

DAS NEUE KUNSTWOLLEN IN DEN AMORES OVIDS

Lernet erst: so wollt er's machen.
Goethe, West-östl. Divan.

Es ist allgemein bekannt, wie von R. Heinzes bahnbrechendem Aufsatz 'Ovids elegische Erzählung'¹⁾ die Ovidforschung neue Anregungen empfangen hat. Über Stil und künstlerische Absichten des Dichters ist seither eine Reihe guter Arbeiten entstanden, in denen Heinzes Beobachtungen ausgebaut, gefestigt oder auch modifiziert worden sind. So ist die wissenschaftliche Erkenntnis hinsichtlich der Kunst und des Kunstwollens in den Metamorphosen und Fasten in den letzten Jahren wesentlich gefördert worden. Leer ausgegangen sind dagegen fast ganz die anderen Werke, darunter auch die Amores, die doch den Ruhm des Dichters in Rom begründet haben.

Die moderne ästhetische Kritik steht diesem Werk im allgemeinen kühl oder ablehnend gegenüber, und es wird aus ihr keineswegs verständlich, warum sich die Zeitgenossen so sehr dafür haben begeistern können. Man hebt, zweifellos mit Recht, hervor, dass 'in keinem der Corinnalieder ein echter Herzenston erklingt', dass an den Amores 'künstlerisches Studium, Witz und Phantasie mehr Anteil haben als das Gemüt', dass 'es ihm (dem Dichter) nie Ernst ist mit seiner moralischen Entrüstung', dass er sich im Gegensatz zu seinen Vorgängern 'in der Ausbeutung gegebener Situationen und Motive für Kabinetstücke prickelnder Rhetorik gefällt'.²⁾

¹⁾ Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akad. d. Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse. 71. Bd. 7. Heft. 1919.

²⁾ Vgl. O. Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung II³ (1900) 232 ff., mit dessen Urteil die opinio communis, wie sie etwa die führenden Handbücher vermitteln, noch im wesentlichen übereinzustimmen scheint. Einen wichtigen Versuch, zu einer anderen Betrachtungsweise vorzudringen, bedeutet die gute Dissertation von Rudolf Neumann, *Qua ratione Ovidius in Amoribus scribendis Properti elegiis usus sit.*

So konstatiert man weiter missbilligend, dass er nur mit seinem Stoffe spielt, ohne in einem inneren Verhältnis zu ihm zu stehen und findet, dass die Verwässerung der alten Motive, zusammen mit der glänzenden Gestaltung ihrer äusseren Form, das Ende der römischen Liebeslegie bezeichnet.

So etwa lässt sich das moderne Urteil, in wenige Schlagworte zusammengefasst, wiedergeben. Dabei geht man bald eingeständenermassen, bald stillschweigend von der Voraussetzung aus, dass Ovid so wie Tibull und vor allem wie Properz habe dichten wollen, dass die beobachteten Abweichungen Mängel, ein unbeabsichtigtes Zurückbleiben hinter den Vorbildern seien, auf Grund eines eigenen Versagens. Dann bleibt der unbestreitbar grosse Erfolg bei der Umwelt ein Rätsel, für dessen Lösung man allerdings nur mit Ribbeck¹⁾ annehmen kann: 'Die Klarheit und Flüssigkeit der Form, der bequeme Plauderton, die einschmeichelnde Süssigkeit der Sprache an vielen Stellen musste diese Canzonetten bei der frivolen Jugend beliebt machen.'

Ich glaube, dass diese Auffassung nicht ganz richtig ist, so wichtig das rein Äusserliche, Formale auch sein mag. Die römische Elegie war durch Gallus, Tibull, Properz und ihre zumeist untergegangenen zweitklassigen Nachtreter so sehr Allgemeingut geworden, dass nur ein neues Kunstwollen noch zu einem grossen Erfolg führen konnte. Und ich hoffe, im Folgenden zeigen zu können, dass Ovid an seine erste Aufgabe herangegangen ist, nicht weil die Liebeslegie des Tibull und Properz damals für einen jugendlichen Poeten das Nächstliegende war, sondern weil er der beliebten, vielleicht schon ein wenig zersungenen Form eine neue Grundauffassung geben,

Göttingen 1919. Neumann hat bei sorgfältiger Durcharbeitung des ganzen Materials an Stelle einer gewöhnlichen Parallelensammlung eine Untersuchung gesetzt, die klar nachweist, dass Ovid nie als blosser Nachahmer auftritt, sondern dass er seine Vorlagen stets ändert und Eigenes formt. Insofern bedeutet seine Arbeit einen grossen Fortschritt. Neumann hat aber nicht erkannt (und vielleicht bei seiner Themastellung nicht erkennen können), dass den Änderungen ein bestimmtes Kunstwollen zugrunde liegt, dass eine neue Auffassung der Erotik in die Liebeslegie eingeführt wird, dass vor allem das Scherzhafte seiner Muse nicht einfach einer Laune oder nur der individuellen Anlage Ovids entspringt.

¹⁾ a. O. S. 237.

aus ihr heraus etwas Neuartiges schaffen wollte¹⁾. So werden sich viele der von den Modernen gerügten 'Mängel' aus der bewussten, künstlerischen Absicht des Dichters erklären lassen, und das Werk reiht sich etwas anders in den gesamten literar-geschichtlichen Ablauf ein.

Die Elegie des Tibull und Propertius hatte gegen das Urteil oder Vorurteil der römischen Gesellschaft noch anzukämpfen gehabt. Im Gefolge der Epigrammatik des Catull und der Neoteriker hatte sie der subjektiven Gefühlsäußerung des Dichters auch in Rom ein Heimatrecht errungen, das von allen, die in guter römischer Tradition aufgewachsen waren, nur mit Widerstreben eingeräumt wurde²⁾. Wie die *Vita activa*, das Wirken in der Volksgemeinschaft, unbedingt den Vorzug vor der *Vita contemplativa* verdient, so soll sich auch das Dichten beschränken auf die Verherrlichung oder Vermittlung eines Gemeinschaftserlebnisses, wobei die Verwendung subjektiver Form allenfalls durch eine erzieherische Tendenz sich Berechtigung verschaffen mag. Sich aus dem Gemeinschaftsbewusstsein loszulösen, ganz auf das eigene Ich zurückzuziehen, ist *nequitia*.

Wie dieser auch weiterhin wirksamen Wertung gegenüber im Anschluss an griechische, hellenistische Vorbilder und unter der Einwirkung der besonderen politischen Verhältnisse eine neue Kunst- und Lebensauffassung sich bildet und durchsetzt, ist bekannt und hier nicht weiter zu erörtern. In der Generation des Catull erfolgt in der Poesie eine richtige Revolution gegen die bisher alleingültige römische Lebensnorm und das

¹⁾ F. Jacoby in seinem vielunstrittenen Aufsatz 'Zur Entstehung der römischen Elegie' Rhein. Mus. 60 (1905) S. 81 ff. urteilt freilich, dass die ovidische Elegie weiter nichts als die rhetorische Ausmalung älterer Motive, zumeist älterer Epigramme, bedeute, dass die Rhetorik bei Ovid der einzige tätige Faktor zur Fortbildung der Elegie sei. Und unlängst noch hat sich ein so feiner Kenner der ovidischen Kunst wie der kürzlich verstorbene Edgar Martini in seiner mit weiten Perspektiven verfassten Abhandlung 'Ovid und seine Bedeutung für die römische Poesie', *Ἐπιτύμβιον* Heinrich Swoboda dargebracht (1927) S. 181 ausdrücklich diesem einseitig übertriebenen Urteil angeschlossen. Auch nach ihm bewegte sich Ovid mit seinen Amores 'in ausgefahrenen Gleisen'; 'neu an ihnen war lediglich die tändelnde rhetorische Stoffbehandlung'.

²⁾ Dass für die Stellungnahme in diesem Streit die Höhe der griechischen Bildung nicht ausschlaggebend war, beweist am besten Cicero mit seinem bekannten Ausspruch, dass er auch bei verdoppelter Lebenszeit zum Lesen der Lyriker keine Zeit finden würde. Sen. Epist. 49,5.

trotz mancher Auflockerung doch zähl festgehaltene Ideal des *civis Romanus* und seiner Aufgaben. Catull steht der unpolitischen, individualistischen Haltung des alexandrinischen Künstlers weit näher als die römischen Elegiker, zu deren Zeit das Gemeinschaftsbewusstsein durch das Werk des Augustus eine starke Wiederbelebung erfährt. Aber die einmal erfolgte Emanzipierung des Ichs wirkt weiter. Es ist nicht so, dass die alte, in der Staatsethik verwurzelte Wertung von Kunst und Künstler einfach negiert, als nicht mehr vorhanden angesehen wird; es ist vielmehr bewusst geworden, dass die Bindung an die Volksgemeinschaft nicht die einzige ist, in der sich der Mensch als Einzelwesen und damit auch der Künstler befindet. Wie damals in Rom das Privatleben neben der Tätigkeit als Staatsbürger an Bedeutung gewinnt, so wird auch in der Kunst die Wirksamkeit der nur das Individuum berührenden und beherrschenden Mächte als berechtigt anerkannt. Es ergibt sich daraus ein Dualismus. Wohl bleiben die Forderungen, die das Gemeinwesen an den Einzelnen stellt, als gemeingütig bestehen, es kann aber sein, dass er daneben unter anderen, stärkeren Einwirkungen steht, die sein Leben so in Anspruch nehmen, dass er sich jenen entziehen muss. Dann hat er auch ein Recht dazu, denn er folgt ja nur einer höheren Gewalt.

So fassen Tibull und Propertius die Elegie mit ihrem Hauptthema 'Der Mensch unter der Herrschaft des Amor' auf, so unvorstellbar es nach altrömischer Denkart war, dass ein Mann, ein Römer, sich durch Liebe von der Erfüllung einer öffentlichen Aufgabe abhalten liess. Die aus der traditionellen Anschauung mit Notwendigkeit erwachsenden Vorwürfe der *nequitia*, *inertia*, *ignavia* usw. werden vom Dichter bald als zu Recht bestehend aber unvermeidlich akzeptiert, bald wird die neue Lebensform als gleichwertig der der anderen gegenübergestellt, mitunter wird sie sogar höher bewertet. Ihr Anhänger fügt sich ja einem höheren, göttlichen Willen, ist also fromm und vielleicht unglücklich, aber frei von Tadel. Und der Dichter stützt sich wieder auf ein, allerdings anders geartetes Gemeinschaftsbewusstsein: er fühlt sich, oft mit Stolz, als Mund und Repräsentant aller derer, die in gleicher Weise das übermächtige Walten des *θεῶν κἀνθρώπων τύραννος* erleben. Dadurch wird sein Werk in einen weiteren Rahmen gestellt und geadelt.

Entsprechend dieser Gesamtauffassung wird das *πάθος* der Liebe und auch der Liebesgott selbst in der vorovidischen

Elegie durchaus ernst genommen. Amor, auch wenn er in der leiblichen Gestalt des bogenschiessenden oder tackelschwingenden Erosknaben gedacht und angerufen wird, wie ihn der Hellenismus in Wort und Bild so eindrucksvoll dargestellt hatte, bleibt frei von den kindlich-spielerischen Zügen, ist der willkürlich-unerbittliche Gott, dem gegenüber es für den Menschen nur das *servitium* gibt. Dadurch bekommt die Elegie, mag auch das einzelne Gedicht weich, leicht und mitunter sogar scherzhaft sein, als Ganzes, als Gattung doch einen ernsteren, schwereren, sentimentaleren Unterton. Der reale Erlebnishintergrund in den erotischen Stücken spielt dabei wohl nicht eine so entscheidende Rolle, wie man früher oft geglaubt hat, weit mehr die Auffassung des Künstlers von der Aufgabe der von ihm vertretenen Gattung, und diese Aufgabe sieht er vor Ovid, wie besonders aus Properz deutlich wird, in der poetischen Wiedergabe eines wirklichen Pathos.

Das ist anders geworden bei Ovid, bei dem man nicht bezweifeln kann, dass er stärker als seine Vorgänger mit dem erotischen Milieu seiner Zeit vertraut ist, und dessen Gedichte zugleich doch so leer von wirklicher Empfindung, so unpersönlich geworden sind. Dieser scheinbare Widerspruch, der immer wieder als seltsam auffallen musste, löst sich aber auf, wenn man berücksichtigt, dass Ovid dem erotischen Stoff als Vorwurf der Elegie insofern ganz neuartig gegenübertritt, als er die Liebe nicht mehr als wirkliche, ernst zu nehmende Leidenschaft auffasst, sondern als ein überaus reizvolles Spiel, dessen Regeln und *τόποι* durch die Vorgänger im wesentlichen festgelegt sind.¹⁾ Dieser veränderten Aufgabe gemäss stellt sich der Dichter nun als Wegweiser und Führer auf diesem Gebiet vor, der dieses Spiel, das um des Spielens selbst willen betrieben wird und durch seine Reichhaltigkeit Vergnügen macht, in seiner ganzen Ausdehnung kennt und alle Variationen souverän beherrscht. Es ist dieselbe Grundhaltung, aus der später, in einer anderen Kunstform, die *Ars amatoria* hervorgewachsen wird.

¹⁾ *ludere*, technisches Wort der erotischen Sprache, wird wie das griechische *παίζειν* seit Catull mit Vorliebe auch von dem Dichten im leichten, niederen Stil, somit auch von der Elegie verwandt. Aber bei den Römern ist Ovid der erste, der die Tätigkeit des Erotikers nun auch wirklich als *lusus* aufgefasst wissen will.

Will man das hier skizzierte Entwicklungsbild in Kürze nachprüfen und an einigen Beispielen demonstrieren — und mehr ist ja in diesem Rahmen nicht möglich — so eignen sich an Stelle einer willkürlichen Auswahl am besten die Einleitungsgedichte zu den einzelnen Büchern der Amores. Denn sie sind ja dazu bestimmt, den Hörer auf das Folgende vorzubereiten, d. h. ihn von Anfang an in die richtige, vom Dichter gewünschte Stimmung zu versetzen. Man darf also erwarten, dass hier die neue Kunstauffassung sich besonders deutlich auswirkt. Die Verwendung traditionellen Gedankenguts ist bei ihnen, wie sonst, gewollt und in die Augen springend, aber es fällt auch besonders auf, dass es sich nicht um blosse Variationen sondern um eine völlige Umstilisierung handelt, dass der Dichter und sein Lied nicht 'ernst genommen' werden wollen.

Amores II.

Das Thema, das für das einleitende Programmgedicht eines Buches das Gegebene ist, bildet die Beantwortung der Frage 'Wie komme ich zu dieser Form dichterischen Schaffens?' Das ist alt. Schon das Prooemium der Theogonie mit seiner Darstellung der Erscheinung der Musen und der Berufung des Hesiod zum Dichter unter Erteilung eines festen Auftrags bietet ein vollständig durchgebildetes Musterbeispiel dieser Art, das dann in der verschiedensten Weise weitergewirkt hat. Die Einkleidung, dass der Dichter sich der höheren Gattung des Epos zuwenden wollte, aber durch eine höhere Macht von seinem Vorhaben zurückgerufen und auf das *genus humile* der Poesie hingewiesen wurde, ist vor Ovid schon oft benutzt worden. Sie knüpft, wie wir neuerdings wissen, direkt an Kallimachos an, der bei seiner Ablehnung des durch die Gegner von ihm geforderten grossen Epos sich so auf eine göttliche Weisung berief. Vgl. R. Pfeiffer, Ein neues Altersgedicht des Kallimachos. Hermes 63 (1928) 302 ff. fr. 1, 21—24 mit den dort gegebenen Ergänzungen:

καὶ γὰρ ὅτε πρόωτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθιγα
 γούνασιν Ἀπόλλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος

ἢ δέον αἰέν, αἰοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον

ἄμμη φέρεω, μοῦσων δ' ὦ γαῖθέ, λεπταλέην.

Das ist noch nicht die Szenerie Ovids, der ja schon daran ist, ein Epos zu schreiben, als der Gott ihm hindernd in den Weg

tritt, wohl aber entspricht ihr die Situation, die Vergil zu Anfang der 6. Ecloge zeichnet v. 3 ff.:

*cum canerem reges et proelia, Cynthia aurem
vellit et admonuit: pastorem, Tityre, pingues
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.*

Dabei ist der graziöse Humor der kallimacheischen Szene, bei der der Gott so vertraulich mit dem Dichter spricht, von Vergil unter noch stärkerer Herausarbeitung des familiär Intimen in der Umstilisierung ins Bukolische nachgeahmt worden¹⁾. Bei den römischen Elegikern vor Ovid ist diese humorvolle Färbung verloren gegangen. Prop. III 3, wo der Dichter auch durch den Machtspruch des Phoebus von dem geplanten Epos zurückgewiesen wird, ist die Haltung und Rede des Gottes durchaus feierlich und ernst²⁾. Und wenn bei Properz II 1 der kallimacheische Gedanke in ein richtiges, auch durch seine Stellung am Buchanfang dem ovidischen entsprechendes Programmgedicht aufgenommen wird, ist bezeichnender Weise die ganze humoristische Szenerie fallen gelassen. Das Spielerische der Poesie, das für die Auffassung des Hellenismus charakteristisch ist, wird unter dem Eindruck der durch Augustus und seine Helfer den Dichtern zugewiesenen Aufgabe auch von den Vertretern der niedereren Muse, besonders in grundsätzlichen Erörterungen, nicht mehr betont. Sie brauchen vielmehr irgendeine Rechtfertigung, wenn sie sich, trotzdem es von hoher oder höchster Stelle anders gewünscht wird, weiter in dem von ihnen befahrenen Geleise bewegen. Anders Ovid, der — jedenfalls in dem ersten Abschnitt seines poetischen Schaffens — unberührt bleibt von den politischen Einflüssen, die für das Gestalten und die geistige Haltung der anderen augusteischen Dichter so bedeutsam geworden waren, eine ganz andere subjektive Unabhängigkeit aufweist. So erscheint er seiner ganzen geistigen Struktur nach aufs Neue zu engem Anschluss an die hellenistische Poesie und zu ihrer Fortführung bestimmt³⁾. Mit einer wirklichen, ernst gemeinten

¹⁾ Vgl. Pfeiffer a. O. S. 322.

²⁾ Bei Horaz Carm. IV 15, 1 ff. ist das der ganzen Anlage des Gedichts nach selbstverständlich.

³⁾ Edgar Martini, in seiner schon zitierten (S. 3 A 1) Abhandlung im *Ἐπιτύμβιον* für Swoboda (1927) und ferner in seinem postumen Werk, Einleitung zu Ovid (1933), hat durchaus richtig beobachtet, dass die Metamorphosen und Fasten als Kunstwerke aus hellenistischem Geist

Entschuldigung hat seine Darstellung nichts zu tun, sondern hier handelt es sich für ihn um einen *τόπος*, der zur Einleitung in eine Elegiensammlung passt; aber — und dass das auch sonst gilt, hat R. Neumann a. O. gut gezeigt — er gibt wie alle echten Dichter auch das, was er als festen Bestandteil von seinen Vorgängern übernimmt, nicht rein konventionell, sondern formt ein eigenes kleines Bildchen daraus. Die Szene ist unwirklich, ohne eigenen Erlebnisinhalt, und doch anschaulich, plastisch. Der in ihr verkörperte Gedanke ist traditionell und doch eigen in der Ausführung. Was Ovid hier erzählt, ist völlig unproblematisch, klar und einfach im Aufbau, einheitlich heiter, scherzhaft im Ton.

‘Ich war daran, ein hochfeierliches Epos zu schreiben, da stahl mir Cupido lachend einen Versfuss.’ Es folgt die Beschwerde. ‘Das ist ein unberechtigter Übergriff, der, verallgemeinert, die ganze göttliche Weltordnung stören würde, so wie er mein Werk stört, das so schön feierlich anfang und nun durch den entwendeten Fuss geschwächt wird. Dabei habe ich augenblicklich keinen dem elegischen Mass entsprechenden d. h. erotischen Stoff. Dies meine Klage. Da nahm jener einen Pfeil aus dem Köcher, spannte den Bogen und schoss mit den Worten: Da hast du eine Aufgabe. Ergebnis: ich Armer brenne, und obwohl die Brust noch leer, d. h. noch nicht von einem bestimmten Gegenstand der Liebe (v. 20 *aut puer aut longus compta puella comas*) ausgefüllt

geboren sind, und dass sie in gewisser Weise eine Vollendung der neoterischen Bestrebungen darstellen. Die Ablehnung E. Köstermanns, *Gnomon* 10 (1934) S. 256, der in dem Anschluss an griechische Vorbilder etwas Äusserliches, in den Beziehungen zu den römischen Vorgängern aber die entscheidende Wendung, den Wechsel ‘der Blickrichtung von der griechischen zur römischen Literatur’ sehen will, ist ungerechtfertigt. Natürlich muss Ovid auf die vor ihm liegende, ältere augusteische Dichtung, die für ihn schon klassisch ist, Bezug nehmen und ist so auch von ihr abhängig. Das hat auch Martini gewiss nicht leugnen wollen. Aber der grundlegende Kunstgedanke ist bei Ovid wieder hellenistisch, springt damit über die unmittelbar vor ihm liegende Generation zurück und tritt zu ihr in Gegensatz. Martini hat nur nicht gesehen, dass schon in Ovids erstem Werk, eben den *Amores*, dieselbe künstlerische Tendenz klar zu Tage tritt. Auf solcher Basis — denn nur von dieser sprechen wir ja — baut sich der eigene, durchaus individuelle Stil Ovids auf.

ist¹⁾, herrscht doch schon Amor in ihr. Also sei's! Das elegische Mass sei das meine! Epos leb' wohl! Bekränze die blonden Schläfen mit Myrthen, Muse, die in 11 Takten zu besingen ist!

Was wir hier vor uns haben, wäre bei Tibull oder Propertius völlig undenkbar. Ovid entwickelt in diesem Gedicht programmatisch geradezu eine völlig andere Auffassung von der Liebe, als sie die römischen Elegiker vor ihm vertreten hatten. Dort handelt es sich um ein, jedenfalls der Fiktion nach, durchaus ernst genommenes Pathos; Amor ist Gott, und zwar ein unwiderstehlicher, strenger, grausamer Despot, soweit er überhaupt eine individuelle Gestaltung zeigt und nicht nur als personifizierter Begriff angerufen wird. Hier ist Amor nichts anderes als ein übermütiger und ungezogener Junge, bei dem die Göttlichkeit sich eigentlich nur darin äussert, dass man nichts gegen ihn machen kann, dass er ungestraft ungezogen sein darf. Dass das hellenistische Auffassung entspricht und ein Bild des Liebesgottes gibt, etwa wie jenes, das Apollonios von Rhodos im Eingang des 3. Buches der *Ἀργοναυτικά* von dem Erosknaben malt, ist ja ohne weiteres klar. Aber man darf sich bei dieser Feststellung nicht beruhigen, wie es gewöhnlich geschieht, zufrieden, dass man

¹⁾ So verstehe ich *in vacuo pectore* im Gegensatz zum Kommentar von P. Brandt, der erklärt 'von Liebe bis jetzt leer'. So auch Hor. *carm.* I 6, 17 ff.

*Nos convivias, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus vacui sive quid urimur.*

Auch als *vacuus* singt Horaz von erotischen Stoffen oder wenn er *quid*, in bezug auf einen bestimmten Gegenstand, entflammt ist. So vielleicht auch Prop. I 10, 29 f.

*is poterit felix una remanere puella,
qui nunquam vacuo pectore liber erit.*

'Wer nicht ernsthaft liebt, ist *liber vacuo pectore*' bemerkt Rothstein, ich würde lieber sagen 'wer keinen bestimmten, ihn ausfüllenden Gegenstand hat'.

Eine andere Möglichkeit der Erklärung liegt vielleicht auch in dem 'absoluten und proleptischen' Gebrauch des Wortes, den zuletzt E. Bickel, *Rh. Mus.* 75 (1926) 333 und *Phil. Wochenschrift* 52 (1932) 962 ff. behandelt hat. Die Brust ist für Amor und sein Spiel frei und leer, da alle ersten Empfindungen, überhaupt alles was dem Amor entgegensteht (so wie im folgenden Gedicht I 2, 31 f. *Mens bona, Pudor et castris quidquid Amoris obest* aufgeführt werden), sie verlassen haben.

wieder einmal ein hellenistisches Motiv aufzeigen kann. Man muss vielmehr ausgehen von der Frage nach dem künstlerischer Zweck des Gedichts. Wie Tibull die Grundthemen seines ganzen elegischen Schaffens in I 1 programmatisch an der Anfang seines Werkes stellt, wie Propertius I 1 sein Publikum von seiner grundsätzlichen Auffassung der Erotik unterrichtet, so hat auch dieses Gedicht Ovids programmatische Bedeutung, soll dem Leser den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen in die Hand geben. Und das geschieht hier mit aller Deutlichkeit.

Die anmutige und humorvolle Fabel wird nicht einfach um ihrer selbst willen erzählt, sondern der Leser soll von vornherein den Kontrast empfinden zu der bis dahin gefeierten, allen vertrauten römischen Liebeselegie, d. h. vor allem zu Propertius, dem Ovid in diesem Werk ja überhaupt weitgehende Anregungen verdankte, mit dem er verglichen werden, mit dem er offenbar in Wettkampf treten wollte¹⁾. Propertius hat I 1 von sich das Bild des rettungslos der Liebe Verfallenen, von Amor Versklavten gezeichnet. Der Gott ist der übermächtige und grausame Sieger v. 4:

et caput impositis pressit Amor pedibus.

Es gibt keine Rettung und Hilfe gegen seine Strenge, der der Dichter sich unterwerfen muss, und die denen, die es besser haben, zur Warnung dienen soll.

Beide Dichter treten vor das Publikum mit dem Thema: Wie komme ich in meinen jetzigen Zustand, bzw. dazu, Elegien zu schreiben? Und beide antworten: Weil ich nicht anders kann. Aber der eine wählt den Ton eines hohen, leidenschaftlichen Pathos, der andere den des Scherzes. Es handelt sich ja bei Ovid gar nicht um eine Lebensfrage, sondern um einen Versfuss mehr oder weniger, also eine bewusste *μετάβασις*

¹⁾ Neumann a. O. S. 45 f. nimmt an, dass Prop. II 1 den Ausgangspunkt für Ovid gebildet habe, weil neben Wortanklang auch einige Gedankenentsprechungen vorhanden sind. Das scheint mir trotz vorsichtigster Formulierung schon zuviel gesagt, stellt doch Neumann selber sogleich fest (S. 46) ad compositionem autem ipsam et dispositionem Propertii carmen non multum valuit. Ovid hat die verschiedenen Einleitungsgedichte seiner Vorgänger voll gegenwärtig und entnimmt aus ihnen, was ihm gut scheint. Aber er geht nicht von einem bestimmten Gedicht aus; die formalen Beziehungen sind hier ziemlich unwichtig, wo es darauf ankommt, die neue Auffassung paradigmatisch herauszustellen.

εἰς ἄλλο γένος und zwar ein γένος ταπεινότερον. Wohl gibt es bei Properz ein Gedicht, das bei völlig anderem Inhalt stimmungs- und auffassungsmässig der ovidischen Amorfabell nahe steht, II 29, die Schilderung, wie Properz beim Heimweg vom Gelage von Eroten verhaftet und zum Hause der Geliebten abgeführt wird. Das ist eine echte 'hellenistische Kinderszene'. Aber sie steht für sich, ist um ihrer selbst willen erzählt; sie hat für die grundsätzliche Auffassung des Properz von der Liebe und Liebeselegie keinerlei Bedeutung. Es gibt also auch vor Ovid in der römischen Elegie wohl ein gelegentliches Hinneigen zum rein Spielerischen, das entscheidend Neue bei ihm aber ist, dass es als Norm in die Liebespoesie aufgenommen wird.

Es ist unverkennbar und in einem Gedicht wie dem eben besprochenen auch deutlich genug zum Ausdruck gebracht, dass Ovid schon hier in seinem ersten Werk einen neuen, eigenen Stil zu geben beabsichtigt, und dass das, was ihm so oft von seinen Kritikern als Unvermögen vorgeworfen wird — wir dürfen ästhetisch darüber urteilen, wie wir wollen — einer bestimmten und dem Dichter wohl bewussten Kunstabsicht entspringt. Die Beobachtungen über die starke Verwendung rhetorischer Mittel, über die Eleganz der Sprache, Klarheit der Form usw. sind an sich richtig, aber sie treten doch nur sekundär zu der neuen Auffassung der Elegie, und in ihr hauptsächlich sehe ich den Grund zu dem grossen Erfolg.

Wie sich Tibull und Properz zu griechischen Vorbildern verhalten, ist ja immer noch nicht klar, dass jedenfalls dies bei Ovid von ihnen Abweichende eine Entsprechung im Hellenismus gehabt hat, ist wohl sicher. Die Komponenten, ein Spielen mit dem Stoff, das ein Sich-fortreissenlassen von ihm höchstens zum Schein gestattet, die Steigerung des Realismus mitunter bis zu Darstellungen, die die Poesie sonst meidet, die Verfeinerung der Ausdrucksform, das alles ist uns aus der alexandrinischen Kunsttheorie wohlbekannt. Es liegt also wohl ein bewusstes Anknüpfen daran vor. Denn so mühelos leicht das einzelne Gedicht auch wirkt, man darf sich nicht darüber täuschen lassen, auch nicht durch die berühmten Worte der Autobiographie Trist. IV 10, 25 f.

*sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos
et quod temptabam scribere versus erat,*

dass diese Leichtigkeit das Ergebnis sorgsamster Überlegung und intensiver, bewusster Arbeit und Feile ist, was übrigens auch für die *Nugae* des Catull gilt und dort so oft übersehen wird. Der Dichter Ovid ist vor der Zeit der Verbannung ein emsiger und selbstkritischer Arbeiter¹⁾.

Wir haben also in der römischen Elegie auch so etwas vor uns wie einen Streit um den Stil — nur dass er in diesem Falle nur praktisch, nicht auch theoretisch ausgefochten wird — wie ihn die hellenistische Zeit vor allem um das Epos führt, die Ciceronische um die lateinische Prosa, und wie er sich wohl im Laufe einer längeren Entwicklung bis zu einem gewissen Grade in jedem literarischen *γένος* einstellen muss. Tibull und Propertius sind für Ovid schon wieder Klassiker. Mochten sie noch mit griechischen Vorbildern ringen und sich gegen sie abgrenzen, er hat es in erster Linie mit ihnen zu tun, tritt mit ihnen in Wettbewerb und kann sich dabei eventuell sogar der gemeinsamen griechischen Ahnen als Bundesgenossen bedienen. Dass die Anklänge und Hinweise auf die vor ihm liegende lateinische Elegie, besonders auf Propertius, so stark sind, ist demnach nicht nur durch den Stoff bedingt, sondern es ist, wie z. B. bei Kallimachos und Homer, auch stets ein bewusstes Gegenübertreten. Der Hörer soll das als bekannt vorausgesetzte Gegenbild des früheren Dichters gegenwärtig haben, um so das Neue erst richtig würdigen zu können²⁾.

12.

Auch dieses Gedicht gehört noch nicht zu dem eigentlichen Kern der Sammlung, sondern dient zur Einleitung, hängt mit dem Vorhergehenden innerlich zusammen und soll deshalb hier mitbehandelt werden. Es setzt eine ganz ähnliche Sachlage voraus, wie die zu Ende von I 1 erreichte. Der Dichter erlebt die unmittelbaren Folgen von Amors Pfeilschuss. Das

uror et in vacuo pectore regnat Amor

von I 1, 26 wird wieder aufgenommen, und zwar in der künstlichen Weise, dass das, was im ersten Gedicht das Ergebnis bildete, hier zum Ausgangspunkt genommen wird. Wurde

¹⁾ Siehe Exkurs 1 S. 86 f.

²⁾ Vgl. Neumann a. O. S. 123.

dort handlungsmässig dargestellt, wie Amors übermütige Gewalt den Dichter sich unterwirft, so bringt I 2 die Reflexion des schon Besiegten über seinen Zustand, die sich zur prunkvollen Verherrlichung der Macht des Gottes auswächst. Bietet I 1 einen ganz neuen Typus des Einleitungsgedichts und ist dadurch von programmatischer Bedeutung für die gesamte folgende erotische Poesie Ovids, so bringt I 2 eine mehr konventionelle, in der römischen Elegie bereits verwendete Form der Einführung. Hier handelt es sich wohl weniger darum, eine scharfe Kontrastwirkung zu den Vorgängern zu erzielen, als darum, sie zu überbieten. Dass die Liebe ein πάθος ἀμύχωνον ist, durch Widerstand nur noch schlimmer wird, ist ein festes Motiv der Elegie¹⁾, das hier einfach akzeptiert wird. Aber das Bild, das einem Properz dafür vorschwebte: Amor victor, der den Fuss auf den Nacken des Besiegten setzt²⁾, ist in das des Amor triumphator gesteigert.

In dem höchst feierlichen Programmgedicht des dritten Buches III 1, 9 ff., hat Properz ausgeführt, wie er mit seiner Muse im Triumphwagen auffährt. Die kleinen Eroten fahren mit ihm, und als Gefolge kommen hinter ihm die in seinen Spuren wandelnden Dichter. Alles atmet Stolz und Selbstgefühl, ist doch der Triumph das erhabenste Erlebnis, das es für ein Römerherz gibt. Die Umgestaltung, die Ovid vorgenommen hat, ist sehr charakteristisch: Der Triumphator ist Amor, am wichtigsten für ihn ist die Schar der Gefangenen, Jünglinge und Mädchen, die in langem Zuge hinter ihm her geführt werden. Sie sind sein Ruhm³⁾. Ovid selbst muss

¹⁾ Der Vergleich mit den zunächst gegen das Joch sich wehrenden Pflugstieren (13/14), ist nach Properz II 4, 3 (3, 47) umgebildet; durch die Hinzufügung der beiden anderen sucht Ovid den Eindruck von der unbedingten Gültigkeit des Satzes zu verstärken.

²⁾ Entsprechend auch Properz II 30, 7 f.

*Instat semper Amor supra caput, instat amanti
et gravis ipse super libera colla sedet.*

³⁾ v. 28 *haec tibi magnificus pompa triumphus erit* klingt geradezu wie ein Hinweis auf die Properzstelle und die Umwandlung, die Ovid mit ihr vorgenommen hat. Und die Rückbeziehung wird noch augenfälliger durch den wörtlichen Anklang. Auch der ovidische Triumphator hat seine Begleiter, Error und Furor, von denen es v. 36 heisst:

adsidue partes turba secuta tuas,

während vom Dichtergefolge des Properz v. 12 zu lesen ist:

scriptorumque meas turba secuta rotas.

Vgl. Neumann a. O. S. 24.

nach der von ihm gezeichneten Situation mit unter den Gefangenen sein.

An sich könnte alles nur eine Variation eines von Properz anders benützten Motivs sein¹⁾, aber das Entscheidende ist doch wieder die Umstilisierung des Tones. Ovid hätte das feierliche Pathos des properzischen Bildes ohne weiteres beibehalten können, wenn er wie dieser den echt hellenistischen Realismus von der göttlichen Szene ferngehalten hätte. Das Gegenteil ist der Fall. Der Amor victor des Properz ist nur Gott, und niemand wird auch nur versucht sein, ihn sich als kleines Kind vorzustellen. Ovid trägt, genau wie das z. B. Kallimachos im Artemishymnus tut²⁾, die menschlich-realistischen Züge hinein, und das feierliche Pathos ist damit gebrochen. Der Sieger soll sich zum Triumph schmücken (23 ff.), nicht mit Lorbeer wie der römische Triumphator, sondern mit der der Venus heiligen Myrthe, und an Stelle der Rosse soll er die der Mutter gehörenden Tauben anschirren und der Vater³⁾ wird ihm einen schmucken Wagen geben. Also beide Eltern statten das göttliche Kind erst richtig zu diesem Fest aus. Und in diesem Wagen, der doch nur eine Miniaturausgabe des richtigen Triumphwagens sein kann, wird das Kind stehen und nach allen Regeln der Wagenlenkerkunst (*arte*), wie der Erwachsene die schnaubenden Rosse, seine

¹⁾ Ovid führt das Bild, das bei Properz seiner Bestimmung als Vergleich gemäss auf das knappste zusammengedrängt war, breit und mit gewolltem Realismus aus. Die Bekrönung des Triumphators, sein Gespann, der Wagen, das applaudierende Publikum, das Werfen mit Blumen, die Gefangenen, die Begleiter, alles ist mit peinlicher Analogie zu den römischen Verhältnissen behandelt. Auf eine entsprechende poetische Behandlung weist Lactantius Inst. div. I 11, 1 f. *Non insulse quidam poeta Triumphum Cupidinis scripsit: quo in libro non modo potentissimum deorum Cupidinem, sed etiam victorem facit. Enumeratis enim amoribus singulorum, quibus in potestatem Cupidinis dicionemque venissent, instruit pompan, in qua Juppiter cum ceteris diis ante currum triumphantis ducitur catenatus.* Es mochte dies ein hellenistischer Dichter sein. Vgl. Rohde, Roman³ 115 A.1 f.

²⁾ H. Herter hat in seiner schönen Studie, Kallimachos und Homer, Ein Beitrag zur Interpretation des Hymnos auf Artemis, Xenia Bonnen-sia (1929) SS. 50—105 veranschaulicht, wie Kallimachos durch die entsprechenden Kunstmittel den erhabenen homerischen Stil umbiegt und auf einen neuen, gewöhnlich-humorvollen Ton herabstimmt. Das wiederholt sich hier in etwas anderer Form bei Ovid.

³⁾ *vitricus* kann nach der Parallelstelle II 9b, 23 f. nur Mars, nicht wie Brandt fälschlich erklärt, Vulcanus sein.

angeschirrten Vögel regieren. Und ringsherum applaudiert das Publikum, wie das beim richtigen Triumph geschieht, wie es aber auch die Erwachsenen zu tun pflegen, wenn sie voll Freude am kindlichen Spiel bei den von den Kleinen mit heiligem Ernst betriebenen Verrichtungen mitwirken. Auch bei der Beschreibung der eigentlichen *pompa triumphalis* ist bei aller gewollten Analogie zum römischen Brauch doch auch das Streben nach einem heiteren Gesamteindruck unverkennbar, wenn als Gefangene, statt wilder Krieger, Jünglinge und Mädchen und der frisch verwundete Dichter selbst, statt der feindlichen Fürsten, die *Mens bona* und *Pudor* in Fesseln einhermarschieren. Als *comites* des Triumphators fungieren die *Blanditiae*, *Error* und *Furor*, so wie sich zu dem Eroskind gern entsprechende Gestalten des aphrodisischen Kreises, vor allem *Himeros*, *Pothos* und *Peitho* gesellen. So rauscht der fröhliche Zug vorbei. Und nun wieder ein reizender familiärer Zug: Am meisten bei diesem Schauspiel freut sich natürlich die Mutter. Sie ist oben im Himmel, d. h. auf dem Olymp, von wo sie alle Ereignisse auf Erden übersehen kann, und freut sich, klatscht in die Hände und wirft mit schon bereitgestellten Rosen ¹⁾).

Schliesslich fehlt auch bei der nun folgenden Schilderung des Triumphators selber, der prächtig im Gold- und Edelsteinschmuck einherzieht und zuletzt in feierlicher Steigerung mit dem über Indien triumphierenden Bacchus verglichen wird, das plötzliche Umbiegen aus dem Hochtouren in den des Spiels nicht, wenn es v. 48 heisst;

tu gravis alitibus, tigribus ille fuit.

Bacchus wurde von Tigern gezogen und war für sie eine schwere Last, der kleine Amor ist es für die Tauben. Wir sollen also auch hier das Kind nicht vergessen. Die so erstrebten künstlerischen Wirkungen entsprechen ganz hellenistischem Empfinden.

¹⁾ v. 39 f. *Laeta triumphanti de summo mater Olympo
plaudet et adpositas sparget in ora rosas.*

Hier glaube ich eine Beziehung auf Tibull I 6 wahrzunehmen. Bei Tibull heisst es von dem altgewordenen untreuen Mädchen v. 83f.:

*hanc Venus ex alto flentem sublimis Olympo
spectat et, infidis quam sit acerba, monet.*

An die Stelle der strengen Göttin ist bei Ovid die zärtlich-liebende Mutter getreten.

II 1.

Dies Programmgedicht, das das zweite Buch eröffnet, steht gedanklich I 1 nahe; der ganze Ton erinnert stark daran, die Ausführung ist natürlich eine andere. Zunächst: Bekenntnis zu diesem seinem neuen Werk; und es ist durchaus Stolz, der ihn sich v. 2 als

ille ego nequitiae Naso poeta meae

vorstellen lässt. Dann: Umgrenzung seines Publikums. Und nun schliesst sich ein kleines Geschichtchen an, dessen Motiv dem von I 1 aufs Engste verwandt ist. 'Ich wollte ja einen höheren Stoff behandeln, eine Gigantomachie verfassen, aber wie ich im besten Zuge und gerade an der feierlichsten Stelle war, da trat diesmal nicht der ungezogene Amorknabe mir hemmend in den Weg, aber doch auch ein Ereignis der erotischen Welt, das mich von meinem Vorhaben abbrachte: die Geliebte verschloss mir ihre Tür, und mit der hohen Intuition war es aus. Wie ich mich nun aber zu den einschmeichelnden Elegien, meinen eigentlichen Waffen, zurückwandte, da hatte ich wieder Erfolg. Also allmächtig sind die *carmina*, freilich nicht epische, für den Erotiker, dessen Stoff und Siegespreis zugleich die Geliebte ist. Deshalb lebt wohl, erlauchte Heroen! Mädchen hört, was Amor mir diktiert!'

Aufgabe des Gedichts ist, etwa wie bei Properz II 1, zu erklären, wie der Dichter dazu kommt, immer noch mehr Liebesgedichte zu veröffentlichen. Properz veranschaulicht in einer schier endlosen, absolut gleichmässig gebauten Aufzählung die Unerschöpflichkeit des Stoffes, den ihm die Geliebte, die zugleich seine Muse ist, liefert (v. 5—16). Im Gegensatz dazu wird dieser sachlich wichtige Punkt von Ovid mit äusserster Kürze abgetan (v. 3) *hoc quoque iussit Amor*. Daran knüpft sich die Folgerung, dass das Buch also nur für Diener des Amor in Betracht kommt, und dass sie es trefflich und lebenswahr finden müssen. Von v. 11 an kommt das neue Thema, dessen Verknüpfung mit dem Vorhergehenden nicht ausgesprochen, sondern zu ergänzen ist. Der Dichter muss ja den Einwand erwarten, 'warum begnügt du dich aber mit diesem Publikum?', und diesem vorschwebenden Einwurf antwortet er mit seinem angeblichen Erlebnis¹⁾.

¹⁾ Siehe Exkurs 2 S. 87 f.

Das Motiv der Erzählung finden wir schon bei Tibull II 6. Tibulls Freund Macer will in den Krieg ziehen und damit Amor, in dessen Dienst auch er bis dahin stand, untreu werden. Das darf der Gott nicht zulassen, denn sonst wird er seine ganze Gefolgschaft verlieren. 'Auch ich werde Soldat und will mich so den Liebesfesseln entreissen, es fehlt mir ja nicht an Kräften; doch v. 11

*magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto
excutiunt clausae fortia verba fores.*

Wie oft habe ich geschworen, nicht mehr zurückzukehren, und dennoch trug mich mein Fuss von selber zurück. O dass ich doch endlich einmal ein Ende finden, dieser übermächtigen, wahnsinnigen Liebe mich entreissen könnte! So strebt bei Tibull in diesem ersten Teil der Elegie alles auf die Darstellung des Gefühls hin, das Verstand und Willensfreiheit aufhebt und dem Gepeinigten und Verzweifelnden nur den schmerzlichen Wunsch nach Erlösung übrig lässt. Dass die Ungnade der Geliebten die guten Vorsätze des Dichters zuschanden macht, ist für Tibull kein einmaliges, als Handlung auftretendes Erlebnis, es ist eine Erfahrung, die er schon oft an sich gemacht hat, und die hier in der Reflexion den wieder einmal aufstrebenden Willen niederhält. Man könnte sagen, an das äussere Ereignis, das den Anstoss gibt, *Castra Macer sequitur*, knüpft sich ein seelisches kleines Drama im Herzen des Dichters an, das ihn als echten Erotiker, als Amor rettungslos verfallen, zeigen soll, ein Seelengemälde.

Bei Ovid ist ein mit behaglichem Humor ausgesponnenes, einmaliges Geschichtchen daraus geworden. Von seinem Gefühl wird kein Wort gesagt; es geht nur um den Erfolg. Hier ist die äussere Handlung das Wichtige geworden. Der Hörer soll sich recht deutlich vorstellen, wie Ovid gerade an die erhabenste Stelle seines Werkes gelangt war, an den kritischen Augenblick, wo Juppiter selbst eingreifen sollte, Ton und Spannung aufs höchste gesteigert waren (15/16). Da tritt als *ἀπροσδόκιμον* mitten hinein das in seiner Knappheit so unvergleichlich wirksame *clausit amica fores*, ein völlig unerwartetes Ereignis aus der realen Welt, aus dem Alltagsleben. Und wie nun durch dieses so banale Geschehen das ganze stolze Gebäude der feierlichen Poesie jäh zusammenstürzt, der Dichter mitsamt seinem Juppiter den Donnerkeil verliert, das ist gewollt komisch, darüber soll und muss man

lachen. Solche komischen Kontrastwirkungen liebt ja die alexandrinische Poesie besonders, auch wenn sie sie selten so weit ins Burleske steigert. Humoristisch auch wird die Erzählung durch die Entschuldigung bei Juppiter unterbrochen, der Dichter habe ihn und seine Geschosse im Stich lassen müssen, da die geschlossene Tür ja einen stärkeren Blitz berge. Dann wird das Geschichtchen schnell und schlicht abgeschlossen (21/22) mit dem Vermerk, dass die Wiederaufnahme der schmeichlerischen Elegien, *mea tela*, sofort den gewünschten Erfolg bei der harten Schwelle hatte.

Die Fabel ist hier aus, aber der Faden wird noch weiter gesponnen, indem in lockerer Weise ein weiteres elegisches Motiv angeknüpft wird, der Preis des Liedes, das solche Zauberwirkung hervorgebracht hat v. 23 ff.

*Carmina sanguineae deducunt cornua Lunae
et revocant niveos Solis euntis equos;
carmine dissiliunt abruptis faucibus angues
inque suos fontes versa recurrit aqua
carminibus cessere fores, insertaque posti,
quamvis robur erat, carmine victa serast.*

Das erinnert und soll offenbar erinnern an Tibull I 8, wo erwogen wird, ob die plötzliche Liebe des Marathus durch *carmina* einer Hexe hervorgerufen ist, v. 19 ff.

*cantus vicinis fruges traducit ab agris,
cantus et iratae detinet anguis iter,
cantus et e curru Lunam deducere temptat
et faceret, si non aera repulsa sonent.*

Aber während bei Tibull nur von dem wirklichen Zauberlied und seiner unbegreiflichen Macht die Rede ist, braucht Ovid das Wort *carmina* in seiner weiteren Bedeutung. 'Lied, Spruch', also sowohl Zauber wie poetisches Lied, die direkt identifiziert werden. So kann er den für den Zauber typischen Wundern elegant und neckisch als letztes und höchstes die Entriegelung der verschlossenen Schwelle anfügen.

Das Stichwort *carmina* ermöglicht den Übergang zu einem weiteren typischen Gedanken der Elegie: Überlegenheit des *versus mollis* dem *durus* oder *gravis* gegenüber. Wieder lässt sich eine bewusste, mit den bisher aufgezeigten Tendenzen im Einklang stehende Umstilisierung aufzeigen. Wie Properz dem stolzen und schliesslich doch der Liebe unterlegenen Epiker Ponticus zurnt I 9, 9 ff.

*Quid tibi nunc misero prodest grave dicere carmen
aut Amphioniae moenia flere lyrae?*

*Plus in amore valet Mimnermi versus Homero:
carmina mansuetus lenia quaerit Amor¹⁾,*

so wendet Ovid entsprechend diesen Gedanken auf seinen Fall an 29 ff.

*Quid mihi profuerit velox cantatus Achilles?
Quid pro me Atrides alter et alter agent?
Quique tot errando, quot bello, perdidit annos?
Raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?*

Hier hat höchstens *pro me . . . agent* (30) einen etwas familiären Klang; sonst ist alles eine reine Variation der Properzstelle. Und doch verfolgen beide Dichter einen ganz verschiedenen Zweck. Während Properz darauf abzielt, dass das elegische Dichten dem von der Liebe Betroffenen eine Erleichterung seiner Seelenqual bringt, wie es der letzte Vers (34) ausspricht:

Dicere, quo pereas, saepe in amore levat,

ist bei Ovid völlig unsentimental alles auf den praktischen Erfolg (*pretium, merces*) zugeschnitten²⁾. Ovid ist wie ein berechnender Spieler, fast möchte man sagen Geschäftsmann, der die Mittel und den Gewinn mit nüchternem Verstand abwägt und dementsprechend handelt 32 f.

*Ut facies tenerae laudatast saepe puellae
ad vatem, pretium carminis, ipsa venit.*

Und es wirkt wieder als graziöser Scherz, dass das Mädchen geradezu als Honorar der Loblieder bezeichnet wird. Ja, der Dichter bemüht sich, diesen neckischen Eindruck zu verstärken, dadurch dass er scheinbar ernsthaft den Wert des Honorars abschätzt v. 35 f.

*Magna datur merces! heroum clara valete
nomina: non aptast gratia vestra mihi.*

Diese Absage an die heroische Dichtung, oder wie wirksamer dafür eingesetzt wird, an die Heroen mit ihren hochberühmten Namen, ist durch die Verbindung, in die sie gerückt ist (genau wie 19/20 die Entschuldigung bei Juppiter) auf scherzhafte Wirkung berechnet. Wir haben wieder ein entsprechendes,

¹⁾ Völlig entsprechend Prop. II 34, 29 ff.

²⁾ Er legt es wieder darauf an, als der über dem Stoff Stehende zu erscheinen.

aber im Ton ganz anders geartetes Gegenstück. Tibull II 4 geht der durch die Habsucht der Geliebten erbitterte Dichter soweit, die Musen, die Dichtung, die ihm doch nichts nützt, zu verwünschen 15 ff.

*ite procul, Musae. si non prodestis amanti:
non ego vos, ut sint bella canenda, colo,*

19 *ad dominam faciles aditus per carmina quaero
ite procul, Musae, si nihil ista valent.*

Was bei Tibull dem Ausdruck höchster Verzweiflung und seelischer Verwirrung dient, ist bei Ovid zum witzigen Spiel umgewandelt ¹⁾.

Es liesse sich noch mancherlei über dieses Gedicht sagen, doch würde das zu tief in eine Stilanalyse führen, die in diesem Rahmen ja nicht beabsichtigt ist. Worauf es mir ankommt, ist der Hinweis, dass Ovid auch in diesem Programmgedicht das Unsentimentale der Erotik besonders herausarbeitet, dass ihm die Aufnahme — hier kann man schon von einer Häufung sprechen — älterer Motive dazu dient hervorzuheben, dass seine Muse im Gegensatz zu der seiner Vorgänger steht, dass sie ein Spielen mit dem Stoff ohne jede Gefühlsbeschwerung bringen will.

III 1.

Der Vollständigkeit halber sei noch dieses Gedicht kurz besprochen. Es hat den Zweck, das folgende Elegienbuch als letztes zu bezeichnen, etwa wie das *extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem* zu Beginn von Vergils letzter Ecloge. Ovid gibt seinen Vorsatz bekannt, sich nach Abschluss der Liebeselegie der Tragödie zuzuwenden. Das ist diesmal keine blosser Fiktion. Seine Medea ist ja wirklich ein im Altertum berühmtes Stück gewesen ²⁾. Wieder wählt Ovid die Form der

¹⁾ Kompositionell beachtenswert ist, wie das letzte Distichon auf den Anfang, den sachlichen Leitgedanken von v. 3 *hoc quoque iussit Amor* und die Umgrenzung des Publikums zurückgreift 37 f.

*Ad mea formosos vultus adhibete, puellae,
carmina, purpureus quae mihi dictat Amor.*

²⁾ In III 15, dem Abschiedsgedicht an die Liebeselegie, sehe ich übrigens nicht wie Brandt u. a. eine Anspielung auf eine künftige epische Dichtung, sondern der deutlichen Rückbeziehung auf III 1 wegen — Anfangs- und Schlussgedicht bilden ein Paar — eine solche auf die schon angekündigte Tragödie. Das Nötige hierzu hat schon N. Pohlenz, *De Ovidii carminibus amatoriis*. Progr. Göttingen 1913 S. 4 ff.

Erzählung eines angeblich eigenen Erlebnisses, das diesmal nach dem Muster der berühmten Fabel von Herakles am Scheidewege geformt ist. Es ist nicht anzunehmen, dass er bis auf den Prototyp des Prodikos zurückgegriffen hat; er mag eine spätere Variation vor Augen gehabt haben, von deren Art wir uns eine Vorstellung nach Lukians *Ἐρώπιον* machen mögen, in dem ja der humoristische Einschlag nicht fehlt¹⁾.

Wie sich die Tugend und das Laster den Herakles, die Bildhauerei und Paideia den Lukian streitig machen und jeweils in wohlgesetzter Rede zum Anschluss an das von ihnen vertretene Ideal zu bestimmen suchen, so kämpfen hier Elegie und Tragödie um Ovid. Die Lokalität, an der die göttliche Begegnung stattgefunden haben soll, wird mit einer gewissen, allerdings nicht ernst gemeinten Feierlichkeit beschrieben. Es handelt sich ja um ein 'wirkliches' Erlebnis, nicht etwa bloss um einen Traum, und so muss denn der Ort mit dem ganzen Requisit des romantischen, gefühlvollen Elegikers ausgestattet sein (uralter Wald, Quelle, Grotte, Vogelsang), das zu einer so wunderbaren Erscheinung gehört²⁾. Dem dort lustwandelnden und meditierenden Dichter erscheint die Elegie — bis hierhin ist alles dem alten Stil angepasst. Aber nun kommt der Schalk zum Vorschein, wenn die göttliche Gestalt, die

gesagt. II 18, das ja erst für die zweite Ausgabe der Amores geschrieben sein kann, ist demnach später als die beiden Rahmgedichte des dritten Buches. Hier bekennt er schon das Scheitern seines der einst angekündigten Vorhabens (v. 13 ff.). Das ist wirklich autobiographisch, wie auch die Nachricht über die zur Zeit von ihm in Angriff genommenen Arbeiten. Aber er bedient sich desselben Motivs, das er I 1 für die rein fiktive Geschichte verwendet hatte.

¹⁾ Über die literarische Verbreitung dieses Motivs vgl. Joh. Alpers, *Hercules in bivio*. Diss. Göttingen 1912.

²⁾ Tibull und Propertius (natürlich auch Vergil) handhaben dieses Mittel meisterhaft, um eine Seelenstimmung zu grundieren, z.B. Prop. I 18, oder um in der Milieuschilderung ein besonderes Ereignis vorzubereiten oder widerzuspiegeln (als Gegenstück zu unserer Stelle könnte man auf Prop. III 3 verweisen). Für Ovid und seine Kunstauffassung ist das zu sentimental. Wie hier absolut nüchtern, ohne jeden Versuch ein individuelles, plastisches Bild zu schaffen, ein typischer Bestandteil an den anderen gereicht wird, das ist nicht Unvermögen sondern sicher auch gewollt; denn wo es ihm darauf ankommt, versteht es Ovid sehr gut, Situationsbilder zu entwerfen. Es ist vielmehr wie eine leise Parodie auf den elegischen Stil seiner Vorgänger, ein Eindruck, der durch (v. 2) das trockene *credibile est illi numen inesse loco* verstärkt wird und sich durch die Entwicklung der Erzählung bestätigt.

ja das elegische Lied personifiziert, am eigenen Leib die Eigentümlichkeit ihres Versmasses aufweist, indem der eine Fuss länger ist als der andere. Wer könnte hier noch ernst bleiben? Und wenn zunächst (v. 8) die groteske Erfindung durch das eingeschaltete *puto* 'ich meine, es ist mir so als ob' noch etwas abgeschwächt wird, so spricht der übernächste Vers ganz klar von einem *vitium*, einem Leibesschaden, der freilich bei der eleganten Göttin, wie bei einer koketten Frau, zu einer besonderen Attraktion wird. Und damit, durch diese bis ins Lächerliche übertriebene Allegorie, ist in der nun schon oft aufgezeigten Weise die Stimmung wieder umgebrochen, abgelenkt in die Bahn des Scherzes.

Die Schilderung der äusseren Erscheinung der Tragödie geht nicht bis zu solchem gewollt komischen Extrem. Sie ist mit den für ihre Kunst charakteristischen Attributen (*palla*, *sceptrum*, *cothurnus*) ausgestattet, ist majestätisch, aber, wie als Kontrast doch auch herausgearbeitet wird, unelegant und ungraziös¹⁾. Die Stilurteile der Alexandriner bilden natürlich die Grundlage zu dieser plastischen Ausgestaltung. In ihrer Rede ist die Tragödie ganz die leidenschaftliche Frau. Sie kann es gar nicht erwarten, den Dichter, der sich ihrer Ansicht nach an eine seiner unwürdige Aufgabe wegwirft, auszuschelten. Erst in der zweiten Hälfte ihrer Rede beruhigt sie sich wieder etwas, als sie auf seine neue Tätigkeit und die Rolle, die sie dabei spielen wird, zu sprechen kommt. Hier hebt sich der Ton zum Feierlichen, und ihre Worte, dass sie durch Ovid zum Ansehen in Rom kommen will und wird, bekräftigt sie in eindrucksvoller Geste durch ein drei- oder viermaliges Nicken ihres haarumwallten Hauptes.

Machen wir einen Augenblick Halt bei dieser Schilderung. Das Urbild dazu liegt natürlich im *A* der Ilias vor, in dem berühmten Nicken des Zeus. Die Szene ist von Kallimachos in das Milieu der himmlischen Kinderstube übertragen worden²⁾. Bei Ovid ist der Gestus seiner ursprünglichen Bedeutung mehr entrückt; nicht die Gewährung einer Bitte braucht

¹⁾ Die Elegie hat parfümiertes, wohlgeflochtenes Haar, der Tragödie hängt es in die Stirn und macht einen wilden Eindruck. Die Verkürzung des einen Fusses ist noch *causa decoris*, die Tragödie kommt ihrer Leidenschaftlichkeit (und ihrem Stil) entsprechend *ingenti passu*, was sicher nicht als anmutig empfunden werden soll.

²⁾ Vgl. Herter a. O. S. 71 ff.

dadurch ausgedrückt und bekräftigt zu werden, unter Umständen dient er nur dazu, die innere Erregung einer Person pathetisch-wirkungsvoll zu veranschaulichen. Das zeigt deutlich die Parallelstelle Met. I 178 ff., wo Juppiter, über das gegen ihn versuchte Attentat aufs höchste entrüstet, in der Götterversammlung noch vor seiner Rede auf diese Weise seinem Unmut Luft macht:

*Celsior ipse loco sceptroque innixus eburno
terrificam capitis concussit terque quaterque
caesariem* ¹⁾.

Bei dem Zeus-Juppiter der epischen Dichtung hat dieses Nicken die bekannten kosmischen Folgen, bei Kallimachos und dem Elegiker Ovid aber gar keine. Es scheint hier nicht einmal einen einschüchternden Eindruck hervorzurufen, denn die Elegie quittiert einzig mit einem koketten Lächeln und macht sich darüber lustig, dass die Tragödie sich aber auch immer so geschwollen, so feierlich benehmen und ausdrücken muss, selbst wenn sie — und das ist wieder ein wirklich neckischer Einfall — notgedrungen sich dazu herablässt, sich im Versmass der Feindin auszudrücken ²⁾.

Die Tragödie hat sich nur an den Dichter gewandt, die Elegie bezieht aber mit Recht die Vorwürfe auf sich und ihre Kunst und verteidigt sich in einer Weise, die aus den Kunst- und Stildebatten nicht unbekannt ist. Die Überlegenheit der anderen Dichtart wird freimütig anerkannt, so freimütig, dass es schon ironisch klingt. Und nun kommen ihre Verdienste: sie gibt der Liebe erst ihren wahren Reiz, lässt sie nicht *rustica* sein, ein Wort, das für die Liebesauffassung Ovids auch von besonderer Bedeutung ist. Sie lehrt die Künste, alle Hindernisse zu überwinden. Hier bildet die Venus magistra aus Tibull I 2 zunächst das Vorbild. Aber wenn bei Tibull die Göttin nur den lehrt, der alle Mühseligkeiten und Unbilden von Nacht und Wetter auf sich nimmt — dass sie ihm

¹⁾ Die schlichte Erhabenheit des homerischen Vorgangs wird von Ovid psychologisch unterbaut und dadurch für unser Empfinden abgeschwächt. Für ihn mochte auch das *terque quaterque* eine Steigerung bedeuten.

²⁾ Die Form der zweiten Rede ist natürlich ganz im Hinblick auf die erste gestaltet. Das geht so weit, dass der unwilligen Einleitungsfrage der Tragödie (15) *ecquis erit tibi finis amandi?* die höhnische Gegenfrage der Elegie (36) entspricht *an nunquam non gravis esse potes?*

nichts schaden, dafür sorgt schon Venus —, so hat Ovid diesen Gedanken ins Komische abgewandelt. Die Elegie selber ist es, die so viel ertragen muss und dadurch, dass sie es tut, so grosse Macht hat. Die drei Beispiele, wie sie, an die verschlossene Tür geheftet, sich der Neugier des vorübergehenden Volkes preisgibt; wie sie sich von einer Dienstmagd — dass es gerade eine *ancilla* ist, ist so peinlich! — im Gewand verstecken oder (welch' Kannibalismus!) gar zerreißen und ins Wasser werfen lässt, sind echte Erzeugnisse ovidischen Humors. Die besondere Wirkung wird, wie bei der Schilderung der Gestalt der Elegie, durch die Personifizierung gewonnen ¹⁾. Es sind die Erlebnisse des Buches, aber reflektiert durch ein menschliches, sogar echt weibliches Herz. — Die Rede schliesst damit ab, dass es die Elegie gewesen, die Ovid erst zum Dichter und berühmt gemacht hat. Die Lösung des Streites der Göttinnen wird in salomonischer Weise, aber etwas matt dahin gegeben, dass Ovid es mit keiner verderben will. Kurze Zeit will er noch bei der Elegie bleiben und erhält dafür Urlaub (er muss sich aber beeilen!), um sich dann der neuen, höheren Aufgabe zuzuwenden. »

Wieder sind ältere Motive zu einer im Ton leichten Erzählung verwertet, deren Reiz besonders darin besteht, dass der Leser die einzelnen *τόποι* kennt, und dass die Gesamtwirkung doch so ganz anders ist. Eine grundsätzliche Erörterung über die Vorzüge der verschiedenen Dichtarten war durch das Thema verlangt, aber sie ist für das Gedicht nicht wichtig. Dagegen kommt es Ovid darauf an, die beiden göttlichen Gestalten möglichst menschlich-realistisch als zwei Frauentypen einander gegenüber treten zu lassen, wobei durch die allegorische Identifikation von Werk und Gestalt amüsante Effekte erzielt werden.

Die behandelten vier Gedichte ergeben ein völlig einheitliches Bild von den allgemeinen Zielen, die Ovid in seinen Amores verfolgt, von seiner Grundauffassung der Erotik als Gegenstand der Liebeselegie. Er will nicht Nachfahr sondern Neuschöpfer sein. Das Material ist ihm im wesentlichen durch Properz und Tibull geliefert, aber der neue Baugedanke, nach dem das echt ovidische Werk ausgeführt wird, ist in erneuter Hinwendung zur alexandrinischen Kunst gefunden worden. Das

¹⁾ Vergleichbar ist der allerdings viel feinere Humor in den *Χάριτες* des Theokrit.

römische Streben seiner Vorgänger, auch diesem Zweig der Poesie eine gewisse Würde zu verleihen, ist bewusst aufgegeben, das *παύζειν* zum Grundprinzip erhoben worden: 'Dichten ist ein Übermut'.

Exkurs I (zu Seite 73).

Für die Selbstkritik Ovids spricht neben anderen Zeugnissen am meisten die Tatsache, dass er selbst seine erfolgreiche Ausgabe der Amores bei der Neuedition stark gekürzt hat, von 5 auf 3 Bücher, worüber er ja in dem Einleitungsepigramm vor I 1 Auskunft gibt. Es ist neuerdings von E. Martini, Einleitung zu Ovid (Schriften der Philos. Fakultät der deutschen Universität Prag Bd. 12 (1933) S. 13f.) seltsam missverstanden worden, was, gerade weil ich die Ovid-Arbeiten Martinis hochschätze, kurz besprochen werden soll.

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus.
Ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,
at levior demptis poena duobus erit.*

Martini, im Gefolge Ribbecks, deutet das letzte Distichon so, dass Ovid seinen Lesern, und das wäre die römische Lebewelt, ankündige, die neue Ausgabe sei für sie weniger amüsant als die alte, er hätte also inzwischen die laszivsten Stücke gestrichen. In diesem Sinne lässt sich der Hexameter wohl interpretieren, aber der Pentameter wird dann völlig sinnlos: 'Gesetzt den Fall, dass nunmehr, nach Streichung der pikantesten Stücke, das Lesen dir keinen Spass macht, so wird aber die *poena* leichter sein, da zwei Bücher fehlen.' Aber nach dieser Auffassung war ja das Lesen vorher ein Genuss und ist erst durch die Streichung zur Pein geworden. Man kann also, wie es zumeist ja auch richtig geschieht, nur so verstehen: 'wenn auch nunmehr (bei der Neuausgabe, die mir besser vorkommt als die alte) das Lesen dir keinen Spass macht, so wirst du doch (einen Vorteil davon haben, nämlich) weniger gestraft sein, weil du $\frac{2}{5}$ weniger lesen musst'. Ein echt ovidischer Scherz¹⁾. Die ihm verhassten Dichter, bzw. ihre Bücher, hatte Catull 14, neben anderen starken Ausdrücken, *supplicia* genannt (v. 20); Ovid bleibt, auch wo er nur scherzhaft von einer eventuellen Ablehnung spricht, seinen

¹⁾ Es ist, als ob er das *μέγα βιβλίον, μέγα κακόν* humoristisch auf sein Werk anwenden wollte.

eigenen Werken gegenüber höflicher. Er hat, wie er es v. 2 sagt, nach seinem künstlerischen Geschmack gestrichen. Irgendein Hinweis auf besonders lasziven Inhalt der getilgten Gedichte steht in dem Epigramm nicht.

Exkurs 2 (zu Seite 77).

Nachdem Pfister, Rh. Mus. 70 (1915) 472 ff. bestritten hatte, dass Ovid eine Gigantomachie verfasst habe, sind Owen, Ovidii Tristium liber II (1924) 63—66 und Martini, Einleitung zu Ovid (1933) 62 wieder dazu übergegangen, Ovid ein solches, freilich unvollendet gebliebenes, Werk zuzuschreiben. Pfister hatte darauf hingewiesen und an Beispielen belegt, dass der Gigantenkampf bei den augusteischen Dichtern oft nur als Musterbeispiel für das grosse Epos Verwendung findet. Trotzdem könnte natürlich Ovid über dieses Thema geschrieben haben, und er sagt doch ausdrücklich Am. II 1, 11 *ausus eram*, worauf Owen besonders Wert legt, zumal es Trist. II 337 von einem Epos zur Verherrlichung der Taten des Augustus wieder heisst: *et tamen ausus eram*. Beide Stellen stimmen im Wortlaut überein, aber damit ist noch nicht bewiesen, dass sie sich auf denselben Gegenstand beziehen, wie Owen will, der mit phantastischer Konsequenz erschliesst, Ovid habe die Taten des Augustus in der allegorischen Form des Gigantenkampfes besungen. Dann kennt er auch genau den Punkt, an dem Ovid die Feder aus der Hand gelegt hat! Ebenso wenig aber können sich beide Stellen zur gegenseitigen Stütze dienen, wenn man danach fragt, ob ein reales Faktum den Hintergrund der ovidischen Aussage bildet.

Man muss davon ausgehen, zu welchem Zweck und in welchem Ton die angeblich wahre Geschichte vorgetragen wird. Es ist doch genau wie bei der Schreibtischszene I 1 nur um des humoristisch-spielerischen Effekts willen, dass hier hochpathetisch dieses Epos genannt und bis zu seinem Höhepunkt, wo Zeus die Blitzstrahlen gegen die Frevler schleudern will, geführt wird. So ergibt sich um so stärker die Kontrastwirkung des Stimmungsumbruchs. Zur Erzielung des beabsichtigten Effekts ist eine möglichst realistische Ausmalung nötig; damit spart ja Ovid auch sonst nicht. Auch das *memini* v. 11 scheint mir darauf aufmerksam zu machen, dass es sich nicht um ein wirklich vorhandenes Stück handelt:

‘in meinem Gedächtnis steht das (es ist offenbar schon lange her, und niemand sonst weiss etwas davon, darum wundre sich keiner, jetzt plötzlich davon zu hören).’

Dasselbe gilt für die Tristienstelle II 337, heisst es dort doch nur ‘Solltest du mir befehlen, den Gigantenkampf zu besingen¹⁾, so würde der Stoff mich niederdrücken. Um die Ruhmestaten des Kaisers zu besingen, bedarf es eines *dives ingenium*, damit das Werk nicht hinter dem Gegenstand zurückbleibt. Und doch hatte ich es versucht, aber, o Sünde, ich schien deiner Herrlichkeit Abbruch zu tun.’ Hier in der Verbannung, wo es darauf ankommt, alles, was ihn bei Augustus empfehlen konnte, zusammenzutragen, sucht er eine Entschuldigung dafür, dass er keine Verherrlichung der Taten des Kaisers geschrieben. Und so greift er nach dem von den Elegikern vor ihm gern verwendeten Motiv von der persönlichen Unzulänglichkeit, ja sucht es noch wirksamer zu machen, indem er sich, vielleicht bewusst, des alten Kunstgriffs aus seinen Amores bedient. In beiden Fällen wird man sich hüten müssen, eine Angabe, die sich rein aus dem Zweck des Gedichts und der poetischen Situation erklärt, und die sonst keine Beglaubigung hat, autobiographisch auszuschlachten. Anders liegen die Dinge bei II 18, worauf ja schon hingewiesen wurde²⁾.

Bonn.

Erich Reitzenstein.

¹⁾ Derselbe Potentialis wie an der Parallelstelle Prop. II 1, 39
Sed neque Phlegraeos Iovis Enceladique tumultus
intonet angusto pectore Callimachus.

Es liegt nichts weiter vor als der Kallimacheische τόπος.

²⁾ Vgl. S. 82 A.