der du fliehst, um zu siegen, was bleibt dir, wenn du besiegt bist?*

*Parther, dir steht schon jetzt schlecht das Orakel des Mars.*

*Dereinst kommt der Tag, wo du, oh Schönster auf Erden,  
Golden schreitest mit vier schneeigen Rossen einher.*

des Adressaten erscheint, vergleichbar der Anrede in den *Satiren* des Horaz *quid agis, dulcissime rerum?* (1, 9, V. 4), also: »Was geht ab, mein Allersüßester?« Diese Anrede ist einem aufdringlichen Dampfplauderer in den Mund gelegt, der sich in den Kreis um den Literatur- und Kunstförderer Gaius Cilnius Maecenas (\* um 70 v. Chr.) hineindrängen will. **214: Golden schreitest mit vier schneeigen Rossen:** Weiße Pferde, die den Wagen des Triumphators zogen, gehörten ebenso zum festen Zubehör des Triumphzuges wie die sogenannte *toga picta*, eine mit goldenen Sternen übersäte purpurne Toga. Auf den Triumphator wurde so viel Gold verwendet wie möglich: Seine Schuhe waren golden, der Wagen selbst war mit Gold geschmückt, und golden war auch die Krone – die er allerdings nicht selbst trug, sondern von einem Sklaven hinter ihm über seinem Kopf gehalten wurde. Zudem war das Gesicht des Triumphators, nach dem Vorbild von Götterstatuen, leuchtend rot geschminkt. **217: Fröhlich schauen:** In der prophetischen Vorstellung eines Triumphzuges am Ende des kommenden Krieges mit Zuschauern und Zuschauerinnen kehrt Ovid wieder zu seinem Thema

205

210

zurück, wie man in großen Menschenmengen anbandelt. Damit kassiert er durchaus einiges von seinem hochtrabenden Fürstenlob wieder ein und stellt den Triumph auf eine Stufe mit den Spektakeln und Spielen, die er zuvor beschrieben hatte. Die jun-

Grenze vertraglich vereinbart worden war. 224: *Tigris*: Der andere, östlichere Strom des Zweistromlandes. Flussgötter wurden in der römischen Kunst häufig dargestellt, zumeist als ältere, bärtige Männer, bekränzt und umgeben von den Pflanzen, die für

ihre Ufer charakteristisch waren, zumeist auf einen Ellenbogen aufgestützt liegend, besonders brunnetauglich. Heute kann man solche etwa an der Front des Senatorenpalasts auf dem Kapitol sehen: zwei monumentale und monumental entspannte Flussgötter, Nil und Tiber, vermutlich aus dem 2. Jahrhundert.

225: *Perses*: Perseus, Sohn des Perseus und der Andromeda, Enkel des Zeus/Jupiter und der Danaë, galt für die Griechen als der Namensgeber der Perser, die der in Äthiopien geborene Prinz unter

215 *Vor dir gehen die Fürsten, den Hals mit Ketten belastet,  
Nicht mehr sicher sind sie, wie noch zuvor, in der Flucht.  
Fröhlich schauen durcheinander Jungen und Mädchen,  
Es erweitert das Herz allen der festliche Tag.  
Wenn aus der Schar dich eine dann fragt nach der Könige Namen*  
220 *Und nach dem Ort, dem Gebirg oder dem Bilde des Stroms,  
Antwort gib ihr auf alles, nicht bloß auf das, was sie fragt, und  
Weißt du es selber nicht, tu doch, als wüsstest du es.  
»Dieser ist der Euphrat, sein Haupt ist umschlungen mit Schilfrohr.  
Dort ist der Tigris; es hängt bläulich vom Scheitel sein Haar.  
Das sind Armenier. Das ist Perses, Danaës Sprößling.*  
225 *Das ist die Stadt, die vordem stand im Achämenertal.  
Der und der ist der Fürst« – hier magst du Namen denn nennen,*

gen Männer und Frauen werden, so Ovid, fröhlich (*laeti*) und durchmischt sein (*mixtae*). Damit inszeniert er beiläufig die Inszenierung des Triumphzuges zum Zweck künftiger Liebesgeschichten. Auch die Staatsaktion wird durch den Dichter zum Mittel für die *Ars Amatoria*. 219: *der Könige Namen*: Der Platz des Oberhauptes der besiegten Partei war im Triumphzug direkt vor dem Wagen des Triumphators. 220: *nach dem Ort*: Bei Triumphzügen wurden figürliche Darstellungen der Gegenden und Orte, die mit dem gewonnenen Krieg in Zusammenhang stehen, mitgeführt. Ein seriöser Karnevalsumzug, dessen Organisatoren nach den Berichten etwa des Flavius Josephus (\* um 37 v. Chr.) keine Scheu vor über großem Aufwand kannten. 223: *Euphrat*: Der eine Strom des Zweistromlandes. Als Augustus 20 v. Chr. die Rückgabe der verlorenen Feldzeichen verhandelte, wurde der Euphrat als Grenzfluss zu den Parthern beiderseitig bestätigt, der bereits 69 v. Chr. als

worfen haben soll. Auf ihn führten die persischen Könige der Achämeniden-Dynastie ihren Stammbaum zurück. 226: *die Stadt*: Persepolis, die Hauptstadt des persischen Reiches, die im Jahr 300 v. Chr. von Alexander dem Großen (\* 356 v. Chr.) zerstört wurde. Zur Zeit Ovids waren die dort verbliebenen Könige von den Parthern abhängig. Mit dem »Achämenertal« ist ein richtiger, aber grober Hinweis auf das alte Persien gegeben, wie es zum Dreiviertelwissen unserer Triumphzugzuschauer passt. Das Reich der Achämeniden war das erste Großreich der Perser, das durch die doppelte Konfrontation mit den Griechen berühmt geblieben ist und schließlich von Alexander dem Großen erobert wurde. 229: *Gastmähler*: Platon konnte zwar noch keinen Ovid lesen und wäre vermutlich auch kein Fan geworden, aber es ist kein Zufall, dass sein Dialog über die Liebe, der für lange Zeit der einflussreichste Text über die Liebe überhaupt geblieben ist, den Namen *Symposion* (Gastmahl) trägt.

Ein Gastmahl (*convivium*) war die richtige Gelegenheit zu geistiger und körperlicher Liebe und darüber hinaus zu ihrer gemeinschaftlichen Erörterung.

**231: die Hörner:** Dionysos/Bacchus wird in diesen Versen in die gleiche komplexe Doppelbödigkeit hineingezogen wie Eros/

Amor: Einerseits sind es die mythologischen Figuren, die als Spender bewegter Bilder fungieren, andererseits sind sie die Sache selbst. Bacchus ist der Gott des Weines und der Wein selbst. Die Gestalt des gehörnten Stieres ist eine archaische Facette des Bacchus, die eher auf seine ungebremste Fruchtbarkeitskraft abhebt als auf seine Funktion als Gott des Weines. Als gehört erscheint Bacchus auch in den *Amores* 3, 15, V. 17, dem vorletzten Distichon der Sammlung. In Horaz'

*Carmina* 2, 19, V. 29 ff., trägt Bacchus goldene Hörner und der fürchterliche Höllenhund Cerberus, der ihn so sieht, zieht den Schwanz ein und leckt die Füße des Gottes mit allen seinen drei Köpfen. Bei Tibull geht es weniger pompös, aber nicht weniger schön zu und Bacchus hat Trauben zwischen seinen Hörnern baumeln (2, 1, V. 3). **235: das benetzte Gefieder:** In der Gedichtsammlung der *Anacreontea* (5 Bergk) wird ein kleiner Eros/Amor zwischen Rosen aufgefunden, in den Wein getaucht, wie ein Keks in den Kaffee, und getrunken – woraufhin im Inneren des Ich die Flügel des Göttleins kitzeln: eine Art säkulare Eucharistie. Doch auch eine kleine Dosis Liebe, wie hier bei Ovids Gastmahl, kann verhängnisvolle Folgen haben.

**239: die Hörner:** Nicht im Sinne der redensartigen aufgesetzten Hörner, sondern in Anlehnung an den zuvor als gehört erschienenen Dionysos/Bacchus, als ein Zeichen wachsender Kraft und auch Sturheit.

**244: in der Glut:** Dass Liebe und Wein Feuer mit Feuer

mischen – sprichwörtlich bereits im Griechischen wie heute vielleicht das ins Feuer gegossene Öl –, wiederholt Ovid in den *Heroides* 16, V. 231 f.: »Oft wollte ich die Liebschaft im Wein ersäufen; aber sie wuchs trotzdem, und der Rausch fachte das Feuer noch an.«

*Richtige, wenn du sie weißt, passende, weißt du sie nicht.*

*Zutritt bieten auch Gastmähler mit beladenen Tischen:*

*Außer dem Wein ist dort mehr noch zu suchen für dich.*

230

*Oft hat der purpurne Amor die Hörner des liegenden Bacchus*

*Zärtlichen Armes umfasst und sie fest an sich gedrückt.*

*Wenn vom Weine bespritzt Cupidos Fittiche triefen,*

*Bleibt er fest auf dem Platz, den er nun einmal gewählt.*

*Freilich schüttelt der Gott rasch aus das benetzte Gefieder:*

235

*Dennoch schadet es schon, sprüht dir die Liebe ins Herz.*

*Wein erhebt den Geist, er macht ihn bereit für die Flammen,*

*Und beim vollen Pokal schwinden die Sorgen dahin.*

*Lachen erhebt sich dann; dann wachsen dem Armen die Hörner;*

*Kummer und Schmerz und der Stirn sorgende Falten entfliehn.*

240

**247: Paris besah:** Paris, Sohn des Priamus und der Hekuba, den Zeus/Jupiter dazu auserkoren hatte, den Schiedsspruch zu übernehmen, wer die schönste Göttin – Aphrodite/Venus, Athene/Minerva oder Hera/Juno – sei. Paris betrug sich als skrupulöser Sachverständiger, fairer Vergleich stand indes nicht auf der Tagesordnung: Unter den drei Konkurrentinnen hatte Venus die überzeugendste Bestechung parat, indem sie Paris statt Weltherrschaft (Junos Angebot) und Weisheit (Minervas Vorschlag) die Liebe der schönsten Frau versprach – sie trug den Sieg davon. Daraus entspann sich der trojanische Krieg, denn die Schönste war Helena, die allerdings schon Menelaos geehelicht hatte. Den detailgenauen (wenn auch bestechlichen) Blick des Schönheitsrichters Paris, den Ovid in der Tat oft erwähnt, konnte man mit Leichtigkeit auf den Dichter und Lehrer selbst übertragen und dabei auch moralisch gegen ihn ausspielen: »Sein Auge, dieß zeigt sich überall, weidet sich an nichts so

gern, als am Nackten, und ruht auf keiner Venus mit innigerm Wohlbehagen, als auf der gewandlosen vor dem Richterstuhl des Paris«, heißt es im Abschnitt *Über die römischen Elegiker: Ovid in den Nachträgen zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste* von 1795.

*Dann erschließt sich das Herz (so selten in unserer Zeit) in  
Einfalt, denn Künste und List wirft unser Gott einfach ab.  
Mädchen haben hier oft die Herzen der Jungen erbeutet;  
Venus barg sich im Wein, Glut war versteckt in der Glut.  
Aber verlass dich nicht zu sehr auf die trügende Lampe.  
Wenn man Schönheiten prüft, schaden die Nacht und der Wein.  
Paris besah die Göttinnen auch bei Tag und im Freien,  
Als er zu Venus sprach: »Du hast beide besiegt.«  
Flecken verstecken sich nachts, und jeglichen Fehler vergibt man,  
Beinahe jegliche macht jene Stunde zur Schönheit.  
Frage nach Edelsteinen, nach purpurfarbiger Wolle,  
Frage nach Körpern und nach schönen Gesichtern den Tag.  
Soll ich der Frauen Versammlungen dir, die passend zur Jagd sind,*

250: *Stunde zur Schönheit*: Die gnadenlose Effizienz und weiterühmte Präzision der deutschen Sprache hat es vermocht, jeglichen poetischen Schimmer verpuffen zu lassen und den Sachverhalt in ein Verb zusammenzuziehen: schöntrinken. 254: *Sandkörner gibt*: Obwohl Ovid hier erneut eine Unzählbarkeit ins Feld führt, scheint die Auswahl der Orte außerhalb Roms doch sehr begrenzt. Rom ist die Welt – Baiae ist der Strand der Welt. 255: *Baiae*: Der mondäne Badeort an Nordrand des Golfes von Neapel bot den Schönen und Reichen der Hauptstadt heiße Quellen, prächtige natürliche und künstliche Landschaft sowie Ausschweifung, deren Ausmaß bald zu einem auch literarischen Gemeinplatz wurde. Wer die nüchternen, altrömischen Tugenden beschwören will, muss nur gegen Baiae wettern und die Ansage ist klar. Wer den luxuriösen Errungenschaften und Genüssen der Zivilisation zuspricht, braucht keine Ansage zu machen, er geht einfach nach Baiae.

Die (betonierte!) Kuppel des heute als Merkurtempel bezeichneten Gebäudes in der Bäderanlage hat einen stolzen Durchmesser von 30 Metern. Unter dem Titel *Baiae* versammelte Giovanni Gioviano Pontano (\* 1429) einen Zyklus von Gedichten, die von Catull und Ovid inspiriert sind und in ihrer lebensbejahenden Kraft und sozialerotischen Utopie ihresgleichen suchen. 257: *zurückkam*: Der in Spanien geborene Dichter Martial (\* um 40) bringt die Veränderung nach der Rückkehr von diesem Strand in seinem Epigramm 1, 62 dahingehend auf den Punkt, dass eine Penelope nach Baiae ging und eine Helena zurückkam. Giovanni Boccaccio (\* 1313) variiert diese Formel in seinem Sonett *Se io temo di Baia e il cielo e il mare*, dass schon oft eine

Lucretia (Inbegriff der treuen Ehefrau, die nach der Vergewaltigung durch den König Tarquinius Superbus (6. Jhd.) den Freitod wählte) nach Baiae ging und als promiske und inzestuöse Kleopatra zurückkam. Die ägyptische Königin (\* um 69 v. Chr.) und der Konsul Marcus Antonius wurden in der Kulturgeschichte immer wieder als leidenschaftliches Liebespaar dargestellt. 259: *im Wald der Tempel Dianas*: Das Heiligtum der Artemis/Diana, Tochter des Zeus/Jupiter und der Leto/Latona, der jungfräulichen Göttin der Jagd und Schwester Apolls, in Aricia, einer alten Stadt in den Albaner Bergen, etwa 25 km südöstlich von Rom an der Via Appia gelegen. Unter den zahlreichen attraktiven Frauen, die dem populären Kult der Diana Nemorensis nachgingen, findet sich auch Cynthia, das weibliche Gegenüber des Properz (2, 32, V. 9 f.). Ariccia ist bis heute berühmt für die kunstgerechte Zubereitung des Ferkels. 260: *mit dem Schwert ein Reich*: Der höchste Priester



des Ortes wurde *rex nemorensis*, König des Hains, genannt, deshalb kann er ein ganzes Reich sein Eigen nennen. Das Vorstellungsgespräch für diesen Posten war archaisch: Der Priester musste ein aus der Stadt entlaufener Sklave sein, der seinen Vorgänger im Zweikampf erschlug.

Dieser Brauch bildet den Ausgangspunkt von James Frazers (\* 1854) klassischer Studie *The Golden Bough* (1890/1915). 263: *Soweit*: Mit dem Wort *hactenus*, das Ovid kurz zusammenfassen lässt, was bisher gelehrt wurde und wohin nun der zweite Schritt führen wird, eröffnet Vergil auch den zweiten Teil seiner *Georgica*. Wieder markiert Ovid ironisch seine Kenntnis der Tradition der Lehrdichtung, in die er sich einreht. 263: *Thalia*: Tochter des Zeus/Jupiter und

der Mnemosyne/Memoria, eine der neun Muses, zuständig vor allem für heitere Stoffe der Komödie und Bukolik: die Muse mit lachender Maske, mit Ente und ohne Buchhandlung. 263: *ungleich*: Das Distichon, das aus dem Wechsel von Hexameter, einer Versform aus sechs Einheiten, und Pentameter, einer Versform aus fünf Einheiten, besteht. 268: *leitet geneigt*: Ovid schlägt hier einen rituellen, hohen Ton an: *favens*, »geneigt« und zugleich ehrfürchtig »schweigend«, soll der *vulgus* sein, das einfache, profane Volk, das seiner Einweihung in die Mysterien harret. 269: *sich alle*: Im Libretto der Oper *La Calisto* von Giovanni Faustini (\* 1615), das von Francesco Cavalli (\* 1602) vertont wurde und auf einer Episode aus dem 2. Buch der *Metamorphosen* Ovids basiert (V. 401 ff.), versucht Zeus/Jupiter die schöne Nymphe Kallisto zu verführen – pikanterweise in Gestalt der jungfräulichen Jagdgöttin Artemis/Diana, die die Dienstherrin der Nymphe ist. Es funktioniert

also nicht so einfach, wie der Göttervater will, und er beklagt, dass er sich ständig verwandeln müsse, um an sein Ziel zu gelangen. In der siebten Szene des zweiten Aktes gibt ihm sein Begleiter Hermes/Merkur zu bedenken, er sei selbst schuld daran, dass

*Aufzählen? Es sind noch mehr, als es Sandkörner gibt.  
Nenn ich dir Baiae noch und den Saum der Gestade von Baiae,  
Und die Gewässer, die heiß dampfen von schwefeliger Glut?  
Mancher, der schon von dort mit verwundetem Herzen zurückkam,  
Sprach: Das Wasser war nicht, wie man berichtet, gesund.  
Schau, in der Nähe der Stadt liegt im Wald der Tempel Dianas,  
Wo mit dem Schwert ein Reich sich der Verbrecher erkämpft.  
Mag sie auch Jungfrau sein, mag Amors Geschoss ihr verhasst sein,  
Gab sie doch Wunden und gibt noch sie dem Volke genug.  
Soweit lehrt Thalia, mit ungleich rollenden Rädern  
Fahrend, wo man das Netz spannt, wo Geliebte man sucht.  
Jetzt schick' ich mich an, dir zu sagen, durch welcherlei Künste  
Du die Erkorene fängst. Dies ist das wichtigste Werk.*

255

260

265

er eben nicht alle einfach so haben kann, wie viel Selbstvertrauen er auch fassen mag: Schließlich war er es, der den Menschen den freien Willen gegeben hat. 272: *jeder mänalische Hund*: Eine hochgeschätzte Sorte Jagdhunde, benannt nach dem Gebirgszug Maenalus in der Region Arkadien auf der Peloponnes. 273: *schmeichelnden*: *blandus* ist eine Kernvokabel des Werbens und der Liebe überhaupt, was sich bereits an Quantitäten ablesen lässt: In den 2330 Versen der gesamten *Ars* fällt das Wort 21-mal. Aber die Liebesraserei, die sich an diesem Wort niederschlägt, kann freilich noch weitergehen: In dem Gedicht *Baiae* 2, 1 Giovanni Pontanos fällt das Wort 11-mal, schließlich gar superlativisch gesteigert zu *blandissima*, in nur 9 Versen. 276: *Schlecht nur verstellt*: Der Mann kann ausgerechnet das schlecht, worin die Liebeskunst, wie die *Liebeskunst* lehrt, besteht: das täuschende Verbergen: *dissimulare*. Dass Männer angeblich immer nur das eine wollen, wäre dafür Beweis

genug. In diesem Vers gibt Ovid die Begründung dafür, warum Frauen im Gegensatz zu Männern nur ein Buch der Unterrichtung benötigen: Sie sind schon weiter im täuschenden Spiel. Den Männern hingegen muss der *praeceptor* erst mal erklären, was die

von ungleicher Libido und Lust unüberprüfbar ist, auch dafür gibt es einen Mythos: Teiresias, Sohn des Schafhirten Eueros und der Nympe Chariklo, lebte zwischen zwei Verwandlungen sieben Jahre als Frau und wurde als Gutachter vorgeladen, als zwischen

Zeus/Jupiter und Hera/Juno die Streitfrage entbrannte, wer nun im Bett mehr Spaß habe, und jeder für das jeweils andere Geschlecht optierte. Allerdings gereichte dem Teiresias sein Gutachten, das die weibliche Lust als neunmal höher taxierte, zum Schaden, wie bei diesen Göttern zu erwarten ist – Juno schlug ihn mit Blindheit für den Verrat des Geheimnisses. Ovid schildert die Episode in den *Metamorphosen* (3, V. 316 ff.). 284: *Byblis*: Tochter des Miletus und verschiedentlich überlieferter Mütter,

Enkelin des Apoll, war rettungslos in ihren Zwillingbruder Kaunos verliebt. Lange haderte sie mit sich und war sich der verbotenen Natur dieser Liebe wohl bewusst, konnte aber nicht anders, als sich schließlich dem Bruder gegenüber zu öffnen, der abwehrend und zornig reagierte. Nachdem sie es wieder erfolglos probierte, verlor sie Kraft und Fassung und erhängte sich. Am Ende des Mythos steht allerdings nicht immer, wie Ovid es andeutet, ein herber Suizid. In den *Metamorphosen* 9, V. 450 ff. erhält die Geschichte sehr viel Raum und Byblis zerfließt nach langem erfolglosem Werben entkräftet und weinend in einen Quell. 285: *Myrrha*: Tochter des Königs Kinyras, in Zypern oder in Assyrien, war in ihren Vater verliebt, was zuweilen als Fluch der Aphrodite/Venus gedeutet wird. Auch Myrrha war sich des Frevels bewusst. In manchen Versionen des My-

Wer ihr und wo ihr auch seid, merkt auf mit gelehrigen Sinnen,  
Männer, leihet geneigt meinem Versprechen Gehör.

Fasse zuerst im Geist das Vertrauen, sie lassen sich alle

270 Fangen. Dann fängst du sie auch, stellst du die Fallen nur auf.

Eher schweigen die Vögel im Frühling, im Sommer die Grillen,

Und vor dem Hasen entflieht jeder mänalische Hund,

Ehe die Frau, vom schmeichelnden Jüngling verführt, sich sträubte.

Sie auch, von welcher du nicht dachtest, sie wolle, sie will.

275 Wie dem Mann der geheime Genuss, so gefällt er dem Mädchen.

Schlecht nur verstellt sich der Mann. Jene verbirgt, was sie wünscht.

Würden wir Männer uns einig, niemals zuerst sie zu bitten,

Wären wir siegreich: Die Frau spielte die Bittende selbst.

Brüllt doch auf grünenden Auen nach ihrem Stiere das Weibchen;

280 Zum harthufigen Hengst wiehert die Stute zuerst.

Frauen sich wünschen – die direkte Evidenz bleibt aus, man muss schon kunstvoll mit ihnen umgehen.

279: *Brüllt doch*: Das Beispiel der Rinder und Pferde erscheint in den *Remedia Amoris*, V. 633 f., entsprechend der umgekehrten didaktischen Zielsetzung dieses Buchs, genau umgekehrt: »Es ist nicht einfach, einen Stier zurückzuhalten, der eine Färsen gesehen hat,/ und der starke Hengst wiehert beim Anblick der Stute.« 281: *heiß die Begierde*: Eros/Amor macht »das Herz ganz heiß« – singt ein Mann, der spartanische Chorlyriker Alkman (\* 7. Jhd. v. Chr.) (Frag. 59a PMG). Dass die Damenwelt stärker von *furiosa libido* geschlagen sei, ist ein so altes wie unüberprüfbares Vorurteil. Die Elegie 3, 19 des Properz erhebt die gleiche These und führt ebenso einen mythologischen Katalog besonders furioser Libido auf; fast die gleichen Teilnehmerinnen wie bei Ovid. Dass die These



thos ist es Venus, in manchen die Amme, die Schützenhilfe leistet. Jedenfalls gelingt es Myrrha, ihren Vater zu verführen; im Anschluss erkennt sie dieser und ist peinlich berührt, will sie freilich umbringen, woraufhin Myrrha, von den Götter in Schutz genommen, in das nach ihr benannte

Balsambaumgewächs (Commiphora myrrha) verwandelt wird. Aus dem Baum wird nach einigen Monaten der schöne Adonis, der Geliebte der Aphrodite/Venus, geboren. Auch diese Geschichte wird in den *Metamorphosen* (10, V. 298 ff.) ausgiebig erzählt; dass Myrrha ewig Myrrhe weint, erscheint hier in der sehr schönen, halbtröstenden Wendung *est honor et lacrimis*, auch die Tränen haben Ehre.

289: *Ida*: Gebirgsmassiv auf Kreta, dessen höchster Gipfel, der Psiloritis, 2456 Meter hoch ist. Das

Idagebirge (nicht zu verwechseln mit dem Idagebirge in Kleinasien nahe des antiken Troja) konkurriert mit dem kretischen Berg Dikti darum, Geburtsort des Zeus/Jupiter (in einer Höhle) zu sein. Der Bergstock befindet sich südlich der kretischen Hauptstadt Heraklion. 293: *Knossos*: Ort südlich der kretischen Hauptstadt Heraklion und nördlich des Ida-Gebirges, in dem der größte Palast der minoischen Kultur, der auf ungefähr 2000 v. Chr. datiert wird, ausgegraben wurde. Die Erzählung ist also etwa so weit von Ovid entfernt, wie Ovid von uns entfernt ist. Der Palast von Knossos wurde 1900 von Arthur Evans (\*1851) ausgegraben – zur großen Berühmtheit der herrlichen Fresken mit Stieren, Priestern, Delphinen und der Palastarchitektur mit ihren dunkelroten bauchigen Säulen trug allerdings auch entscheidend bei, dass Evans gemeinsam mit Emile Gilliéron

(\*1851) große Phantasie und Freiheit bei der Rekonstruktion der Pracht walten ließ. Archäologen graben stets nicht nur in der Erde, sondern auch in ihrer Vorstellung: Knossos ist das Musterbeispiel hierfür und immer eine Reise wert. 293: *Kydonias*: Antiker

*Ruhiger ist bei uns und nicht so heiß die Begierde,  
Und ein gemessenes Ziel ist in der männlichen Glut.  
Soll ich erzählen, wie einst von sträflicher Liebe zum Bruder  
Byblis entbrannt, mit dem Strang tapfer den Frevel bestraft?  
Myrrha liebte, doch nicht wie sich ziemt für die Tochter, den Vater. 285  
Jetzt noch birgt sie der hart drückenden Rinde Versteck.  
Mit ihren Tränen, die noch vom duftenden Baume sie träufelt,  
Salben wir uns; sie sind noch nach der Herrin genannt.  
Unten im schattigen Tal, an des Ida bewaldetem Abhang,  
Graste ein schneeiger Stier, Ehre der Herde und Ruhm. 290  
Zwischen den Hörnern nur war er mit Schwarz ein wenig gezeichnet:  
Dies war der einzige Fleck, alles übrige Milch.  
Alle Färsen auf Knossos' und Kydonias Auen  
Hätten der köstlichen Last gerne den Rücken geliehn.*

Ort auf Kreta, unter dem heutigen Chania im Nordwesten der Insel gelegen. 295: *Pasiphaë*: Tochter des Helios/Sol und der Okeanide Perse, also der Sonne und des Meeres, war die Gattin des kretischen Königs Minos und besonders berühmt für ihre eigenwillige sexuelle Vorliebe für Stiere, die Ovid nun erzählen wird. Im Unterschied zur biblischen Verdammung durch Levitikus 18, 23 beginge Pasiphaë im heutigen Deutschland nach § 3 S. 1 Nr. 13 Tierschutzgesetz in der Neufassung von 2013 mit ihrer Zoophilie nur eine Ordnungswidrigkeit. Wie es allerdings zu ahnden ist, dass sie ihren Gatten Minos aus Eifersucht dahingehend verzauberte, dass seine Höhepunkte in Betten fremder Frauen sich in Gestalt von Tausendfüßlern, Skorpionen und Schlangen statt von Sperma vollzogen, muss in einer weiteren Novellierung des TierSchG noch geklärt werden.

297: *hundertstädtige*: Diese Beschreibung Kretas gibt homerisches Kolorit, denn so heißt die Insel bereits in der *Ilias* 2, V. 649. 298: *sonst lügnerisch*: Das Sprichwort, dass alle Kreter lügen, ist deshalb eine so schöne denkerische Achterbahn, weil es von dem

dert, sieht er Minos einem Sondergericht vorsitzen, das sich derer annimmt, die zu Unrecht zu Tode verurteilt worden waren (*Aeneis* 6, V. 430 ff.). Minos selbst fand einen unschönen Tod: Nachdem Daedalus und Ikarus fortgeflogen waren, verfolgte er Daedalus, der

anders als sein Sohn den

Flug überlebt hatte, bis nach Sizilien an den Hof des Königs Kokalos; von diesem wurde Minos vermeintlich gastfreundlich aufgenommen, dann aber im Bad ermordet. 312: *dem*

*aonischen Gott*: Dionysos/Bacchus, nach der Landschaft Aonien, einem anderen Namen für Böotien, westlich von Attika, aus dem seine Mutter Semele stammte. Semele starb bereits vor der Geburt ihres unsterblichen Sohnes: Zeus/Jupiter hatte sie als

Mensch verkleidet ge-

schwängert; Semele

wünschte sich, den Geliebten in seiner wahren Ge-

stalt zu sehen, und verbrannte beim Anblick des

unmittelbaren Blitzes Jupiters. Der noch unfertige

Bacchus wurde in den Oberschenkel seines Vaters

verpflanzt und schließlich von dort aus ein zweites

Mal geboren. Die Bacchantinnen, die weibliche Ge-

folgenschaft des Gottes, auch Mänaden genannt, tan-

zen und feiern in Rausch und Raserei (*mania*), die

bis zur Zerfetzung von Mensch und Tier reicht. Sie

halten sich meist mit Satyrn in Wäldern auf. In Eu-

ripides' 406 v. Chr. entstandener Tragödie *Die Bak-*

*chen*, die das Bild der Bacchantinnen in der Antike

stark formten, bringt Bacchus die Frauen von Ar-

gos zur Raserei und lässt sie am Berg Kithairon den

sie heimlich beobachtenden König Pentheus, Groß-

neffe der in der *Ar* (1, V. 323) erwähnten Europa, zer-

reißen. Zu den vom bacchantischen Wahn Infizier-

ten gehört auch Pentheus' Mutter Agaue, die erst zu

spät erkennt, was sie getan hat, während sie den Kopf

295 *Lust erfasste Pasiphaë, mit dem Stiere zu buhlen.*

*Neidisch verfolgt sie seitdem stattliche Kühe mit Hass.*

*Was ich sing', ist bekannt. Das hundertstädtige Kreta,*

*Heißt es mit Recht auch sonst lügnerisch, leugnet es nicht.*

*Und sie mähte das frischeste Gras, die zartesten Kräuter*

300 *Selbst für den Stier – mit der Hand, nicht zu dienen gewöhnt;*

*Mit den Herden ging sie und vergaß dabei ihren*

*Gatten. Minos war ganz von einem Rindvieh besiegt.*

*Wozu schmückst du, Pasiphaë, dich mit köstlichen Kleidern?*

*Nichts von all der Pracht merkt dein gehörnter Galan.*

305 *Was soll dir der Spiegel, da du in die Berge zum Vieh ziehst?*

*Was schmückst du dich so oft, Närrin, und glättest dein Haar?*

*Glaube deinem Spiegel, du wirst nie eine Kuh sein.*

kretischen Philosophen Epimenides (5. oder 6. oder 7. Jhd. v. Chr.) stammt. Das Paradox war in der Antike weit verbreitet. Ovid spielt auch in seiner Elegie 3, 10, V. 19 mit dem Satz, und auch der Apostel Paulus (\* um 10) zitiert es in seinem Brief an Titus (1, 12).

302: *Minos*: Sohn des Zeus/Jupiter und der Europa, mythischer Herrscher von Kreta. Der Palast von Knossos wird dank seiner phantasievollen Ausgräber mit ihm assoziiert (siehe V. 293). An seinem Hof vollbrachte Daedalus seine erfinderischen Wunderwerke, von dort auch flogen Daedalus und sein Sohn Ikarus davon, nachdem Minos sie in das von Daedalus selbst gebaute Labyrinth gesperrt hatte (vgl. 2, V. 23 ff.). Infolge seiner (fragwürdigen) Qualifikation als weiser Herrscher regiert Minos auch über seinen Tod hinaus und fungiert in der Unterwelt, gemeinsam mit seinem Bruder Rhadamanthys und seinem Halbbruder Aiakos, als Richter über die Seelen der Verstorbenen. Als Aeneas durch die Unterwelt wan-

wünschte sich, den Geliebten in seiner wahren Gestalt zu sehen, und verbrannte beim Anblick des unmittelbaren Blitzes Jupiters. Der noch unfertige Bacchus wurde in den Oberschenkel seines Vaters verpflanzt und schließlich von dort aus ein zweites Mal geboren. Die Bacchantinnen, die weibliche Gefolgenschaft des Gottes, auch Mänaden genannt, tanzen und feiern in Rausch und Raserei (*mania*), die bis zur Zerfetzung von Mensch und Tier reicht. Sie halten sich meist mit Satyrn in Wäldern auf. In Euripides' 406 v. Chr. entstandener Tragödie *Die Bakchen*, die das Bild der Bacchantinnen in der Antike stark formten, bringt Bacchus die Frauen von Argos zur Raserei und lässt sie am Berg Kithairon den sie heimlich beobachtenden König Pentheus, Großneffe der in der *Ar* (1, V. 323) erwähnten Europa, zerreißen. Zu den vom bacchantischen Wahn Infizierten gehört auch Pentheus' Mutter Agaue, die erst zu spät erkennt, was sie getan hat, während sie den Kopf

ihrer Sohnes stolz in der Hand hält. Die Erwähnung des Bacchus und seiner manischen Gefolgschaft weist auf Pasiphaë nun (V. 319 ff.) geschilderte Neigung, Rivalinnen in Kuhgestalt zu schlachten bzw. zu opfern und ihr Herz oder wahlweise ihre Eingeweide in der Hand zu halten.

313: *Ah, wie so oft*: Dieser Versbeginn (*A quotiens*) setzt uns auf die Spur, nach welcher menschlichen Eifersuchtsgeschichte Ovid das Verhalten der Pasiphaë gegenüber den Kühen modelliert: Es ist die Geschichte von Antiope, der Tochter des Flusses Asopos oder des thebanischen Königs Nykteus und der Polyxo. Sie wurde von Zeus/Jupiter Mutter des Zethos und des Amphion. Nach dem Tod ihres Vaters Nykteus wurde Lykos, Antiope's Onkel, ihr Vormund. Dessen Frau

Dirke quälte die jüngere Antiope, kerkerte sie ein und misshandelte sie – Ovid zitiert mit seinen Versen über Pasiphaë die Verse, die Properz, 3, 15, V. 13 ff., über Antiope und Dirke geschrieben hat: »Ah, wie so oft riss ihr die Königin die schönen Haare aus, bohrte ihr die unsanften Hände ins zarte Antlitz! Ah, wie so oft überhäufte sie die Sklavin mit ungerecht zugeteilten Wollsträngen.« 323: *Europa*: Griechisch Europē, Tochter des Königs Agenor und der Telephassa aus Phönizien, Schwester des Kadmos, des späteren Gründers und Königs der legendären Stadt Theben. Zeus/Jupiter verliebte sich in das Mädchen und näherte sich ihr in Gestalt eines Stieres. Ver- und entführt wird die junge Frau von einem eindrucksvollen Hybrid aus Natur und Kunst. Natur (*natura*) ist der Stier als Naturerscheinung, Kunst (*ars*) ist er, weil er zum Zweck der Täuschung – sowohl der Europa als auch der eifersüchtigen Ehefrau Hera/Juno – vom Göttervater gemacht wurde (freilich bleibt zu

klären, ob Selbstverwandlungen von Göttern als Artefaktherstellung zählen können). Ovid jedenfalls verschränkt Natur und Kunst in den *Metamorphosen* 2, V. 855 f., wenn es heißt, der Stier sei von solcher Gestalt, dass man habe denken können, ein Künst-

*Oh, wie wünschtest du selbst Hörner zu tragen am Haupt!  
Wenn dir Minos gefällt, dann such keinen andern Gefährten;  
Willst du täuschen den Mann, täusche ihn durch einen Mann.  
Aus dem Schlafzimmer in die Wälder und Berge entflieht sie,  
Wie die Bacchantin, gehetzt von dem aonischen Gott.  
Ah, wie so oft den Kühen mit neidischen Blicken sie zurief:  
»Was gefällt denn ihr meinem Geliebten so sehr?  
Sieh, wie jene vor ihm springt durch die sprossenden Kräuter!  
Zweifellos, dass sie glaubt, Närrin, es stehe ihr gut.«  
Sprach's und hieß sie sofort hervor aus der wimmelnden Herde  
Ziehn und unter ein Joch spannen, die schuldlose Kuh,  
Oder sie ließ am Altar als erheucheltes Opfer sie fallen,  
Ihrer Rivalin Herz hielt sie mit fröhlicher Hand.*

310

315

320

ler habe ihn gefertigt. Europa »ritt auf dem Rind«, also auf Jupiter, von der libanesischen Küste über das Meer nach Kreta, zu dem Erdteil, der noch heute ihren Namen trägt. Dort verwandelt Jupiter sich zurück in Menschengestalt und zeugt mit der kleinasiatischen Schönen drei Kinder. Die Erwähnung Europas ist für die in Rom zentrierte *Liebeskunst* nicht zufällig, weil der Kontinent den Namen der Europa auf Geheiß der Aphrodite/Venus trägt. Viele Varianten und Versionen des Mythos sind überliefert, besonders in der europäischen Kunstgeschichte ist der Stoff vielfach bearbeitet worden. Die ältesten Darstellungen auf Vasen und Weinmischgefäßen, sogenannten *Kratern*, reichen bis ins 7. Jahrhundert v. Chr. zurück. Der patriarchale Frauenraub ist auf einem Fresko aus Pompeji zur Zeit Ovids, der die Geschichte auch in den *Metamorphosen* 2, V. 843 ff., erzählt, eher wie eine friedliche, vom Einvernehmen Europas und ihrer Gefährtinnen am Strand von Si-

don geprägte Szene ins Bild gesetzt. Es bleibe nicht unerwähnt, dass Kadmos auf der Suche nach seiner Schwester den Griechen das Alphabet gebracht haben soll. Laut dem Geschichtsschreiber Strabo (\* 63 v. Chr.) soll er auf der Insel Euböa gelandet

Der Athener Daedalus galt als der größte Erfinder – sein Name war synonym mit phantasievollem Erfindungsgeist; Lukrez etwa nannte die zeugende Erde des Frühlings selbst *daedalisches* (*De rerum natura*, 1, V. 7). Eine auch von Ovid, der Lukrez in vielem

*Zahllos opferte sie den Göttern, Rivalinnen schlachtend,  
Rief, das Gedärm in der Hand: »Los jetzt, gefällt meinem Stier!«  
Wie sie Europa bald, bald Io zu werden sich wünschte,  
Diese, selber ein Rind, jene, die ritt auf dem Rind.  
Doch der Führer der Herde, getäuscht durch ein Kuhbild aus Ahorn,  
Schwängerte sie; es verriet seinen Erzeuger der Sohn.  
Hätte die Kreterin einst sich Thyestes Liebe enthalten  
(Viel zu schwer ist für sie, einen zu lieben allein),*

325

sein (*Geographica* 447). Tatsächlich dürfte wohl Euböa eine der ersten Regionen von Hellas gewesen sein, auf dem sich das phonetische Alphabet der Griechen, das aus dem phönizischen entwickelt wurde, verbreitete. Name und Schrift des europäischen Kontinents stammen also aus der Levante. **323: Io:** Tochter des Flussgottes und Königs von Argos Inachos, wie Europa eine Liebschaft des Zeus/Jupiter, die von der eifersüchtigen Hera/Juno, deren Priesterin Io gewesen sein soll, oder zur Tarnung von Jupiter selbst verwandelt und »selber ein Rind« wurde und die eine beißende Dasselfliege um die Welt jagte, bis sie am Nil ihre menschliche Gestalt zurückerhielt. Die paarweise Nennung mit Europa ist nicht nur über das Rind begründet, sondern durch einen wechselseitigen Frauenraub. Wie Herodot (\* um 490 v. Chr.) berichtet, soll Io von Phöniziern aus Argos entführt worden sein, woraufhin die Griechen (nicht Jupiter) die Phönizierin Europa entführten. Dieser gewaltsame Frauentausch führte, durch Helenas Entführung nach Troja, bis zum Ausbruch des Krieges um die Stadt an der kleinasiatischen Küste (*Historien* 1, 1–5). **325: Kuhbild:** Daedalus, dessen Eltern ungewiss sind, verfertigte eine hölzerne Kuh, mittels derer Pasiphaë, im Inneren des Konstrukts verborgen, den Stier verführen konnte.

folgt, durchgespielte Verkehrung der Kulturphilosophie: Bei Hesiod werden die Künste bzw. Techniken und ihre eisernen Werkzeuge nötig, weil die Erde für das heutige Menschengeschlecht nicht von selbst (*automatē*) sorgt (*Werke und Tage*, V. 118). Die Künste (*technai/ artes*) entstehen also, um die natürlichen Defizite

der *conditio humana* auszugleichen. Bei Lukrez und Ovid scheint nun aber die Natur die Kunst nachzuahmen. **326: der Sohn:** Der gemeingefährliche Minotaurus, als Kind der Pasiphaë und des von ihr verführten Stiers halb Mensch, halb Tier, hauste in einem Labyrinth, das Daedalus entworfen hatte, und verschlang dort den Tribut Athens, der in Gestalt von sieben Jungfrauen und sieben Jünglingen regelmäßig eingerichtet werden musste. Eines Tages allerdings fand sich unter den Ausgelieferten und sozusagen auf dem Speiseplan der Held Theseus, Sohn des Aigeus und der Aithra, der den Minotaurus, von Ariadne unterstützt, erschlug. Dem seltsamen und gefährlichen Wesen sind zahlreiche Darstellungen zuteilgeworden, darunter allerdings wenige, die die Welt aus seiner Perspektive beschreiben – wie in dem im besten Sinne grotesken *Minotaurus Song* der *Incredible String Band*, geschrieben von Robin Williamson (\* 1943), in dem es heißt: »I'm strong as the earth from which I'm born/I can't dream well because of my horns. / (...) I'm the original discriminating buffalo-man, / and I'll do what's wrong as long as I can.« **327: die Kreterin:** Aërope, Tochter des Katreus, König von Kreta, und Gattin des Atreus (in anderen Versionen des Pleisthenes oder beider nacheinander). Sie verliebte sich in ihren Schwager Thyestes, Sohn des Pel-