

Die Metamorphose des Ovid

Betrachtungen über das Verhältnis von Liebe und Literatur

I

»Ein junger Officier will gern heyrathen und spricht darüber mit seinem Bruder, welcher ihm sein Vorhaben auszureden sucht. Er bleibt aber bey seinem Entschlusse und verliebt sich erstlich in ein reiches Mädchen, was er nicht gesehn hat; alsdann da ihn diese ausschlägt und er sich sehr darüber betrübt, in ein andersartiges Frauenzimmer, ohne Vermögen, dann in eine reiche ältere Person, die ihn aus Gewissenszweifeln ausschlägt und Herrnhutherrinn wird. So gelangt er nach dreyfacher Betrübniß zur Ruhe und Zufriedenheit mit seinem Stande und wird ein großer Dichter.«¹

Dies ist die nüchternste unter den vielen Variationen, in denen Novalis Liebeserfahrung mit Poesie verbunden hat. Ergreifender ist dies geschehen in der Dritten Hymne an die Nacht. An ihrem Grabe trauernd, erscheint dem Jüngling dort die fünfzehnjährige Braut, die ihn im Leben niemals duzte und die nicht eben viel von der Liebe hielt, als die unsterbliche Geliebte von den Himmeln herab, löst ihn vom Erdenstaube und läßt ihn an ihrem Halse erlösende Tränen weinen. Von ihr umfassen, öffnet sich sein Blick über die Weltgeschichte hin und löst seine Zunge zu großen Gedichten.

Wer hier nur die Wende von der Sehnsucht zur Erfüllung und als deren folgerichtigen Ausdruck die Verwandlung der Liebe in Poesie zu erkennen glaubt, hat nicht genau genug hingesehen. Ein feiner Riß oder auch eine tiefe Kluft trennt die Erfahrung der Liebe von ihrer Metamorphose zur Poesie. Ein winziger Abstand in Raum und Zeit – vor dem Willkommen oder nach dem Abschied –, eine Schwelle der Nichtverständigung oder der sozialen Ungleichheit, das bange Warten auf ein Zeichen, Zweifelsqualen oder die Unerbittlichkeit des Todes: das sind die Bedingungen, die aus erhoffter, erlebter, enttäuschter Liebe Literatur entstehen lassen.

In der gleichen kurzen Spanne um 1800, in der Novalis aus dieser Erfahrung den optimistischen Schluß zog, daß Poesie die Potenzierung des gemeinen Lebens und somit dessen vollkommene Erscheinung sei, hat Clemens

¹ Novalis, *Novelle*. In: *Schriften*. Hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel u.a., 2. Aufl. Stuttgart 1968, Bd III, S. 680.

Brentano – weniger ins Idealische entrückt, aber dafür erfahrener in praktischen Liebesdingen – in seinem melancholisch-übermütigen Roman ›Godwi‹ die Lebensform des Liebenden und die des Dichters bereits schroff einander entgegengesetzt: Der Held wählt und besteht in reicher Fülle die Abenteuer der Liebe, sein Dichter aber stirbt in Sehnsucht nach ihr und buchstäblich an einer »Zungenentzündung, an der ihm das Band mit allen seinen Freunden erlahmt.«² In kühner Umkehrung teilt der Autor als letztes Lebenszeugnis des Dichters Maria eine Elegie auf den geliebten Clemens Brentano und dessen ewig sie verbindende Dichtung mit.

Es war die Idee der ehrgeizigen jungen Dichtergeneration, die unter dem Schatten der Weimarer Klassik ihren eigenen Weg suchte, Liebe und Poesie so eng und ausdrücklich zu verbinden und sie gleichzeitig als die beiden Elementarerscheinungen der eigenmächtigen oder auch gottbegnadeten Schöpferkraft einander entgegensetzen. Während in den Notizen des Novalis und in den Fragmenten Friedrich Schlegels Poesie bald als Synonym für Liebe, bald als deren Analogon oder auch als ihre spirituelle Erfüllung erscheint, hat der bedächtiger August Wilhelm Schlegel in seiner Vorlesung zur Geschichte der romantischen Literatur 1802/3 bereits die Vereinzelnung und Selbstversenkung des modernen Dichters seit Petrarca dafür verantwortlich gemacht, daß seine Gedichte besonders dazu neigen, »die Geheimnisse der unsinnlichen Liebe als solche zu entfalten.«³ Dennoch haben die romantischen Poeten um 1800 mit ihrem Rekurs auf das schöpferische Widerspiel von Liebe und Poesie nur einen neuen, ihnen naheliegenden Ausdruck gefunden für das allgemeinere Verhältnis von Leben und Literatur, das in anderen Epochen anders abgewandelt, aber immer unter der prinzipiell gleichen Abstufung von Mimesis und eigenständiger Inspiration, von Reproduktion und höherer Einsicht anzutreffen ist.

Literatur erinnert, spiegelt, erweitert das gelebte Leben. Für den Autor wie für den Leser oder Zuhörer ist der Umgang mit Literatur ein Kunstgriff, mehr Leben zu haben als das unvollkommene eigene, über ein Medium zu verfügen, das ihm vergönnt, auch einsam nicht allein zu sein. Denn die poetische Literatur ruft Erinnerungen auf und Wünsche, öffnet den Blick für unausgesprochene Möglichkeiten des Lebens, läßt anderes Leben ins gegenwärtige ein. Ihre Fähigkeit dazu bezieht sie eben aus der Eigenschaft, die nach Novalis den Dichter macht: aus einem Abstand zu ihrem Objekt, der dazu herausfordert, ihn mit Vorstellungskraft zu überwinden.

² Clemens Brentano, *Godwi*. In: *Werke*, 2. Bd, München 1963, S. 416.

³ August Wilhelm Schlegel, *Petrarca*. In: *Geschichte der romantischen Literatur*. Hrsg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1965, S. 200 (= *Schriften und Briefe* Bd IV).

Erst die Entbehrung der Unmittelbarkeit gibt der Imagination ihren Antrieb. Darum ist es nun doch kein Wunder, daß die heftigste Entbehrung den Griff zur Feder oder zum Buch am entschiedensten fördert. Und weil die Liebe den Menschen gemeinhin heftig nicht nur im Vollzug, sondern wemöglich heftiger noch in der Entbehrung anrührt, deshalb hat die Poesie zu allen Zeiten auch, und zuweilen vor allem anderen, mit der Liebe zu tun.

Eine Dichtungsgattung insbesondere war, so weit wir zurücksehen können, mit den heftigsten Empfindungen befaßt: mit dem Kampf und mit der Liebe, und später auch mit der Trauer um unwiederbringlich Verlorenes – die Elegie.

Streng und einfach zugleich, galt sie in griechischer und römischer Zeit keineswegs als eine erhabene Form, eher als ein Gebrauchsmuster für die alltäglicheren Angelegenheiten, allerdings unter den Gebildeten. Daß sie noch für die ›Römischen Elegien‹ Goethes und für Schillers Erörterung der sentimentalischen Dichtung und selbst für Brentanos übermütigen Nachruf auf sich selbst und auf die Unvergänglichkeit seiner Dichtung das Muster abgab und in vielen Varianten der Prototyp für sehnsüchtigeseligenes Erinnern in Versform wurde, dankt sie vor allem dem Autor, der in der Glanzzeit des augusteischen Rom kundiger als seine Lehrer und seine Zeitgenossen von der Liebe und hernach beredter als jemals zuvor von den Entbehrungen der Verbannung zu dichten wußte: Publius Ovidius Naso.

II

An Ovid hat sich das seltene Geschick ereignet, daß er die Liebe so leicht­händig wie keiner als Literatur betrieb, daß Literatur ihm jedoch härter als allen seinen Zeitgenossen zum Schicksal wurde und daß ein Strafgericht ihn dazu bewog, seine Heimatliebe in Elegien unvergeßlich zu machen.

Von ferne betrachtet und mit allen gebotenen Einschränkungen ist seine Situation den romantischen Autoren der jüngeren Generation um 1800 mindestens darin vergleichbar, daß er aufwuchs im Schatten der großen Dichter des augusteischen Zeitalters Vergil und Tibull, Propertius und Horaz, daß er die von ihm verehrten Lehrer an Fingerfertigkeit übertraf und, weicher und lässiger von Natur, gleichwohl rigider als sie allen öffentlichen Ämtern entsagte, um Dichter und nichts als Dichter zu sein. Beflügelt von einer Begabung, die ihm jede Äußerung zu Versen gedeihen ließ, fand er in der Abfassung von Liebesanweisungen und Liebesbriefstellern das Feld, seiner Gelehrigkeit auf die unterhaltendste Weise den Lauf zu lassen. Doch hinderte ihn die rasche Beliebtheit seiner Rezitationen und die Verbreitung seiner Manuskripte un-

ter der *jeunesse dorée* des weltstädtischen Rom nicht daran, sich an Höherem zu versuchen. Als Tragödiendichter hat er sich präsentiert, und einer der großen Epiker seiner Zeit ist er mit den ›Metamorphosen‹, seinem un abgeschlossenen Schatzhaus von Verwandlungssagen, tatsächlich geworden. Aber die Liebesdichtung blieb sein Feld, und es soll sich nun zeigen, daß Liebe in einer unverhofften Wende schließlich zur Triebkraft seines Dichtens überhaupt, und noch unter den elendsten Lebensumständen, geworden ist.

Dabei war Ovid kein Liebesdichter aus Leidenschaft. Er schrieb seine Elegien über Schönheitsmittel, über die Kunst, Gelegenheiten zu machen, Sprödigkeiten zu brechen, Wonnen zu genießen und schließlich auch über Heilmittel gegen die Liebe mit der Fertigkeit eines Scherenschneiders, der den geneigten Zuschauern eine oder drei oder auch neun Silhouetten nach dem Leben abgewinnt, um sie dann als Charakterstudien wirkungsvoll zu gruppieren. Er schrieb von der Liebe vor allem, weil es ihm und anderen gefiel, mit der reichen Topik und mit der Fülle des mythologischen Repertoires zu diesem unerschöpflichen Thema gesellig umzugehen.

Sein Leben verlief unterdes, soweit wir sehen, in den gewohnten Formen des begüterten, ritterlichen Mittelstandes; sein Freundeskreis war beträchtlich, und er stand dem kaiserlichen Hofe nah, am Ende sogar zu nah. Von ihm selbst wissen wir, daß er dreimal und zuletzt lange und glücklich verheiratet war, bevor er verbannt wurde, und was Corinna angeht, die vielfach Geliebte seiner ›Amores‹, so räumt er selbst ein, daß sie eine Fiktion sei, wenngleich wir nicht so sicher wissen können, ob dieses Eingeständnis nicht seinerseits vorgeschoben ist. Aber gleichviel: es gibt keinen Grund, jenem dichtenden *pharetrati lusor Amoris* (T V. 1, 22) nicht Glauben zu schenken, wenn später er in seiner Bittschrift an Augustus beschwört, daß sein Lebenswandel mit seiner Dichtung nichts zu tun habe:

*crede mihi, distant mores a carmine nostri –
vita verecunda est, Musa iocosa mea –
magnaue pars mendax operum est et ficta meorum:
plus sibi permisit compositore suo. – (T II. 353-357)*

So präpariert Ovid denn auch die eigene Person, die für den Leser den Führer abgeben soll zu den Freuden und Leiden der ›Amores‹, gleich in der ersten Liebeselegie auf die klassische Weise. Der köchertragende Gott Amor richtet seinen Pfeil auf den Dichter und, getroffen von seinem Schuß, ist jeder Gedanke an die Nutzung des elegischen Maßes zum waffenklirrenden Kriegslied dahin: Zur Liebe entbrannt ist der *vates*, und Liebe ist von nun an sein einziger Stoff (Am I. 1, 19-30). Noch mehrmals vergleicht sich der liebende Dichter dem kampfgeübten Soldaten (Am I. 9; II. 12; III. 8), aber

schon die heitere Feststellung: *Militat omnis amans*, die er zu Beginn seiner liebeskriegerischen Elegie I, 9 gleich zweimal wiederholt, will den Leser wissen lassen, daß hier nicht ein Einzelgänger auf Liebespfaden sich präsentiert und seine Listen, Belagerungen, Siege und Niederlagen preisgibt, sondern der Poet, der stellvertretend die Stimme aller Liebenden führt, damit sie, wo immer sein Lied sie trifft, in seinen Bildern sich wiederfinden und Liebe als ein Geschick erscheint, das sie alle umgreift.

Poesie ist also die Macht, am Einzelnen bloßzulegen, was alle Menschen angeht. Es wird sich zeigen, daß Ovid späterhin seinem eigenen Lebensgeschick solche generische Bedeutung abzugewinnen sucht. Hier aber, angewandt noch allein auf das herkömmliche Genus der Liebesdichtung, reicht die Versicherung des Dichters, sein Lied werde die Geliebte berühmt machen und ihrem flüchtigen Glück Dauer verleihen, schon hin, ihn über den bloßen Liebhaber unendlich zu erheben.

Bei Gelegenheit einer Elegie auf den Tod des Tibull, die Ovid den ›Amores‹ einverleiht, erfährt diese Auszeichnung, die der Dichter seinem Gegenstand verleihen kann, bereits ihre Anwendung auf den Dichterstand selbst: mit der Gabe, die Geliebten unsterblich zu machen, rücken die Dichter selbst in die Nähe der Götter (Am III. 9, 17 f.).⁴ Und so schließen die ›Amores‹ in ihrer späteren Fassung auch mit der Verheißung, daß diese sanften Elegien, denen der Dichter für diesmal den Abschied gibt, sein Leben überdauern und seiner Heimat anhaltenden Ruhm sichern werden (Am III. 15).

Ovids leichtgeführte Feder ist anspruchsvoll. Er muß ein Genre überbieten, das schon seine Meister hatte. Tibull und Propertius hatten der erotischen Elegie Glanz gegeben, und es bedurfte nicht nur einer feineren Psychologie der Liebesempfindungen, um ihnen bei dem verwöhnten Publikum Roms den Rang abzulaufen, sondern auch einer erfinderischen Intelligenz, mit dem vielberufenen Ensemble mythologischer Liebespaare neuerlich fesselnd umzugehen. Nicht nur die Motive seiner poetischen Vorbilder, sondern auch die allgemeinen Konventionen des Genres hat Ovid schon in den ›Amores‹ mit der Geschmeidigkeit seiner Verse zugleich nachgeahmt und parodiert. Indem er sich nun aufwirft, ein Lehrdichter der Liebe zu werden, wechselt er die Register und nutzt Propertius und andere nur noch, um schuldige Referenzen nicht zu versäumen. In den fiktiven Briefen der ›Heroides‹ gibt er seine Stimme berühmten Frauen der mythologischen Überlieferung: Penelope, Phyllis, Dido, Ariadne, Medea, und läßt sie vom Leiden der Trennung an ihre fernen Geliebten im elegischen Versmaß schreiben.

Poetische Briefe sind – das haben die Autoren der neuen Sensibilität im

⁴ Zur Göttlichkeit der Liebe und der Dichter in den ›Amores‹ vgl. Hermann Fränkel, *Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten*. Darmstadt 1970, S. 32 f.

18. Jahrhundert uns noch einmal vorgeführt – ein Instrument, das die sanftesten Töne erotischer Stimmung und ebenso die heftigsten Seelenbewegungen in der Distanz zum Geliebten entbinden kann; der Liebesbrief ist das reale Dokument einer die Gelegenheit überdauernden Liebe. Zugleich sind Briefe aber auch die subjektivste Form, Vergangenes zu zitieren. Ovids Heroinnen schreiben so ihre alten Geschichten neu aus eigener Sicht.

Mythische Figuren und ihre Geschichten haben die unschätzbare Eigenschaft, daß sie, solange die Konvention es zuläßt, für wahr gelten. So, als ernsthafte Exempel und zuweilen schon als augenzwinkerndes Beweismittel, hat auch der Autor der ›Amores‹ sie mit bloßer Anspielung auf ihre bekannten Geschichten unermüdlich eingesetzt. Die unvergeßlichen Heldinnen dieser alten, wahren Geschichten nun in einem ganzen Kompendium von Briefen ihre persönlichen Empfindungen enthüllen zu lassen, ist weit mehr als nur ein übermütiger neuer Einfall. Denn nun werden die großen Liebenden der Vorzeit nicht mehr als Exempla genutzt; mit der Zueignung persönlich geäußerter Sehnsüchte und Hoffnungen, seliger und schmerzlicher Seelenerfahrungen werden aus Heroinnen mit vorgeschriebener Rolle individuelle und unverwechselbare Personen, denen die Entbehrung der Liebe die Zunge löst. Indem Ovid seine Feder an die klassischen Liebenden ausleiht, kann die Liebeslegie den ersten Schritt tun, persönliche Liebesdichtung zu werden, ohne daß der Autor Selbstbekenntnisse auch nur fingieren müßte.

Andere Vorkehrungen sind am Platze, wenn der Lehrmeister der Liebe den eigenen Zeitgenossen Liebeskünste traktiert. Auch für die Mitteilung seiner vielgestaltigen praktischen Empfehlungen, wie Liebende beiderlei Geschlechts unter den erschwerenden Umständen des Ehelebens und der öffentlichen Moral – und nicht zuletzt der augusteischen Gesetze – zu ihren Freuden gelangen können, wählt Ovid klug genug ein achtbares Medium. Nach dem Muster einer *Ars oratoria*, die bekanntermaßen mit der *inventio* beginnt und mit der *conclusio* endet, traktiert er die ›Ars amatoria‹ als gründlicher Lehrmeister in der gehörigen Reihenfolge der Schritte.

Als praeceptor eines Gesellschaftsspiels, das gewiß ohnehin und nicht immer so feinsinnig und zivilisiert betrieben wurde wie seine Lehrstücke es ausmalen, gewann Ovid den ersehnten Ruhm unter seinen Zeitgenossen in einem Maße wie kaum ein lebender Dichter zuvor. Aber weder die Huldigungen des herrschenden Kultus und der kultivierten Lebensgewohnheiten der Kaiserzeit, noch die Versicherung, daß solche Lehren nur für den Umgang mit den lebenswilligen Mädchen unterhalb der römischen *nobilitas* und schon gar nicht für die ehrbaren Gattinnen ehrbarer Römer gemacht seien (P III. 3, 49-58), verhalfen ihm schließlich selbst zu einem dauerhaften Genuß seiner Beliebtheit. Noch beherrschte er sieben Jahre lang die Häuser und die Straßen Roms mit seinen zarten und frechen Liebesgedichten. Aber

dann traf ihn und seine Ars der Bannstrahl des Augustus und verwandelte sein Leben und sein Dichten.

III

Wie sehr Leben und Literatur sich verstrickten, den Verbannungsbefehl des Augustus herauszufordern, wissen wir nicht, obwohl seit einigen Jahrhunderten gelehrte Bücher und Schriften, Thesen und Dispute in beträchtlicher Zahl dazu vorliegen. Ob aber nun die Anstößigkeit der ›Ars amatoria‹ angesichts der neuen Ehemoral, die Augustus zu verbreiten suchte, oder ob die konkrete Mitwisserschaft bei einer höchst eigenwilligen Auslegung dieser Dekrete durch Mitglieder der kaiserlichen Familie den Ausschlag gaben: Ovid gab die Hauptschuld an seiner Verbannung den Musen, die den Glanz seines Namens begründet hatten (T V. 12, 45-48).

Der Bannspruch zwang ihn, Familie, Freunde und auch sein *opus magnum*, die noch ungeschlossene Sammlung der ›Metamorphosen‹, in Rom zurückzulassen. Kein Buch hat ihn begleitet an den äußersten Rand der zivilisierten Welt nach Tomis, das nun für den Rest des Lebens seine Heimstatt wurde. Kein Wiedersehen mit den Seinen war ihm eingeräumt, kein Zuhörer mehr, der seiner Sprache mächtig gewesen wäre, und ohne eine Bibliothek war auch der Kosmos mythologischer Geschichten nicht zu vollenden. Hier, umgeben von fellgekleideten und giftpfeilbewehrten Geten und Sarmaten und abgetrennt von dem Lebensumkreis, aus dem auch sein Dichten bisher sich genährt hatte, verfällt er darauf, sein eigenes Leben als den Stoff einer Verwandlungsgeschichte zu begreifen. Er beginnt, sie in Verse zu fassen; jedoch nicht ins epische Versmaß der ›Metamorphosen‹: er wählt für die Geschichte seiner Nöte und Entbehrungen wiederum das Versmaß der Elegien, die Tonart seiner Liebesdichtung.

Gleich in der ersten dieser Elegien gedenkt er am Schluß jener fünfzehn Rollen der ›Verwandlungen‹, die man neulich dem Autodafé entriß, das er unter seinen Werken veranstaltet hatte. Nun sollen seine ›Tristia‹ das Gedicht von der Verwandlung seines Lebens werden:

*sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae,
nuper ab exequiis carmina rapta meis.
his mando dicas, inter mutata referrī
fortunae vultum corpora posse meas,
namque ea dissimilis subito est effecta priori,
flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit.* – (T I. 1, 117-122)

Ein Leben, das plötzlich dem früheren ganz unähnlich ist, so bejammernswert wie einstmals heiter, wird für den Rest seiner Tage der Stoff, aus dem Ovid Verse macht. Der in der Kunst des Liebens Erfahrene und von ihr Geschlagene wird zum Dichter des Exils.

Mit Sicherheit hat Ovid aus Tomis auch Briefe in Prosa nach Rom geschickt und Briefe von dort empfangen. Die Briefelegien der ›*Tristia*‹ jedoch und der ›*Epistulae ex Ponto*‹, die er zuerst an anonyme Empfänger und später offen adressiert an seine Freunde, Verleger und Gönner sandte, waren für die Öffentlichkeit bestimmt und sollten als Dichtungen verstanden werden – nicht weniger freilich als Notrufe zu seiner Rettung und als die einzige Brücke zum heimatlichen Rom, die ihm zu schlagen übrig blieb. So wenig waren jedoch Leidensbriefe von diesem Ausmaß der römischen Literatur vertraut, daß auch die gelehrten Kenner dieser Literatur bis in unser Jahrhundert diese Elegien in Briefform als monoton-larmoyante Selbstdarstellung weit unter den Liebesdichtungen des römischen Ovid einstuften und sie allenfalls als biographische Quelle schätzten. Erst die Auffassung dieser Briefe als autobiographische Dichtung⁵ erschloß ihren zweifachen Zweck, sowohl mit den ihnen eingegebenen Nachrichten, als auch durch ihre Kunstform an die römischen Leser zu appellieren. Sie gab auch den Blick frei für die fortgesetzte Nutzung von Motiven, die schon in der früheren Liebespoesie des Ovid anzutreffen sind.

Auf den ersten Blick fallen allerdings die Neuerungen stärker ins Auge. Der Dichter dieser Elegien spricht unverdeckt als er selbst, Ovid, in eigener Person. Jede Fiktion ist gemieden, es könne ein anderer, exemplarisch Leidender und Liebender sein, der sich und die Angeschriebenen als poetisch fingierte Muster benutzt. Wo Namen wegbleiben, hat das in den ersten Jahren der Verbannung den guten Grund, die Adressaten in Rom nicht in Gefahr zu bringen, wenn sie sich hernach für den bestraften Dichter einsetzen. Dessen Klagen und Bitten aber, gefaßt in elegisches Maß, sollen gleichwohl nun ganz wörtlich verstanden werden.

Am deutlichsten wird dies im Gebrauch von mythologischen Anspielungen, so vor allem in der leitmotivisch wiederkehrenden Verbindung seines Geschicks mit dem des Odysseus. Der erhöhende und beglaubigende Vergleich ist nurmehr bedingt das Ziel solcher Anspielungen; in den Vordergrund tritt nun die Absicht, das eigene reale Leiden vor der vertrauten Folie des Mythos erst recht als einmalig zu schildern. Nicht nur, daß der verschla-

⁵ Dazu Betty Rose Nagle, *Tristia* 4.20. *Poet's Autobiography and Poetic Autobiography*. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 106, 1976, S. 139 ff.

gene Seefahrer Gefährten hatte und daß ihm zwischendurch immerhin sieben pflegliche Jahre bei Kalypso oder auch zwischen Stürmen und Schiffbruch der süße Gesang von Sirenen bestimmt war, Annehmlichkeiten, zu denen das elende Grenzfort Tomis Gelegenheit nicht bietet: Der entscheidende Unterschied liegt darin, daß des Odysseus Seefahrt erdichtet gewesen ist, die Verbannung Ovids dagegen verzweifelte Wirklichkeit (T I. 5, 57-84 u. ö.). Anderen Dichtern bietet er deshalb sein Schicksal an, daraus einen Mythos zu machen – ein Anerbieten, das sich übrigens seither vielfach erfüllte. Deutlich sind damit jedoch die elegischen Libri aus dem Exil abgehoben von den bisher eingeführten literarischen Künsten und zu einem *opus sui generis* erklärt.⁶

Eine neue Konkretion gewinnen auch andere geläufige Topoi. Die *captado benevolentiae*, daß ein Werk ihm schnell von der Hand gehen mußte und deshalb nicht den letzten Schliff haben erhalten können, ist dem Ovid aus gewohntem Brauch noch gegenwärtig, wenn er auf hochgehender See sie eigenwillig dahin wendet, daß der Sturm ihm seine Sätze fortgerissen habe (T I. 2, 15). Aber es wird mit den Jahren zur bitteren Wahrheit, daß sein Schreibstil im Milieu einer barbarischen Sprache an Sicherheit einbüßt, daß er im Sarmatenland Selbstgespräche führen muß, um sein Latein nicht zu verlernen (T V. 7, 53-64 u. ö.) und daß die Themen, die für seine Adressaten aktuell sind, ihm erst jahrelang später bekannt werden (P III. 4, 51-64). Dieser Mangel an jeglichem Austausch treibt Monologe von einer Heftigkeit hervor, die das Harmoniegebot seiner früheren Dichtung schroff durchbrechen. Seine einsame Beschäftigung mit dem vormals geselligen Metier des Dichtens wird nun ein letzter Damm gegen die Verzweigungen eines freudlosen Lebens.

Leidenszüge der Exildichtung sind damit angesprochen, die im Laufe der Jahrhunderte wiederkehren, nicht so sehr durch literarische Tradition als dadurch, daß jeder Dichter, den es mit dem »leichtesten Gepäck«, seiner Sprache, in die Fremde verschlägt,⁷ mit denselben Nöten zu kämpfen hat.

So werden die Briefe an die ferne Gattin, an die Freunde und die große Verteidigungsschrift an Augustus, werden alle Schreibübungen im gewohnten Versmaß auch zu einem Lebenselixier für den Verbannten, noch ehe sie ihre Leser erreichen. Bilder tauchen auf, die den Nutzen des Dichtens, der nutzlosesten aller Tätigkeiten (P I. 5, 53-56), in neues Licht rücken. Der mit Fuß-

⁶ E. J. Kenney, *The Poetry of Ovid's Exile*. Proc. of the Cambridge Philology Society 191, 1965; deutsch in: *Ovid*. Hrsg. von Michael v. Albrecht und Ernst Zinn, Darmstadt 1968, dort S. 516 (= *Wege der Forschung* XCII), mit Hinweis auf A. G. Lee, 1959. – John Barsby, *Ovid*. Oxford Press 1978, S. 44 (= *Greece and Rome. New surveys in the Classics* No. 12).

⁷ Peter Weiss, *Fluchtpunkt* (1960), 4. Aufl. 1969, S. 196 (= ed. Suhrkamp 125).

ketten gefesselte Sklave, der Schlepper am Tau des schweren Flußschiffes, der Ruderer unter Deck, der Hirte, die Magd – Orpheus in seiner Trauer um die zum zweitenmal verlorene Gattin: sie singen, um sich die Arbeit und das Leben erträglicher zu machen (T IV. 1 ff.). Die Muse selbst, die sein Unglück verschuldete, wird seine einzige Nothelferin im Exil bis zu seinem Ende.

Es liegt nicht fern, daß Ovid sich in dieser Lage des Gottes besinnt, dem er am Beginn seiner Poetenlaufbahn den Pfeil in die Hand spielte, ihn zum Liebesdichter zu machen. Amor, nun als der trauernde Gott mit struppig zerzauster Schwinge, tritt ihm vor Augen, wie er ihn einst am Grabe des Tibull zitierte (P III. 3, 13 ff.; vgl. Am III. 9, 7-14). Nun aber ist er anzuklagen, der ihn zuerst anstelle von Heldengesängen die Liebe in Elegien zu dichten gelehrt hat und seither aus der ›Ars amatoria‹ so manches für seine eigenen Zwecke lernen konnte. Auch hier verkehrt Ovid nun die Rollen: Nie hat ein Schüler seinen Lehrer so ins Elend gestürzt!

Diese Anklage ist ein Schachzug von großem Geschick und ein meisterliches Beispiel für die Camouflage, die ein exilierter Dichter wählen muß, um in der ihm verbotenen Heimat seine Sache zu vertreten. Ovid kann so dem Gott, der um ihn trauert, selbst die Antwort in den Mund legen, sein Lehrer Ovid habe ihn nichts Unziemliches gelehrt und seine ›Ars amatoria‹ enthalte nichts Sträfliches. Suggestiv für alle römischen Leser verheißt Amor dem Dichter die Gnade des Kaisers und eine triumphale Heimkehr. Diese Vision schreibt Ovid dem Freunde Fabius Maximus, um mit einer anderen zu schließen: seine Treue wird bewirken, daß er bald im Hause des Freundes wieder unter ihnen sein wird (P III. 3, 107 f.).

Das erträumte Zwiesgespräch mit Amor kann als ein Schlüssel gelten zur Ermittlung der Bezüge, die Ovids Exildichtung mit seinen Liebesgedichten verbinden, und seine wohlberechnete Nutzung für die eigene Lage kann ebenso erschließen helfen, warum Ovid das Muster eines Exildichters wird.⁸

IV

Ovids Gattin, die ihm verbliebenen Freunde und schließlich Rom selbst, der Ort seiner glücklichen Jahre: sie werden nun als Ziel seiner leidenschaftlichen Sehnsucht von seinen Versen aus der Fremde dringlicher und zugleich persönlicher umworben als alle Geliebten zuvor.

⁸ Über die Rolle von *imago* und *utilitas* in der Exildichtung Ovids vgl. ausführlich Betty Rose Nagle, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*. Bruxelles 1980, S. 96-108 (= *Collection Latomus*. Vol. 170).