

OVIDS VERSION DER EHEBRUCHSNOVELLE VON ARES  
UND APHRODITE (Hom. Od.  $\vartheta$  266-366)  
IN DER ARS AMATORIA (II 561-592)

Das Lied von der Überlistung der Ehebrecher Ares und Aphrodite durch Aphrodites Ehemann Hephaistos, das der phäakische Sänger Demodokos im  $\vartheta$  der *Odyssee* vorträgt (V. 266-366), darf nicht nur als die älteste erotische Novelle der europäischen Literatur gelten, sondern ist auch heute noch sogar in einer Redensart lebendig, die aus einem darin enthaltenen Vers entwickelt wurde. Es ist das von den olympischen Göttern beim Anblick des gefesselten Liebespaars erhobene Gelächter, das als „homerisches Gelächter“ in mehrere Sprachen Eingang fand<sup>1</sup>, und eben dieses Gelächter spielt nun auch eine wichtige Rolle beim Vergleich des Demodokos-Liedes mit einer der beiden ovidischen Bearbeitungen, der das Thema meiner Ausführungen ist. Denn einerseits hat der Dichter der *Odyssee*<sup>2</sup> den Vers, der vom Lachen der Götter berichtet ( $\vartheta$  326), wörtlich aus der *Ilias* übernommen (A 599) und dadurch die Vorstellung, die das Lied des Demodokos von der Lebensweise der Götter vermittelt, in Bezug zur Theologie des älteren Epos gesetzt. Andererseits fehlt eine Entsprechung zu diesem Vers in der wohl bedeutendsten Neufassung des Liedes, der Version in Ovids *Ars amatoria* (II 561-592)<sup>3</sup>, und deshalb dürfte eine Antwort auf die Frage, warum der *praeceptor amoris* die Götter in seinem mythologischen Exemplum nicht mehr über die Demütigung der beiden Ehebrecher lachen läßt, zur Interpretation der ovidischen Fassung in der *Ars* beitragen.

<sup>1</sup> So verzeichnet z.B. Georg Büchmann, *Geflügelte Worte, deutsche und französische Belege* (Berlin <sup>32</sup>1972, 478 f.).

<sup>2</sup> Es wird in dieser Untersuchung vorausgesetzt, daß er von dem Verfasser der *Ilias* verschieden ist; vgl. dazu z.B. U. Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988, 22 f.

<sup>3</sup> Die Version der *Metamorphosen* (IV 171-189) bleibt außerhalb unserer Betrachtung, zum Vergleich dieses Textes mit der Fassung der *Ars* ist bes. auf folgende Untersuchungen zu verweisen: R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, SB Leipzig 71, 1919, H. 7 = R.H., *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt <sup>4</sup>1972, 308-403 (dort S. 318); H. Renz, *Mythologische Beispiele in Ovids erotischer Elegie*, Diss. Tübingen, Würzburg 1935, 16-22; O. Petersen/H. Weiß, *Ovids Einsatz mythologischer Stoffe. Ein Vergleich ausgewählter Mythen in „Metamorphosen“ und „Ars amatoria“*, AU 28,1, 1985, 42-51 (dort S. 48 f.). Der Vergleich müßte noch einmal gründlich durchgeführt werden, da Heinzes kurze Bemerkungen als überholt gelten dürfen und die beiden anderen Arbeiten nur die Unterschiede konstatieren, ohne Schlüsse auf die jeweilige Intention zu ziehen.

Zunächst aber zur Funktion des Götterlachens in der Originalversion! Wie Walter Burkert in einer glänzenden Studie<sup>4</sup> überzeugend dargelegt hat, verschaffte sich der *Odyssee*-Dichter, der die von ihm in der *Ilias* vorgefundene Charakterisierung der Götter wesentlich veränderte, durch die Einlage des Liedes von Ares und Aphrodite die Möglichkeit, an die Göttervorstellung des älteren Epos wenigstens zu erinnern. Denn außer im Gesang des Demodokos erfährt der Leser der *Odyssee* kaum etwas von der Lebensweise der Götter, ihren Liebesabenteuern und Streitereien, worüber die *Ilias* einiges zu berichten hat, sondern man lernt sie hier zum ersten Male in der griechischen Dichtung als Wächter über Sitte und Recht unter den Menschen kennen; so hat man sich z.B. den Zeus, dem Laertes am Ende der *Odyssee* verkündet, er schließe aus der Bestrafung der Freier, daß es noch Götter gebe ( $\omega$  351 f.), ganz anders vorzustellen als den Zeus der *Ilias*, der sich durch die erotischen Reize Heras von der Überwachung des Kampfgeschehens vor Troja abhalten läßt ( $\Xi$  153 ff.). Diesem Zeus entsprechen nun aber ihrem Wesen nach die Götter im Lied des Demodokos, und das unauslöschliche Gelächter, das sie und die Götter im A der *Ilias* erschallen lassen, ist geradezu ein Symbol für die Theologie des älteren Epos, derzufolge das Dasein der Götter im Gegensatz zu dem immer wieder mit Leid und Tod konfrontierten Leben der Menschen stets von unbeschwerter Heiterkeit geprägt ist. Als nämlich Zeus und Hera sich am Ende des A (V. 536 ff.) in einer heftigen Auseinandersetzung befinden und der Göttervater seiner Gattin sogar Gewalt androht, genügt für die Wiederherstellung des Hausfriedens schon allein der Umstand, daß Hephaistos seine Eltern betulich zur Versöhnung ermahnt und anschließend zur Verteilung des Nektars an alle Götter durch den Saal keucht, weil er ja hinkt – und darüber brechen die Unsterblichen dann in ein befreiendes Gelächter aus. Und eben diese Stimmung hat der *Odyssee*-Dichter auf die Szene im Gesang des Demodokos übertragen, in der Hephaistos den  $\mu\acute{\alpha}\kappa\alpha\rho\epsilon\varsigma\ \theta\epsilon\omicron\iota$  das von ihm in einer Falle gefangene Liebespaar präsentiert.

Es hat also durchaus seine Berechtigung, wenn man den Gesang des Demodokos als „Götterschwank“ zu bezeichnen pflegt, denn die Bloßstellung einer Ehebrecherin als Anlaß für Gelächter ist ein beliebtes Thema in der Komödie, in der Schwierigkeiten auf heitere Weise gelöst werden; wenn die Götter im weiteren Verlauf des Gesanges nochmals in Gelächter ausbrechen, weil Hermes sich an die Stelle des Ares wünscht (V. 343), wird man erneut an einen Schwank erinnert und erkennt zugleich wieder einen deutlichen Bezug zur Götterwelt der *Ilias*. Aber zwischen diese beiden Gelächterszenen hat der *Odyssee*-Dichter eine Reaktion der Götter gelegt, die dadurch, daß sie moralischer Natur ist, das Lied von Ares und Aphrodite nun doch mit Theologie und Ethos der *Odyssee* verbindet und ihm zusätzlich zu seinem Unterhaltungscharakter immerhin den Anstrich eines Lehrstücks gibt. Die Götter bringen nämlich die Lebensweisheit „Unrecht Gut gedeihet nicht“ (V. 329:  $\omicron\delta\kappa\ \acute{\alpha}\rho\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \kappa\alpha\kappa\acute{\alpha}\ \epsilon\rho\rho\alpha$ ) mit der Tatsache in Verbindung, daß der langsame Hephaistos

<sup>4</sup> Das Lied von Ares und Aphrodite, RhM 103, 1960, 130-144.

den schnellen Ares durch seine *τέχνη* ereilt und so einen Anspruch auf finanzielle Entschädigung für den Ehebruch erworben hat (V. 329-332). Und damit wird, wie wiederum Walter Burkert gezeigt hat<sup>5</sup>, eines der Grundanliegen der *Odyssee* angesprochen: Dort wird am Beispiel des Titelhelden u.a. veranschaulicht, wie Intellekt und Kunstfertigkeit beim Handeln dem rohen Instinkt und der Körperkraft überlegen sind und wie sie dem damit Begabten zum Sieg über seine Widersacher verhelfen; bekanntlich liegt in der Entdeckung der Vorrangstellung des Geistes bei allem, was Menschen tun, ein wichtiger gedanklicher Fortschritt des *Odyssee*-Dichters gegenüber dem Verfasser der *Ilias*<sup>6</sup>.

Während also in der Urfassung des Liedes von Ares und Aphrodite Hephaistos als der Prototyp eines Mannes erscheint, der mit Hilfe seines Verstandes und seiner Geschicklichkeit zum Ziel gelangt, besteht die gravierendste Änderung in der Version der *Liebeskunst* Ovids darin, daß eben dieses Motiv ins Gegenteil verkehrt wird. Aus der Sicht des *praeceptor amoris* verstößt Aphrodites Ehegatte nämlich gegen folgende Regel: Junge Männer sollen, wenn sie von ihrer *puella* betrogen werden, unbedingt darauf verzichten, die Treulose zu ertappen, da diese, wenn sie einmal überführt worden ist, von noch heftigerer Zuneigung zu ihrem Geliebten ergriffen wird (II 557-560). Dies trifft nun laut Ovid auf Aphrodite-Venus zu: Der römische Dichter erzählt in Fortsetzung des mit der Befreiung der Ehebrecher endenden Demodokos-Liedes, Venus und Mars hätten nach der Tat des Vulcanus das, was sie bisher verheimlicht hatten, nur desto freier betrieben und alle Scham abgelegt (V. 589 f.). Und während die Götter im Lied des Demodokos den Grund für den Erfolg des Schmiedegottes in seinen *τέχνη* sehen, läßt der *praeceptor amoris* ihn gerade durch seine *ars* scheitern und sagt vorwurfsvoll zu ihm (V. 591 f.):

*saepe tamen demens stulte fecisse fateris,  
teque ferunt artis paenituisse tuae.*

Der *praeceptor amoris* schließt seine Warnungen vor der Bloßstellung einer treulosen *puella* mit der Bemerkung ab, solche Lehren erteile er nicht den rechtmäßig verheirateten *vir*i, weil in seinem Werk nur gespielt werde, was gesetzlich erlaubt sei (V. 597-600). Mit Recht hat Wilfried Stroh deshalb in einem wichtigen Aufsatz<sup>7</sup> angenommen, Ovid verspottete mit seinen Ratschlägen über den Umgang mit einer

<sup>5</sup> S. 142 f. in dem oben Anm. 4 zitierten Aufsatz.

<sup>6</sup> Vgl. dazu z. B. Burkert (oben Anm. 4) und J. Latacz, *Homer. Eine Einführung*, München-Zürich<sup>2</sup> 1989, 171.

<sup>7</sup> Ovids *Liebeskunst* und die Ehegesetze des Augustus, *Gymnasium* 86, 1979, 323-352 (dort S. 348-350). Außer von Stroh wurde Ovids Version des Demodokos-Liedes bisher nur einmal näher untersucht: J. D. McLaughlin, *The relevancy of the mythological episodes to Ovid's Ars amatoria*, Diss. University of Michigan, Ann Arbor 1975, 82-95. Aber während Stroh die Intention, die Ovid mit der Einfügung dieses mythologischen Exempels in die *Ars* verband, herauszuarbeiten versucht, kommt McLaughlin kaum über eine (stellenweise problematische) stilistische Analyse hinaus.

Frau, die ihren Partner betrügt, die *lex Iulia de adulteriis*. Denn dieses von Kaiser Augustus im Jahr 18 v. Chr. erlassene Gesetz verlangte nicht allein die Bestrafung einer Ehebrecherin durch einen ordentlichen Schwurgerichtshof, sondern verpflichtete auch einen Ehemann, der um die Untreue seiner Gattin wußte, etwas dagegen zu unternehmen. Genau dies tut nun Hephaistos, indem er seiner Frau eine Falle stellt und die beim *adulterium* Ertappte der Götterversammlung zur Schau stellt, und wenn der *praeceptor amoris* eine solche Handlungsweise als Dummheit bezeichnet, dann hilft es wenig, wenn er gleichzeitig betont, seine Lehren bezögen sich nur auf außereheliche Liebesbeziehungen: Der Leser wird sich dennoch fragen, warum als mythologisches Beispiel ein echter Ehebruch gewählt wurde, und wird folglich zumindest den Verdacht haben, daß Ovid seine Aufforderung an einen verliebten *iuvenis*, er solle einen Seitensprung seiner *puella* stillschweigend dulden, durchaus auch an verheiratete Männer richtet; da der Dichter in seinem später aus der Verbannung an Augustus geschriebenen Verteidigungsbrief erwähnt, man werfe ihm vor, ein *doctor adulterii* zu sein (*trist.* II 212), darf man davon ausgehen, daß das Relegationsedikt, in dem ja die Abfassung der *Ars amatoria* als einer von zwei Verbannungsgründen genannt war<sup>8</sup>, dem Dichter unterstellte, er rate in dem erotischen Lehrgedicht von der Einhaltung der Ehegesetze ab.

So zutreffend Strohs Interpretation ist, so einseitig scheint sie mir wiederum, da sie nicht untersucht, inwieweit hinter Ovids spielerischer Polemik gegen die *lex Iulia de adulteriis* eine mit den Lehren der *Ars* zusammenhängende tiefere Absicht steckt, sondern die Intention des Dichters lediglich vom „Reiz des artistischen Vergnügens“<sup>9</sup> bestimmt sieht, also von Ovids allgemein bekannter Freude am *ludus*. Im Grunde steht eine solche Art der Auseinandersetzung mit diesem Autor, auch wenn der von Stroh erreichte Forschungsfortschritt erheblich ist, immer noch im Banne der im Renaissancehumanismus entwickelten und bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts unbeirrt weitertradierten Methode im Umgang mit antiken Texten. Denn diese beschränkte sich einerseits darauf, unter historistischem Aspekt die zeit- und literaturgeschichtliche Bedingtheit der Textproduktion herauszuarbeiten, andererseits die literarästhetische Würdigung einzig mit der Frage zu verbinden, ob die geistige Aussage des Verfassers einer Dichtung oder Prosaschrift mit dem klassizistischen Ideal der formschönen Vermittlung des Erbaulichen, Erhabenen, ewig Gültigen und Vorbildhaften in Einklang steht oder nicht. Unter diesem Aspekt ergab sich ganz zwangsläufig – und dies gilt in der Klassischen Philologie im wesentlichen immer noch –, daß man Ovid, bei dem man anstelle von hehrem Pathos und Sinn für bleibende Werte mangelnde Ernsthaftigkeit und die Verantwortungslosigkeit des *l'art pour l'art* zu entdecken glaubte, einen verhältnismäßig niedrigen Rang zuerkannte<sup>10</sup>, während

<sup>8</sup> Vgl. Ov. *trist.* II 207 *perdiderint cum me duo crimina, carmen et error.*

<sup>9</sup> Stroh (oben Anm. 7) 352.

<sup>10</sup> Vgl. bes. das insgesamt sehr negative Urteil in der heute noch sehr häufig benutzten Römischen Literaturgeschichte von Schanz-Hosius (<sup>4</sup>1935, 206 ff.).

man z.B. Vergil, der alle vom Klassizismus an einen antiken Autor gestellten Erwartungen auf das glänzendste erfüllt, weitaus höher einstuft.

Seit etwa zwanzig Jahren zeichnet sich jedoch in der Altertumswissenschaft, soweit sie sich um die Interpretation literarischer Texte bemüht, folgende Tendenz ab: Einen antiken Autor wie Ovid, der respektlos mit allem und jedem sein Spiel treibt, pflegt man jetzt in zunehmendem Maße nach denselben Kriterien zu beurteilen und zu interpretieren wie diejenigen Schriftsteller der letzten drei Jahrhunderte, die mehr oder weniger dasselbe tun, also etwa im Bereich des europäischen Romans Jonathan Swift, Henry Fielding, Lawrence Sterne, Jean Paul, Thomas Mann, James Joyce oder Günter Grass. Und man stellt immer häufiger fest, daß Ovid schon lange vor diesen Autoren hinter der äußeren Fassade des *ludus* ernsthafte Aussagen zu verbergen wußte<sup>11</sup>, die zumindest einen an neuzeitlicher Literatur und ihren geistigen Problemen geschulten Leser direkter ansprechen als Autoren wie Vergil. Und daß deshalb, vom modernen Standpunkt aus betrachtet, der Verfasser der *Metamorphosen* und der *Liebeskunst* ein ebenso großes Anrecht darauf hat, zu den bedeutendsten Dichtern der Römer gezählt zu werden, wie der Verfasser der *Aeneis* und der *Georgica*. Ausgehend von dieser Überlegung haben es sich die folgenden Ausführungen zum Ziel gesetzt, anhand von Ovids Umformung des Liedes von Ares und Aphrodite exemplarisch zu zeigen, wie der Dichter in diesem Text sein freches Spiel mit Grundpositionen der augusteischen Restaurationsideologie, das Stroh bereits aufgezeigt hat, mit einer Lehre verknüpft, deren kritische Haltung gegenüber gängigen Wertvorstellungen und deren Auffassung von den Möglichkeiten der menschlichen Psyche in eier Weise zu tieferem Nachdenken anregen, daß man erneut die *communis opinio* vom unverbindlich herumtänzelnden Artisten in Zweifel ziehen muß.

Man hat in jüngster Zeit besser als früher zu würdigen gelernt, wie aufschlußreich für die Interpretation eines kürzeren Abschnitts in einem literarischen Werk

<sup>11</sup> Abgesehen von dem Vorläufer dieser Richtung, H. Fränkel (*Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley-Los Angeles 1945 = *Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten*, Darmstadt 1970), greife ich aus der jüngeren Ovid-Literatur folgende Arbeiten heraus: S. Döpp, Virgilischer Einfluß im Werk Ovids, Diss. München 1968; Ch.P. Segal, *Myth and philosophy in the 'Metamorphoses': Ovid's Augustanism and the Augustan conclusion of book XV*, *AJPh* 90, 1969, 257-292; B. Otis, *Ovid as an epic poet*, Cambridge<sup>2</sup> 1970; H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, N.J. 1974; J. Hoffmann, *Poeta und Puella. Zur Grundkonstellation der römischen Liebesepik*, Diss. Erlangen 1976, 131-204; J. Barsby, *Ovid*, Oxford 1978, (*Greece & Rome: New Surveys in the Classics*. 12.); L. Curran, *Rape and rape victims in the 'Metamorphoses'*, *Arethusa* 11, 1978, 213-241 (= J. Peradotto/J.P. Sullivan [edd.], *Women in the ancient world. The Arethusa Papers*, Albany 1984, 263-286); J. Latacz, *Ovids 'Metamorphosen' als Spiel mit der Tradition*, *WJA N.F.* 5, 1979, 133-155; Ch. Neumeister, *Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids (Ov. Met. XI 1-166 und Verg. Georg. IV 457-527)*, *WJA N.F.* 12, 1986, 169-181; Verf., Einführung, in: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. In dt. Hexameter übertr. v. E. Rösch, München-Zürich<sup>11</sup> 1988 (= <sup>12</sup> 1990), 713-734; W.-W. Ehlers, *Poet and Exil. Zum Verständnis der Exildichtung Ovids*, *A&A* 34, 1988, 144-157; Verf., *Die römische Liebesepik. Eine Einführung*, Darmstadt 1990, 87-119.

der Antike die kontextuelle Einordnung in den Zusammenhang des ursprünglich eine Papyrusrolle umfassenden Einzelbuches sein kann<sup>12</sup>. In unserem Falle ergibt eine diesbezügliche Analyse, daß im gesamten II. Buch der *Ars amatoria* das Problem des Erfolges durch *ars* und *ingenium*, das, wie wir gesehen haben, sowohl in der Originalversion des Demodokos-Liedes als auch in Ovids Bearbeitung eine Schlüsselrolle spielt, nach Art eines Leitmotives immer wieder angesprochen wird<sup>13</sup>. Es geht im II. Buch darum, wie der *amator* die *puella*, die er nach den im I. Buch gegebenen Anweisungen erobert hat, auf Dauer festhalten kann, und in der zweiteiligen Einleitung (V. 1-144), deren beide Hälften jeweils durch ein mythologisches Exemplum abgeschlossen werden, wird programmatisch dargelegt, wie *ars* und *ingenium* für das *tenere puellam* von entscheidender Bedeutung seien: In der ersten Hälfte (V. 1-98) lehrt der *praeceptor amoris*, zur Erhaltung der Gunst der Geliebten bedürfe es im Gegensatz zur Eroberung, bei der der Zufall mitspiele, allein der *ars* (V. 14), und in der zweiten Hälfte (V. 99-144) verlangt der Lehrer von dem Schüler, der ein längeres Liebesverhältnis anstrebt, er solle neben seinen körperlichen Vorzügen auch und vor allem seine Geistesgaben (V. 112: *ingenii dotes*) zur Geltung bringen. Dabei geht das mythologische Beispiel für die Notwendigkeit von *ars* davon aus, daß Amor, der festgehalten werden soll, ein gefiedertes Wesen ist, und erzählt deshalb, wie es König Minos von Kreta nicht gelungen sei, Dädalus am Verlassen der Insel zu hindern, weil dieser sich und seinen Sohn Ikarus mit Hilfe selbstverfertigter Flügel aus der Gefangenschaft des Herrschers befreite (V. 21-96); die Forderung nach *ingenium* wird durch die Art des Verhältnisses des Odysseus zu Kalypso exemplifiziert (V. 123-142).

Im anschließenden Lehrenkatalog, der bis zum Epilog des II. Buches (V. 733-746) reicht und durch Gliederungsmarken in drei Großabschnitte zerlegt wird<sup>14</sup>, sind die einzelnen *praecepta* so angeordnet, daß die Anforderungen an *ars* und *ingenium* ständig gesteigert werden. Inhalt des ersten Großabschnittes (V. 145-336) sind verhältnismäßig einfache Aufgaben für Verstand und Geschick, beginnend mit der Fähigkeit zu friedfertigem (V. 145-176) und nachgiebigem (V. 177-250) Verhalten und endend mit der Bewältigung der Schwierigkeiten, die eine fachgerechte Pflege der erkrankten *puella* mit sich bringt (V. 315-336). Eindeutig schwerer zu bewältigen ist dann das Problem, von dem im zweiten Großabschnitt (V. 337-492)<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Vgl. zuletzt Verf., Die römische Liebeslegie (oben Anm. 11).

<sup>13</sup> Wichtige Hinweise zum motivischen Zusammenhang der Lehren dieses Buches finden sich bei Fränkel (oben Anm. 11) 59-63 bzw. 63-67 u. M. Weber, Die mythologische Erzählung in Ovids Liebeskunst. Verankerung, Struktur und Funktion, Frankfurt-Bern 1983 (Studien z. Klass. Philol. 6), 113-125. Wenig überzeugend ist dagegen die Strukturanalyse von H. Kling („Zur Komposition des 2. Buches der 'Ars amatoria'“) in: E. Zinn (Hrsg.), *Ars amatoria* und *Remedia amoris*. Untersuchungen zum Aufbau, Stuttgart 1970 (AU Beih. 2 zu Reihe XIII), 18-28.

<sup>14</sup> V. 337 f. (= Beginn des 2. Abschnitts): Schiffsmetapher; V. 511 (= Beginn des 3. Abschnitts): *ad propiora uocor*.

<sup>15</sup> Dieser Abschnitt zerfällt in zwei Teile, die wie die Einleitung jeweils mit einem Exkurs enden: 1. 337-358 (Gewöhnung und nicht zu lange Trennung) + 359-372 (Menelaos und Helena), 2. 373-466 (Verhalten nach Untreue gegenüber der *puella*) + 467-492 („Kulturentstehungslehre“).

am ausführlichsten die Rede ist: Hier wird dem *amator* beigebracht, wie er verfahren soll, wenn der *puella* bekannt geworden ist, daß er sie mit einer anderen Frau betrogen hat (V. 373-492). Anschließend bewirkt eine Art Binnenproömium (V. 493-510), in dem der Gott von Delphi Selbsterkenntnis zur wichtigsten Voraussetzung für das *sapienter amare* (V. 501 u. 510) erklärt, daß der Schüler des *praeceptor amoris* auf noch höhere Anforderungen an *ars* und *ingenium* eingestimmt wird: In der ersten Hälfte des dritten Großabschnittes (V. 511-732), die durch Ovids Version des Liedes von Ares und Aphrodite abgerundet wird, geht es darum, wie der *amator* sich verhalten soll, wenn er selbst betrogen wird (V. 535-600), und in der zweiten Hälfte, die zugleich das Finale des Lehrenkatalogs darstellt, stehen die drei schwierigsten Aufgaben: Bereitschaft zur Diskretion (V. 601-640), zum Tolerieren der Mängel der *puella* (V. 641-702) und – als endgültiger Höhepunkt in der Skala der durch *ars* und *ingenium* zu erbringenden Leistungen – die Fähigkeit zu überlegtem und einfühlendem Vorgehen bei der Liebesvereinigung mit der Partnerin (V. 703-732).

Es ist, wie gesagt, der Leitmotivtechnik in der Musik vergleichbar, wenn der Dichter bei den meisten der in Buch II gegebenen *praecepta* darauf hinweist, daß für die Anwendung dieser Lehren vor allem Verstand und Geschicklichkeit vonnöten seien<sup>16</sup>. Dieses wiederholte Zurückgreifen auf die beiden Schlüsselbegriffe des Buches findet seine Entsprechung darin, daß es sich bei den Hauptfiguren der drei längsten mythologischen Exempla in Buch II jeweils um Gestalten des griechischen Mythos handelt, die in der Antike für *ars* und *ingenium* besonders berühmt waren: Dädalus, Odysseus und Vulcanus. Nun fällt aber bei näherer Betrachtung dieser Exempla auf, daß bei allen dreien die Art von *ars* und *ingenium*, mit der sie in den Exempla ausgestattet sind, zwar zunächst zum Erfolg führt, daß dieser Erfolg aber entweder durch den weiteren Verlauf der Ereignisse erheblich geschmälert wird – so bei Dädalus und Vulcanus –, oder daß gleich die anschließende Tat im Mißerfolg endet – so bei Odysseus. Im Falle des Vulcanus ist diese überraschende Wendung, wie wir gesehen haben, das Ergebnis der Änderung der griechischen Vorlage, die Ovid im Hinblick auf die unmittelbar vor dem Exemplum erteilte Lehre vorgenommen hat. Bei den anderen beiden mythologischen Einlagen ist dagegen am Schluß der Erzählung die gedankliche Verbindung mit dem jeweils vorausgehenden *praeceptum* nicht mehr erkennbar. Das könnte ganz einfach damit zu erklären sein, daß Ovid, weil er in der *Ars amatoria* auch mit der Form des didaktischen Epos spielt<sup>17</sup>, Lehre und Exemplum absichtlich nicht mit der in der Gattung üblichen Stringenz

<sup>16</sup> *ars*: V. 162, 196, 313, 506, 512, 538, 542, 547, 676 (*artifices*); *ingenium*: V. 163, 530 (*ingenuos*); vgl. außerdem V. 262 (*callidus*), 501, 511 (*sapienter*), 553 (*doctior*).

<sup>17</sup> Zum Verhältnis der *Ars amatoria* zur Gattung „Lehrgedicht“ vgl. bes. E.J. Kenney, *Nequitiae poeta*, in: N.I. Herescu (ed.), *Ovidiana*, Paris 1958, 201-209; E.W. Leach, *Georgic imagery in the Ars amatoria*, *TAPhA* 95, 1964, 142-154; E. Pöhlmann, *Charakteristika des römischen Lehrgedichts*, *ANRW* I 3, 1973, 813-901; B. Effe, *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*, München 1977 (*Zetemata* 69), 238-248.

aufeinander bezogen hat<sup>18</sup>. Vielleicht läßt sich aber aus der Tatsache, daß die sich vom ursprünglichen Thema entfernenden Geschehensentwicklungen am Ende der mythologischen Exempla von Dädalus und Odysseus sowohl untereinander als auch mit dem Schluß des Exemplums von Vulcanus verwandt sind, auf eine bestimmte Intention Ovids schließen.

Zunächst zu den Unstimmigkeiten, die sich bei der Verknüpfung der beiden Mythen mit den Lehren, die sie exemplifizieren wollen, beobachten lassen! Wie der Dichter selbst nach Abschluß des Dädalus-Exemplums sagt, soll das Beispiel des Erfinders demonstrieren, daß, wenn es Minos nicht gelang, den geflügelten Dädalus und dessen Sohn an der Flucht aus Kreta zu hindern, es um so schwerer sein müsse, den geflügelten Liebesgott festzuhalten (V. 97 f.). Um diesen Gedanken durch eine mythologische Erzählung zu veranschaulichen, hätte Ovid sich eigentlich mit seinem Bericht über die Anfertigung der Flügel und den Abflug der beiden Flüchtlinge (bis V. 78) begnügen können. Warum also berichtet er auch noch vom Absturz des Ikarus und der Klage des Vaters (V. 79-96) und damit vom Scheitern der *ars* des Dädalus? Einfach aus Lust am Fabulieren, wie man früher vermutet hat<sup>19</sup>? Und wie steht es mit der Schlußwendung des mythologischen Exemplums aus dem Bereich der Odysseus-Sage? Der berühmte Held wird vor dem Beginn der Erzählung als Beispiel für einen *amator* genannt, der, obwohl er nicht *formosus*, sondern nur *facundus* ist, größte erotische Erfolge erringt, in diesem Falle die Zuneigung von zwei Göttinnen (V. 123 f.). In der anschließenden Erzählung<sup>20</sup> versucht dann die eine der beiden, Kalypso, ihren Geliebten dadurch von seinem Abreiseplan abzubringen, daß sie ihn wieder und wieder vom Untergang Trojas berichten läßt. Wenn es nun heißt, dies habe Odysseus stets in anderer Form getan, und dann in einer lebendigen Szene dargestellt wird, wie er und Kalypso am Strand von Ogygia stehen, Odysseus seinen Bericht über eine seiner Heldentaten zu seinen Gunsten etwas verändert<sup>21</sup> und durch eine Zeichnung des Kriegsschauplatzes im Sande leichter verständlich macht, darf man diese Folgerung ziehen: Das narrative Talent des Helden soll vom Leser als einer der Gründe dafür angesehen werden, daß Kalypso sich in den Helden verliebte. Aber warum läßt der Dichter am Ende des Exemplums die Skizze des Odysseus durch eine plötzliche Flutwelle zerstören und Kalypso die Frage stellen, ob Odysseus glaube, den Wellen, die gerade die Namen der Trojakämpfer vernichtet haben, auf der von ihm beabsichtigten Seefahrt vertrauen zu können? Damit spielt Ovid natürlich darauf an, daß Odysseus, wenn er Kalypso verlassen hat, in einem schweren Sturm beinahe sein Leben verlieren wird, aber warum tut der Dichter das?

<sup>18</sup> Diese Ansicht wurde meist in der älteren Forschung vertreten; vgl. die Forschungsberichte bei McLaughlin (oben Anm. 7), 1 ff., u. Weber (oben Anm. 13), 13 ff. Die nachfolgenden Überlegungen zu den Exempla von Dädalus und Odysseus berühren sich z. T. mit dem Neuanatz bei M. Myerowitz, *Ovid's games of love*, Detroit 1985, 150 ff.

<sup>19</sup> Vgl. oben Anm. 18.

<sup>20</sup> Zu den literarischen Voraussetzungen für ihre Entstehung vgl. H. R. Sharrock, *Ars amatoria* 2. 123-42. Another Homeric scene in Ovid, *Mn.* 40, 1987, 406-412.

<sup>21</sup> Vgl. Sharrock (oben Anm. 20) 410.



Warum erfährt auch hier die positive Darstellung eines mythischen Helden, der über ein außergewöhnliches Maß an *ars* und *ingenium* verfügt, eine Einschränkung, obwohl der Erfolg durch *ars* und *ingenium* das Leitthema der Lehren des II. Buches der *Liebeskunst* ist?

Im dritten der hier zu betrachtenden Exempla handelt die Hauptfigur bei ihrem Einsatz von *ars* und *ingenium* sogar töricht. Aber hier liegt die Antwort auf die Frage, warum der Dichter sie so handeln läßt, auf der Hand: Ovid will offensichtlich zeigen, wie Kunstfertigkeit und Verstand im herkömmlichen Sinne der schwierigen Aufgabe, auf das *adulterium* einer geliebten Frau vernünftig zu reagieren, nicht gewachsen sind. Also ist ein *amator*, der durch Ovids *Liebeskunst* das *sapienter amare* erlernt hat, einem Vulcanus zumindest im erotischen Bereich an *ars* und *ingenium* überlegen, und welche Bedeutung dies für die Weltansicht der *Ars amatoria* hat, ergibt sich aus folgender Überlegung: Ovid erklärt ziemlich genau in der Mitte des II. Buches der *Ars* in einer Art Kulturentstehungslehre (V. 467-492), die ja zu den traditionellen Werkstücken des antiken Lehrgedichts gehört<sup>22</sup>, sowie in einem thematisch verwandten Abschnitt der *Fasti* (IV 91-114) die Liebe zum entscheidenden Faktor bei der Entwicklung der höheren menschlichen Kultur<sup>23</sup>. Nach einer solchen Auffassung wäre die Fähigkeit zum *sapienter amare* die höchste Form von *ars* und *ingenium*, die ein Sterblicher erreichen kann, und tatsächlich sagt der Dichter in der Einleitung zu den *praecepta*, die durch seine Version des Demodokos-Liedes exemplifiziert werden, die Lehre von der im folgenden zu behandelnden *ars* verkünde nicht ein menschlicher, sondern ein göttlicher Mund (V. 541 f.). Wenn Ovid nun in diesem Bereich gerade denjenigen Gott versagen läßt, dessen *ars* beinahe sprichwörtlich ist und der schon bei Homer den stehenden Beinamen *κλυτοτέχνης* trägt, deutet er eine bisher gültige Wertvorstellung um und unterstreicht dies gleichzeitig auf besonders wirkungsvolle Weise. Und da in den beiden vorausgehenden mythologischen Exempla des II. Buches der *Liebeskunst* zwei andere Gestalten der griechischen Sage, deren *ars* und *ingenium* bekannt sind, Dädalus und Odysseus, in Situationen gezeigt werden, in denen sie trotz ihrer besonderen Fähigkeiten scheitern bzw. vom Scheitern bedroht sind, möchte ich diese beiden Exempla mit Ovids Bearbeitung des Demodokos-Liedes in einen motivischen und funktionalen Zusammenhang stellen: Die Hauptfiguren aller drei Beispielerzählungen repräsentieren ein Ideal von *ars* und *ingenium*, das, in der Vergangenheit geprägt, jetzt keinen Anspruch auf alleinige Gültigkeit mehr hat und durch die Forderung nach einer Form von *ars* und *ingenium*, die sich im *sapienter amare* bewährt, erweitert, ja geradezu ersetzt wird<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Zu den Gattungsmerkmalen des antiken Lehrgedichts vgl. die oben Anm. 17 zitierten Arbeiten von Pöhlmann und Effe.

<sup>23</sup> Vgl. dazu zuletzt P. Watson, *Love as civilizer*. Ovid, *Ars amatoria*, 2, 467-92, *Latomus* 43, 1984, 389-395.

<sup>24</sup> Anders als bei dem Mythos von Mars und Venus war bei dem Mythos von Dädalus und Ikarus das Versagen der *ars* offensichtlich bereits von der Tradition vorgegeben; in der Version

Diese auf thematische Querbezüge gestützte Interpretation der Neufassung des Liedes von Ares und Aphrodite in Ovids *Ars* findet eine Bestätigung in einer wichtigen Passage des III. Buches, die wie der vorhin erwähnte Abschnitt in der Mitte des II. Buches eine Art Kulturentstehungslehre darstellt (V. 101-128). Hier nämlich konfrontiert der *praeceptor amoris* ganz direkt seine Gegenwart mit der mythischen Vorzeit und damit zugleich eine von ihm propagierte Wertvorstellung mit einem aus der Vergangenheit überkommenen Ideal<sup>25</sup>: Im Rahmen einer Unterweisung der Frauen in der Schönheitspflege erklärt er ein gepflegtes Äußeres zur unverzichtbaren Voraussetzung für die Liebe unter gesitteten Menschen, während er die *simplicitas rudis* der *veteres*, die er durch die Beispiele Hektor/Andromache und Aias/Tekmessa belegt, dezidiert ablehnt. Obwohl diese *simplicitas* ein Ziel der moralischen Erneuerung Roms unter Augustus war, setzt Ovid den *cultus* der modernen Frau in Parallele zu einer herausragenden kulturellen Errungenschaft seiner Zeit, dem prächtigen Stadtbild Roms, und begrüßt beides mit den Worten (V. 121 f.):

*prisca iuuent alios, ego me nunc denique natum  
gratulor: haec aetas moribus apta meis,*

was er so begründet (V. 127 f.):

*... quia cultus adest nec nostros mansit in annos  
rusticitas priscis illa superstes auis.*

Hier also ist Lebensart in alter und neuer Form das Thema, im II. Buch *ars* und *ingenium* in alter und neuer Form, nur daß dort ein direkter Vergleich nicht gezogen wird. Aber dies geschieht zumindest indirekt dadurch, daß Ovid, wie jetzt durch eine Textbetrachtung der ovidischen Version des Demodokos-Liedes gezeigt werden soll, bei der Bearbeitung seiner Vorlage gerade im Bereich der Bewertung von *ars* und *ingenium* eine entscheidende Veränderung vorgenommen hat.

Beide Fassungen des Demodokos-Liedes haben denselben Aufbau. Sowohl der in der *Odyssee* auftretende Sänger als auch der *praeceptor amoris* der ovidischen *Liebeskunst* berichten 1. darüber, wie Aphrodite ihren Ehemann Hephaistos mit Ares betrügt und wie Hephaistos dies vom Sonnengott erfährt (Od. 9 266-271/ Ov. *Ars* II 561-576), 2. wie Hephaistos um und über dem Ehebett unsichtbare Schlingen verteilt und wie Ares und Aphrodite sich darin verfangen (9 272-299/ II 577-580), 3. wie Hephaistos den Göttern die in Fesseln liegenden Ehebrecher präsentiert und wie die beiden auf Bitten des Poseidon freigelassen werden, worauf Ares nach Thrakien geht und Aphrodite nach Kypros (9 300-366/ II 581-588); nur bei Ovid wird, wie bereits gezeigt wurde, in einem 4. Handlungsabschnitt erzählt, wie die beiden

der *Metamorphosen* Ovids (VIII 183-235) heißt es sogar ausdrücklich, Dädalus habe nach dem Absturz seines Sohnes seine *artes* verflucht (V. 234). Aber allein schon in seiner Eigenschaft als Erbauer des Labyrinths verkörpert Dädalus den Prototyp des mit *ars* und *ingenium* Begabten und konnte deshalb mit Vulcanus und Odysseus durchaus in eine Reihe gestellt werden.

<sup>25</sup> Vgl. dazu zuletzt P. Watson, Ovid and cultus. *Ars amatoria* 3. 113-28, TAPhA 112, 1982, 237-244.

Ehebrecher nach der Freilassung ihr Tun nicht mehr verheimlichen und wie der Ehemann, weil er zugeben muß, töricht gehandelt zu haben, seine Kunstfertigkeit bereut (II 589-592). Während also die Ereignisse der drei Handlungsabschnitte, die sich miteinander vergleichen lassen, zumindest äußerlich übereinstimmen, unterscheiden sich die beiden Erzähler ganz wesentlich in ihrer Beurteilung des von ihnen dargestellten Geschehens. Und zwar bringt der *praeceptor amoris* sein Abweichen von der Sichtweise der Vorlage dadurch zum Ausdruck, daß er neue Schwerpunkte setzt, indem er an einigen Stellen kürzt, andere dagegen ausschmückt, und daß er mehrfach die Erzählperspektive des Originals verändert.

Dazu nun im einzelnen! Beim ersten Handlungsabschnitt, in dem die Ehebruchsaftäre exponiert und ihre Aufdeckung durch Helios berichtet wird (§ 266-271/II 561-576), zeigt sich die von Ovid vorgenommene Verschiebung der Akzente schon rein proportional darin, daß 6 Versen der Vorlage 16 Verse in der Bearbeitung gegenüberstehen. Außerdem fällt auf, daß der griechische Erzähler bei seiner ersten Charakterisierung des Verhältnisses zwischen Ares und Aphrodite jede Art von erotischer Atmosphäre vermeidet und die Ehebrecher überdies moralisch verurteilt, indem er ausdrücklich sagt, Ares habe das Bett des Hephaistos „geschändet“ (V. 269: ἡσχυνε). Ganz anders Ovid: In seiner Version des ersten Handlungsabschnittes wird nicht nur durchgehend die erotische Seite des ehebrecherischen Verhältnisses betont, sondern auch durch die Art, wie die Liebenden dem Leser vorgestellt werden, von der Anrühigkeit ihres Verhaltens abgelenkt. Denn Mars erscheint dadurch, daß seine rasende Liebe ihn von einem Heerführer in einen *amator* verwandelt (V. 563 f.), als Prototyp des elegischen Liebhabers, der die *militia amoris* dem Kriegsdienst vorzieht<sup>26</sup>. Und Venus entspricht, da sie Mars gegenüber nicht *rustica* ist (V. 565 f.), dem an der vorhin zitierten Stelle des III. Buches der *Ars* von Ovid entwickelten Ideal der kultivierten Frau. Davon, daß dem Ehemann Vulcanus Unrecht widerfährt, ist keine Rede, ja die Ehebrecher werden geradezu entlastet durch die Bemerkung, sie hätten bei aller Heimlichkeit ihres Treibens ein von schüchterner Scham erfülltes Schuldgefühl empfunden – man sieht erstmals deutlich eine Veränderung des *point of view* und den dadurch erzielten Effekt.

Ovids Bemühen, das Handeln der Ehebrecher gegenüber dem griechischen Text aufzuwerten und dadurch die Negativzeichnung des Vulcanus vorzubereiten, zeigt sich besonders deutlich an einem der Vorlage hinzugefügten Geschehenszug: Offensichtlich durch Kombination der vom *Odyssee*-Dichter als Vorbild herangezogenen Götterszene im A der *Ilias* und einer Passage in der Anklagerede des Hephaistos im zweiten Handlungsabschnitt der Originalversion schuf Ovid die hübsche Szene, in der Venus sich über die Füße ihres Mannes sowie seine durch Feuer und Schmiedekunst (*ars!*) hart gewordenen Hände lustig macht und sein Hinken imitiert (V. 567-569). Aber die von dieser Szene auf den Leser ausgehende Wirkung ist von der der

<sup>26</sup> Zu den Gattungsmerkmalen der römischen Liebeselegie vgl. zuletzt Verf., Die römische Liebeselegie (oben Anm. 11), I ff.

beiden Vorbilder völlig verschieden. Denn wenn die Götter der *Ilias* über das Keuchen des Humpelnden lachen (A 599 f.), überträgt sich die darin zum Ausdruck kommende Erleichterung darüber, daß Hephaistos ihrem Streit ein Ende gesetzt hat, in der Weise auf den Leser, daß er zugleich Mitleid für das körperliche Gebrechen des Friedensstifters empfindet. Und an eben dieses Gefühl appelliert der Hephaistos der *Odyssee*, wenn er jammert, weil Aphrodite ihn, den Lahmen, entehrt und ihm den schönen und geradfüßigen Ares vorzieht (ϑ 308-312). Dagegen wirkt bei den komischen Verrenkungen der unbekümmert scherzenden Venus des Ovid-Textes, wie der Dichter selbst betont (V. 569 f.), die erotische Ausstrahlung der mit Schönheit gepaarten Grazie so stark, daß man angesichts dieser Art von Spaß durchaus nicht in erster Linie daran denkt, sich über die Verspottung eines Krüppels zu entrichten. Aber soll man nicht doch empört sein, wenn der Erzähler den Sonnengott tadelt, weil er Venus an ihren Gatten verraten hat, statt sich von ihr eine Gunst zu erbitten (V. 575 f.)? Man ist es vielleicht dann, wenn man mit Stroh an dieser Stelle nichts anderes sieht als die indirekte Aufforderung zum Verstoß gegen die *lex Iulia* und die Respektlosigkeit gegenüber der Stammutter des Kaiserhauses<sup>27</sup>. Aber dann verschließt man die Augen gegenüber Ovids unverkennbarer Absicht, durch den schalkhaften Hinweis auf das Geschenk, das der Sonnengott von Venus bekommen könnte (V. 576), die im ersten Handlungsabschnitt gegebene positive Charakteristik der Ehebrecherin durch einen weiteren Hinweis auf ihre erotische Anziehungskraft abzurunden.

Bei der Charakteristik des Vulcanus dagegen, die in beiden Fassungen am Anfang des zweiten Handlungsabschnittes (ϑ 272-299/II 577-580) steht, bemüht sich der römische Dichter keineswegs darum, die außerordentlichen Fähigkeiten dieses Gottes hervorzuheben, obwohl gerade darauf die griechische Vorlage größten Wert legt. Denn der *Odyssee*-Dichter schildert mit äußerster Akribie, wie kunstreich Hephaistos bei der Anfertigung der unsichtbaren Fesseln zu Werke geht und verwendet dazu immerhin 8 Verse (ϑ 274-281), während der Ovid-Text über diesen Vorgang in nur einem Verspaar (V. 577 f.) lediglich nach Art eines Protokolls berichtet. Ebenso knapp erzählt der römische Dichter in einem weiteren Distichon den vorgetäuschten Gang des Vulcanus nach Lemnos, das prompt erfolgende Stelldichein der Liebenden und ihre Verstrickung in die Schlingen (V. 579 f.), während der *Odyssee*-Dichter, der dazu 17 Verse benötigt (ϑ 283-299), durch folgendes Mittel der narrativen Technik die Kunstfertigkeit des Hephaistos auch in dieser Szene zur Geltung kommen läßt: Erst auf dieser Handlungsstufe taucht er seinen Bericht in die Atmosphäre knisternder Erotik, indem er das brennende Verlangen des Ares und der Aphrodite, miteinander zu schlafen, geradezu voyeuristisch schildert. Aber er tut dies nur, weil die „kunstreichen Bande des vielverständigen Hephaistos“ (ϑ 296 f.: *δέσμοι τεχνήεντες πολύφρονος Ἡφαίστοιο*) dann desto effektvoller die Lusterfüllung verhindern, und so kann sich auf den Leser, der voll Spannung auf das Zuschnappen der Falle wartet, die erotische Stimmung gar nicht erst richtig übertragen.

<sup>27</sup> Stroh (oben Anm. 7) 350.

Ovid wiederum ist es gelungen, sogar der Szene des dritten Handlungsabschnittes (̑ 300-366/II 581-588), in der die Götter auftreten und die Liebenden in Fesseln erblicken, wenigstens einen Hauch von Erotik zu verleihen. Zunächst aber zur Vorlage: Ihr geht es ja in erster Linie darum, Hephaistos als verdienten Sieger über die Unmoral der Ehebrecher darzustellen. Deshalb beginnt der dritte Handlungsabschnitt – er umfaßt 66 Verse gegenüber 8 Versen bei Ovid – mit einer aus 15 Versen bestehenden Rede des Hephaistos (̑ 306-320), in der dieser, während er die Götter herbeiruft, ausgiebig seinen Schmerz über die ihm angetane Schmach artikuliert und anschließend betont, welche Macht über die Ehebrecher ihm nun dadurch gegeben ist, daß er sie in Fesseln hält und ihre Freilassung von der Rückerstattung der Brautgeschenke durch seinen Schwiegervater abhängig machen kann. Und als die Götter sich dann versammelt haben und ihr unauslöschliches Gelächter erschallen lassen, geschieht dies, wie der Erzähler bemerkt, in dem Moment, „als sie die Künste des vielverständigen Hephaistos erblicken“ (̑ 327: *τέχνας εισορόωσι πολύφρονος Ἥφαιστοιο*). Sicherlich wird ihr Lachen auch durch Schadenfreude über das Mißgeschick des Gehörnten hervorgerufen, aber der anschließende Kommentar der Götter zum Geschehen, den wir bereits zu Beginn dieser Untersuchung näher betrachtet haben, macht deutlich, daß die moralisch gerechtfertigte Überwindung der Faust durch die Stirn ganz wesentlich zur Heiterkeit beiträgt.

Von all dem sind bei Ovid nur die drei Worte *conuocat ille deos* (V. 581) übriggeblieben, also von 33 *Odyssee*-Versen (̑ 300-332) nur ein Halbvers in der *Ars*, und es ist jetzt endlich zu zeigen, warum der römische Dichter auch das berühmte Götterlachen streichen mußte: Durch eine erneute Veränderung der Erzählperspektive gegenüber der des griechischen Originals läßt er den Leser das Mitleid, das der Hephaistos der *Odyssee* in seiner Rede heischt, nicht für ihn, sondern für die gefangenen Liebenden, insbesondere für Venus empfinden. Denn Ovid berichtet in 4 Versen (V. 581-584), für die es in der Urfassung keine Entsprechung gibt, daß Venus kaum die Tränen zurückhalten kann und daß die Gefesselten nicht in der Lage sind, ihre Gesichter zu bedecken, ja nicht einmal ihre Schamteile. Wieder ist die Erotik der Szenerie unverkennbar, aber vor allem bezweckt Ovid mit seinem Wechsel des *point of view*, daß der Leser sich eher mit den Ehebrechern identifiziert als mit dem, der sie durch seine *ars* bloßzustellen mußte. Und sicherlich in derselben Absicht übernahm der römische Dichter aus dem dritten Handlungsabschnitt seiner Vorlage die Szene, in der auch der griechische Erzähler wenigstens ein gewisses Verständnis für die verbotene Liebe des Ares zu Aphrodite erkennen läßt: Aus dem Dialog zwischen Apollon und Hermes, der das zweite Gelächter der Götter hervorruft (̑ 333-343), zitiert Ovid in gekürzter Fassung die witzige Erklärung des Hermes, er würde sich gerne in Fesseln legen lassen, wenn er nur auf diese Weise auch einmal mit Aphrodite schlafen könnte (V. 585 f.). Das im Original auf diese Szene folgende Gespräch zwischen Poseidon und Hephaistos über die finanzielle Seite der Ehebruchsaffäre (̑ 344-358) ließ Ovid begreiflicherweise weg und begnügte sich

mit einem knappen Bericht über Freilassung und Abgang der Liebenden (V. 587 f.), die auch vom *Odyssee*-Dichter verhältnismäßig rasch erzählt werden (9 359-366).

Die vergleichende Analyse dürfte deutlich gemacht haben, welche Mittel der Erzählkunst Ovid einsetzt, um beim Leser seiner Version des Liedes von Ares und Aphrodite den Eindruck zu erwecken, daß Hephaistos—Vulcanus, wenn er seine Frau und ihren Liebhaber in einen Hinterhalt lockt, seine *ars* mißbraucht, weil er zwei ineinander Verliebte, die noch dazu sympathisch wirken, in entwürdigender Weise bloßstellt. Daraus und aus der Tatsache, daß die beiden sich von nun an in aller Öffentlichkeit treffen, soll der *amator*, den die *Ars amatoria* in der Kunst des Festhaltens der von ihm geliebten Frau unterweist, den Schluß ziehen, er könne im Falle ihrer Untreue nur dann in dieser Kunst erfolgreich sein, wenn er das *adulterium* toleriert, statt den Liebenden nachzuspionieren (V. 539-554 u. 595-598), und wenn er sich sogar den Anschein gibt, als wisse er nichts von der Existenz eines Rivalen (V. 555 f.). Die Bereitschaft zu diesem Verhalten geben ihm *ingenium* und *ars*, deren Besitz im II. Buch der *Liebeskunst* immer wieder als wichtigste Voraussetzung für das *tenere puellam* gelehrt wird und die, wie unserer Strukturübersicht zu diesem Buch zu entnehmen war, von so hoher Bedeutung sind, daß ihnen gegenüber *ingenium* und *ars* des „vielverständigen“ und „kunstberühmten“ Hephaistos ihren besonderen Wert verlieren. Was speziell die Unterweisung eines Liebenden in der Kunst der Geduld mit dem Nebenbuhler betrifft, sagt der *praeceptor amoris* sogar ausdrücklich zu Beginn seiner diesbezüglichen Ausführungen, seine *ars* habe nichts Bedeutenderes zu bieten als diese Lehre (V. 542).

*Nil istis ars mea maius habet!* Gibt es für einen verliebten Mann wirklich keine größere Kunst als die Fähigkeit zu *patientia* und *dissimulatio* gegenüber einer Partnerin, die ihm Hörner aufsetzt? Natürlich kann es nicht die Aufgabe dieser Untersuchung sein zu prüfen, ob die Lehren der *Ars amatoria* über das Verhalten eines Liebenden gegenüber einem Rivalen in der Praxis anwendbar sind und wirklich zu dem gewünschten Ergebnis, der Aufrechterhaltung der Liebesbeziehung, führen können, denn mit diesem Problem hat sich nicht der Literaturwissenschaftler, sondern der Psychologe auseinanderzusetzen. Aber es muß auf jeden Fall danach gefragt werden, ob die im II. Buch der *Ars* vertretenen Lehrmeinungen und insbesondere die durch eine Neufassung des Liedes von Ares und Aphrodite exemplifizierten Regeln über die richtige Reaktion des Verliebten auf einen Seitensprung der *puella* von Ovid selbst ernst gemeint sind oder ob er sie nur als frivole Spielerei verstanden wissen will. Für die zweite Möglichkeit haben sich bisher die meisten wissenschaftlichen Arbeiten über die *Liebeskunst* bis hin zu dem Aufsatz von Stroh<sup>28</sup> entschieden<sup>29</sup>. Aber es gibt seit dem bahnbrechenden Ovid-Buch Hermann Fränkels von 1945<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Vgl. Strohs (oben Anm. 7) abschließendes Urteil auf S. 352.

<sup>29</sup> Da hier der größte Teil der älteren *Ars*-Literatur genannt werden müßte, begnügen wir uns mit einem Hinweis auf die Arbeiten, in denen Ovids Version des Demodokos-Liedes als „frivol“ bezeichnet wird: Heinze (oben Anm. 3) 318; Renz (oben Anm. 3) 20 f.; Ovid, Die Liebeskunst, lt. u. dt. v. F. W. Lenz, Berlin 1969, 16; Petersen/Weiß (oben Anm. 3) 48.

<sup>30</sup> Zitiert oben Anm. 11.

eine Tendenz in der Forschung, die von immer mehr Philologen vertreten wird<sup>31</sup> und die in der Bereitschaft besteht, die geistige Aussage der *Ars* unter folgendem Aspekt ernstzunehmen: Ovids Bemühen, in diesem Lehrgedicht anhand zahlreicher Beispiele darzulegen, wie nützlich es für einen Liebenden sein kann, einen Ausgleich zwischen Emotionalität und Rationalität zu suchen und auf diese Weise Verständnis für das Handeln der Partnerin zur Grundlage des Zusammenlebens von zwei Menschen beiderlei Geschlechts zu machen, trägt unverkennbar humane Züge; diese beherrschen vor allem den dritten Hauptabschnitt des II. Buches der *Ars* (V. 511-732), wo der *amator*, nachdem Apollon ihn zur Selbsterkenntnis aufgefordert hat, mehrfach zu Diskretion, Toleranz und verständigem Einfühlen in die Wünsche und Probleme der Partnerin angehalten wird.

Was in diesem Zusammenhang unter „human“ zu verstehen ist, sei abschließend kurz am Beispiel eines ovidischen Liebesgedichtes demonstriert, das thematisch dem von mir vorhin betrachteten Abschnitt eng verwandt ist. Ich meine die Elegie *Amores* III 14<sup>32</sup>, in der der Sprecher seiner *puella* nicht nur ausdrücklich zugesteht, sie dürfe sich den Liebesfreuden mit anderen Männern so hemmungslos wie möglich hingeben, sondern sie überdies darum bittet, der Öffentlichkeit ihre Ausschweifungen zu verheimlichen und vor allem ihn selbst „unwissend irren zu lassen“ (V. 29), ja sogar hartnäckig zu leugnen, falls er doch einmal Zeuge eines Seitensprunges werde; so wie das elegische Ich in diesem Gedicht hätte z. B. Vulcanus seine Gattin Venus anreden müssen, wenn er den Lehren der *Ars amatoria* gefolgt wäre und nicht seine eigene *ars* angewandt hätte. Man muß bei der Betrachtung dieses schwer zu interpretierenden Gedichts vor allem bedenken, daß der Sprecher mit keinem Wort zu erkennen gibt, er sehe durch die Übereinkunft, die er mit der Geliebten treffen möchte, seine Menschenwürde bedroht, sondern daß er allein mit den seelischen Qualen argumentiert, die er auf diesem Wege vermeiden will. Denn er betont mit ergreifender Eindringlichkeit (V. 37-40):

*mens abit et morior, quotiens peccasse fateris,  
perque meos artus frigida gutta fluit.  
tunc amo, tunc odi frustra, quod amare necesse est;  
tunc ego, sed tecum, mortuus esse uelim.*

<sup>31</sup> Vgl. bes. J. B. Solodow, *Ovid's Ars amatoria: the lover as cultural ideal*, *WSt* 11, 1977, 106-127; J. Barsby (oben Anm. 11) 19-24; Ovid, *Die Liebeskunst. Übertragung, Nachwort ... v. M. v. Albrecht*, München 1979, 111-138 (bes. 131 ff.); Verf., *Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeselegie*, *WSt* 15, 1981, 185-204; P. Ovidius Naso, *Liebeskunst*, lt. u. dt. v. N. Holzberg, München-Zürich 1985 (= <sup>2</sup>1988), 197-212; M. Zabulis, *Die neue Auffassung von Menschenwürde in Ovids Ars amatoria*, *Klio* 67, 1985, 185-194.

<sup>32</sup> Ich wiederhole im folgenden meine Interpretation in „Die römische Liebeselegie“ (oben Anm. 11), 115-118. Stroh (oben Anm. 7), der das Gedicht nur vor dem Hintergrund der augusteischen Ehegesetze interpretiert, entdeckt darin die Situation eines Adulterienprozesses, in dem ein betrogener Ehemann, „um sich nicht entweder strafbar zu machen oder eine sonst passable Frau zu verlieren [...] ein paradoxes Interesse daran hat, die Angeklagte freigesprochen zu sehen“ (342). Aus dieser Sicht wird ein großartiges Stück Dichtung in die Nähe einer Schmierkomödie gerückt.

Aufgrund dieser Bekenntnisse deute ich das Gedicht so: Es beinhaltet den durchaus ernstgemeinten Versuch eines Liebenden, das irrationale Element, das in der Unberechenbarkeit des menschlichen Charakters liegt und gerade den Zusammenhalt einer erotischen Partnerschaft ständig gefährdet, durch ein von rationaler Überlegung gelenktes Verhalten seiner zerstörerischen Macht zu berauben. Denn die Lebenserfahrung lehrt: Wenn man einem Menschen schonungsvoll etwas verschweigt, das zu erfahren diesem mit Sicherheit Pein bereitet, bewahrt man ihm seinen Seelenfrieden oft besser, als wenn man ihn um jeden Preis aufklärt, und unter bestimmten Bedingungen kann ein solches Vorgehen zum Erhalt einer zwischenmenschlichen Beziehung beitragen. Aber wie gesagt, die Praktikabilität der ovidischen Liebespsychologie ist in einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung nicht zu diskutieren. Es ging mir lediglich darum zu zeigen, daß die Überlegungen zum Umgang mit einer unangenehmen Wahrheit, die von Ovid in *Amores* III 14 und Buch II der *Ars* in Verbindung mit dem Problem des Verhaltens eines Liebenden gegenüber seiner treulosen Partnerin angestellt werden, ernst gemeint sein dürften. Und daß sie auf jeden Fall sehr tiefgründig sind, weshalb man ihnen, ohne sorgfältig darüber nachgedacht zu haben, nicht einfach den Stempel der Frivolität aufdrücken sollte, der leider auf dem Schreibtisch vieler Ovid-Forscher in allzu greifbarer Nähe steht.

München

Niklas Holzberg