

Cetera quis nescit. Verschwiegene Obszönität in der Liebesdichtung Ovids

Thomas A. Schmitz (Kiel)

In einem Kapitel von Philip Roths 1995 erschienenen Roman *Sabbath's Theater* stolpert die Hauptfigur, Mickey Sabbath, Lehrer an einem College in Neuengland, über eine Affäre von sexueller Belästigung und verliert deshalb seine Stellung. Beweisstück ist die Tonbandaufzeichnung einer sexuell sehr expliziten telefonischen Unterhaltung, die er mit seiner zwanzigjährigen Studentin Kathy Goolsbee geführt hatte. Doch der Beschuldigte will nicht akzeptieren, daß diese sprachliche Entgleisung so verwerflich sein soll, und gibt in einem längeren inneren Monolog eine Apologie für sein Verhalten (S. 218f.):

[...] not even Sabbath understood how he could lose his job at a liberal arts college for teaching a twenty-year-old to talk dirty twenty-five years after Pauline Réage, fifty-five years after Henry Miller, sixty years after D. H. Lawrence, eighty years after James Joyce, two hundred years after John Cleland, three hundred years after John Wilmot, second earl of Rochester—not to mention four hundred after Rabelais, two thousand after Ovid, and twenty-two hundred after Aristophanes.¹

Sabbath stellt hier zu seiner Rechtfertigung eine lange Reihe etablierter Autoren auf, die in ihren Werken dirty talk verwendet haben, und führt diese Reihe von der Gegenwartsliteratur bis in die Antike zurück. Zwar überrascht Sabbaths Chronologie etwas (Ovid nur 200 Jahre jünger als Aristophanes?), nicht jedoch die Tatsache, daß gerade Ovid einer der beiden genannten antiken Autoren ist. Dafür, daß sein Name selbst einem ansonsten mit der antiken Literatur nicht vertrauten Publikum relativ geläufig ist, dürfte neben seiner Stellung als Schulautor auch der Ruf seiner Liebesdichtungen die Ursache sein. Auch die Erwähnung in Sabbaths Liste gibt ein Zeugnis für diesen meist wohl eher auf Hörensagen als auf direkter eigener Lektüre beruhenden Ruf: Ovids Liebesdichtungen gelten als besonders frivol und pikant. Tatsächlich fiel es nicht schwer, auch aus der älteren Sekundärliteratur einer Reihe von Zitaten zusammenzustellen, die über die Gewagtheit dieser Texte klagen.²

Doch man muß fragen, ob die *Amores* und die *Ars amatoria* tatsächlich in dieselbe Kategorie gehören wie *Histoire d'O*, *Tropic of Cancer* oder *Lady Chatterley's Lover*. Wer Ovids Liebesdichtungen heute, in einer Zeit der Inflation von Halb- und Softpornographischem in Bild und Schrift, aufschlägt, um nach explizit erotischen Passagen zu fahnden, wird eher enttäuscht sein: So schlüpfrig-suggestiv manche Szene auch sein mag, im sprachlichen Ausdruck wahrt Ovid fast immer die Regeln einer gewissen Wohlanständigkeit und deutet Sexuelles nur an, umschreibt es oder bricht explizit

Dieser Aufsatz entstand aus dem Probenvortrag, den ich im Rahmen des Habilitationsverfahrens im Juni 1996 an der Universität Kiel zu halten hatte und den ich bei anderen Gelegenheiten in Bielefeld und Heidelberg vorstellen konnte. Allen, die mir in den Diskussionen halfen, viele Punkte schärfer zu sehen, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Bei der Umarbeitung habe ich nicht versucht, alle Spuren von ‚Mündlichkeit‘ restlos auszumerzen.

1 Philip Roth, *Sabbath's Theater*, Boston/New York 1995, S. 218f.

2 Es sei als Beispiel nur ein Passus aus einem der grundlegenden Standardwerke zitiert, Schanz/Hosius [29:1, 231]: „Abstoßend auf den modernen Leser wirkt die große Frivolität, die sich in diesen Dichtungen unverhüllt hervorwagt [...]“. Ein interessantes Zeugnis für die Auffassung, Ovid sei ein besonders erotischer Dichter, bildet auch das im Mittelalter auf Ovids Namen gefälschte Gedicht *De uetula*, in dem bei der Darstellung der Biographie des Dichters der Schwerpunkt auf der Darstellung von Sexualität liegt, vgl. hierzu Godman [68].

die Darstellung dort ab, wo sie für einen potentiellen literarischen Voyeur erst interessant würde³. Diese Zurückhaltung finden wir selbst in Gedichten, deren Thema für unser heutiges Empfinden eindeutig ins Obszöne fällt⁴. So beschreibt etwa *Amores* 3, 7 eine mißlungene Liebesnacht: Trotz aller ausführlich geschilderten Bemühungen der puella blieb der Erzähler impotent. Dennoch gleitet der Stil dieser Elegie nie ins Zotige oder Vulgäre ab. Dieses heikle Thema in so dezenter Sprache zu behandeln erforderte gewiß einige Virtuosität⁵. Ein besonders deutliches Beispiel ist auch *Amores* 1, 5⁶: Das Gedicht beschreibt ein mittägliches Schäferstündchen des elegischen Ich mit Corinna. Die Atmosphäre der Siesta, das halbverdunkelte Zimmer, die körperlichen Vorzüge der Geliebten – alles wird höchst anschaulich geschildert, doch dann endet das Gedicht mit einer Überraschung (*Am.* 1, 5, 24f.): |

*et nudam pressi corpus ad usque meum.
cetera quis nescit? lassı requieuimus ambo.*⁷

Nackt drückte ich sie an mich. Der Rest, wer kennt ihn nicht? Erschöpft ruhten wir beide.

Die Auslassung verblüfft gerade an dieser Stelle: Die gesamte Erzählung strebt offensichtlich der sexuellen Vereinigung als Höhepunkt zu⁸, doch gerade sie wird dann, wie in einem pruden Film aus den fünfziger Jahren, ausgeblendet⁹.

Die folgenden Seiten möchten versuchen, eine Antwort auf die Frage zu formulieren, was Ovid mit dieser Zurückhaltung, diesem Aussparen des explizit Sexuellen erreicht und welche Wirkung solches Schweigen auf den Leser seiner Zeit gehabt hat. Zum besseren Verständnis des Phänomens in den Gedichten Ovids ist zunächst die Einordnung in einen größeren Kontext notwendig: Zum einen soll kurz die Einstellung der Römer zur Obszönität allgemein beleuchtet werden, sodann wird

- 3 Dies wurde von den Interpreten schon mehrfach hervorgehoben, vgl. etwa Wilkinson [78:131]: “[The *Ars amatoria*] is not, however, a pornographic work. The prurient will read on with increasing disappointment, and may never reach their first meagre reward at the end of Book II.”; ähnlich Hollis [88:8]; Fränkel [99:71].
- 4 Es dürfte klar sein, daß wir ‚das Obszöne‘ im Denken der römischen Antike nicht randscharf als unabhängiges Phänomen definieren können. Vielmehr handelt es sich um ein typisches Beispiel für ein ‚diskursives Feld‘, das in den von Michel Foucault [8:160] beschriebenen Termini zu untersuchen ist: « Cette tâche suppose que le champ des énoncés ne soit pas décrit comme une “ traduction ” d’opérations ou de processus qui se déroulent ailleurs (dans la pensée des hommes, dans leur conscience ou leur inconscient, dans la sphère des constitutions transcendentales); mais qu’il soit accepté, dans sa modestie empirique, comme le lieu d’événements, de régularités, de mises en rapport, de modifications déterminées, de transformations systématiques; bref qu’on le traite non point comme résultat ou trace d’autre chose, mais comme un domaine pratique qui est autonome (bien que dépendant) et qu’on peut décrire à son propre niveau (bien qu’il faille l’articuler sur autre chose que lui). » Zum Begriff des Obszönen vgl. weiter allgemein Gorsen [110], bes. S. 102–155; ders., Art. „Obszön“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6/1984, Sp. 1081–1084; zum Obszönen in der Literatur Stempel [113] und die Diskussion dieses Beitrags in [120:611–7]; Mertner/Mainusch [30]; Beutin [41].
- 5 Zutreffend zu diesem Gedicht Kennedy [52:58]; vgl. auch Richlin [61:117].
- 6 Zum Schluß von *Amores* 1, 5 vgl. Ian M. Le M. Du Quesnay [62:11]; von Albrecht [63:60]; Lyne [64:260–4] und Zimmermann [65:13f.]. Höchst problematisch erscheint mir die Deutung von Schubert [66]: Er weist zwar zu Recht auf die Parallele Properz 2, 15 hin und sieht daher in Ovids Abbruch ein raffiniertes Spiel mit den Erwartungen des Lesers, doch deutet er das Verschweigen als einen Hinweis darauf, daß man in Corinna zwar ein Pseudonym, aber keine fiktionale Gestalt sehen dürfe. Dieser Auffassung kann ich mich, insbesondere vor dem Hintergrund der klaren und überzeugenden Darstellung von Feichtinger [67], nicht anschließen. Gegen diese Art der Interpretation hat Thomas [69] zu Recht deutliche Worte gefunden.
- 7 P. Ovidius Naso, *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, hrsg. von Edward J. Kenney, Oxford 21994 (1961).
- 8 Dieser im Grunde richtige und wichtige Aspekt der Elegie scheint mir bei Holzberg [70:97] vielleicht etwas überbetont. Zu unantiek wohl auch die Interpretation von Frécaut [71:355]: Ovid habe durch den Abbruch *cetera quis nescit* ausdrücken wollen, „que les délices de cet après-midi d’été ont consisté dans le prélude à l’amour et non dans l’acte charnel, après tout banal et connu de tous“.
- 9 Diesen passenden Vergleich zieht Fransson [72:178].

in einem kurzen Abriss die Tradition solcher Abbrüche dargestellt. Im Anschluß soll versucht werden, die Besonderheiten der Ovidischen Liebesgedichte herauszuarbeiten, wobei besonders die in solchen Abbrüchen encodierte Leserrolle analysiert werden soll.

In einer grundlegenden Untersuchung hat Amy Richlin¹⁰ gezeigt, daß im Denken der Römer nicht anders als bei uns heute alles Sexuelle eine gewisse sprachliche Tabuzone bildete: Wörter, die etwa den sexuellen Akt oder die Genitalien bezeichnen, werden in vielen sozialen Situationen und literarischen Genera gemieden¹¹; erlaubt sind sie in der Literatur vor allem in Gattungen wie der Invektive, dem Epigramm oder der Satire. Gerade die beiden zuletzt genannten literarischen Genres lassen auch erkennen, inwiefern hier eine Ausnahme vorliegt: Genauso wie Epigramm und Satire die Regeln des gesellschaftlichen Anstands im Gebrauch obszöner Sprache verletzen, verstoßen sie ja auch bewußt gegen die strengen Versregeln, die für den Hexameter als Versmaß des Epos oder des Lehrgedichtes gelten.¹² Für solche Gattungen ist offenbar eine kalkulierte Transgression konventioneller Normen konstitutiv; Satire und Epigramm finden ihren typischen Tonfall eben darin, daß hier Dinge gesagt und geschrieben werden dürfen, die woanders verpönt sind. Gerade diese Transgression aber macht als Ausnahme die Regel sprachlichen Anstands besonders spürbar: Der Leser empfindet, daß hier etwas gesagt wird, was sich eigentlich nicht gehört, und wird durch diese Ausnahme an die Gültigkeit der Normen erinnert¹³.

Werke, die dieser Transgressionsästhetik verpflichtet sind, wie etwa die Epigramme Martials, die Satiren Iuvenals oder das *Corpus Priapeorum*, zeigen deutlich, daß das Lateinische über ein ausgedehntes und sehr präzises Vokabular zur Bezeichnung sexueller Praktiken verfügte¹⁴. Doch zu den meisten Anlässen werden diese Ausdrücke gemieden. Daß dies keineswegs Naturgesetz war, sondern auf gesellschaftlicher Konvention beruhte, war auch der Antike nicht unbekannt; Cicero etwa beschäftigt sich in einem wohl zwischen 46 und 44 v. Chr. geschriebenen Brief an Papirius Paetus mit der Frage, warum man, ohne rot zu werden, sagen dürfe ‚er hat seinen Vater erdrosselt‘, nicht aber mit der gleichen Offenheit von Sexuellem reden könne.¹⁵ Cicero stellt fest, daß das scheinbar Obszöne vielfach nur in bestimmten Wörtern liegt; bedient man sich statt ihrer einer Periphrase, wird dies akzeptiert, obwohl man sinngemäß immer noch dasselbe sagt (*fam.* 9, 22, 2):

*uides igitur, cum eadem res sit, quia uerba non sint, nihil uideri turpe. ergo in re non est. multo minus in uerbis. si enim quod uerbo significatur id turpe non est, uerbum, quod significat, turpe esse non potest.*¹⁶

10 Richlin [61].

11 Zum Begriff obscenum und seinen verschiedenen Verwendungsweisen vgl. Henderson [73:2f.].

12 Eine zusammenfassende Darstellung scheint es, soweit ich sehe, weder zu den Versregeln des Satirenhexameters noch zur Verwendung von Obszönität in der Satire zu geben; nützliche Bemerkungen zu ersterem findet man bei Sullivan [74:80f.]; eine genaue Analyse der horazischen Metrik bietet Nilsson [75]. Zur Verwendung von Obszönität vgl. Richlin [61:164–209]; dies., [76]; Freudenburg [77:220–2]; herausragend sind die Ausführungen von Sullivan [74:64–73]. Hinds [13:129–35] arbeitet in einer brillanten Analyse heraus, wie eines der obszönen Epigramme Martials (11, 104, 13f.) in witziger Weise auf Ovids Verschwiegenheit in sexuellen Angelegenheiten intertextuell anspielt und damit den Unterschied zwischen beiden Autoren in der Handhabung solchen Materials deutlich macht.

13 Solche Normverletzungen hatten ursprünglich wohl ihren Platz in bestimmten Riten, vgl. Henderson [73:13–7]; Rösler [79] und vor allem Mikhail Bakhtins Interpretation karnevalesker Feste als Zusammenbruch und Neustiftung der gesellschaftlichen Ordnung in [1].

14 Genau untersucht wurde dieser Aspekt von Adams [80], dort auch S. 218–225 zum Verhältnis der einzelnen literarischen Genera zur Obszönität.

15 Vgl. zu diesem Brief Wendt [81:18–26]. Denselben Gedanken äußert Cicero auch *De officiis* 1, 128: *latrocinari, fraudare, adulterare re turpe est, sed dicitur non obscene; liberis dare operam re honestum est, nomine obscenum* („Rauben, Betrügen und Ehebrechen sind der Sache nach schändlich, werden aber nicht obszön ausgedrückt; sich um Kinder zu bemühen ist der Sache nach ehrenhaft, dem Ausdruck nach obszön“). Wahrscheinlich ist diese Auffassung auf den Stoiker Zenon zurückzuführen, vgl. den Kommentar von Dyck [82:300f.] zu Cicero, *De officiis*.

16 M. Tullius Cicero, *Epistulae ad familiares*, hrsg. von D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1992, 9, 22, 2.

Du siehst also, daß, obwohl die Sache dieselbe ist, sie jetzt überhaupt nichts Anstößiges zu haben scheint, weil die Wörter nicht dieselben sind. Also liegt [die Anstößigkeit] nicht in der Sache, erst recht nicht in den Wörtern. Denn wenn das nicht anstößig ist, was durch das Wort bezeichnet wird, kann das bezeichnende Wort nicht anstößig sein.

Wichtig ist ferner Ciceros Beobachtung, manche Wörter, die noch einige Generationen zuvor ganz unanstößig waren, würden jetzt als obszön gemieden (als Beispiel führt er den Begriff penis an: *at hodie penis est in obscenis* „heutzutage jedoch gilt das Wort Penis als anstößig“): Auch hieran wird deutlich, daß nur gesellschaftliche Konvention festlegt, was als obszön gilt und was noch akzeptabel ist.

Diesen Konventionen folgt im allgemeinen die Liebeselegie und meidet meist allzu direkte Bezeichnungen des Sexuellen. Ein Grund hierfür dürfte darin zu suchen sein, daß es ihren Dichtern nicht um die körperlichen Details ihrer Liebesbeziehungen zu tun war, sondern um die paradigmatische literarische Darstellung einer Welt der Liebe und der Dichtung¹⁷. Wenn Properz etwa in der Elegie 2, 15 von einer Liebesnacht mit seiner Cynthia | berichtet, dann ist das Entscheidende an dieser Elegie nicht die Beschreibung der sexuellen Aktivitäten, sondern die durch die exaltierte Sprache treffend gezeichnete Hochstimmung des elegischen Ich und die sich daran anschließende Moral des „carpe diem“. Zugunsten dieses poetischen Programms treten anatomische Details in den Hintergrund.¹⁸

Daher finden wir bei Tibull und Properz eine ganze Reihe von Wörtern, die den sexuellen Akt oder den Orgasmus andeuten, seine direkte Benennung aber vermeiden, und Ovid übernimmt diese geläufigen Umschreibungen häufig von seinen Vorgängern¹⁹. Einige wenige Beispiele mögen hier genügen, wobei zumindest zwei der wichtigsten Wortfelder vorgeführt werden sollen, aus denen solche Umschreibungen stammen. Zum einen sind martialische Metaphern besonders beliebt. Ovids berühmtes *militat omnis amans* (*Am.* 1, 9, 1) gestaltet durch die Variation dieses Topos eine ganze Elegie, und schon bei seinen elegischen Vorgängern begegnet er immer wieder. So heißt es etwa bei Properz: *dum uincunt Danai, dum restat barbarus Hector, | ille Helenae in gremio maxima bella gerit*²⁰ („während die Danaer siegen, während Hektor, der Barbar, standhält, führt jener [Paris] im Schoße Helenas die größten Kriege“). Bei Ovid finden wir ganz analog (*Am.* 1, 9, 45): *inde uides agilem nocturnaue bella gerentem* („daher siehst du mich beweglich und nächtliche Kriege führen“). Aus diesem militärischen Bereich stammt eine ganze Schar von bildlichen Ausdrücken wie *proelia*, *rixa*, *arma*, *luctari* und anderes²¹.

Ähnlich beliebt sind farblose, abstrakte Tätigkeitsbezeichnungen, so etwa bei Tibull: *illa nulla queat melius consumere noctem | aut operis uarias disposuisse uices*²² („keine könnte besser als sie die Nacht hinbringen oder die mannigfachen Wechselstellungen des Werkes anordnen“); bei Ovid heißt es entsprechend (*Am.* 2, 10, 26): *decepta est opera nulla puella mea* („von meiner Bemühung ist noch kein Mädchen enttäuscht worden“). In | rhetorischer Terminologie würde man diese Umschreibung als Synekdoche bezeichnen: Mit dem generellen Begriff ‚Werk‘ wird hier ein bestimmter Teil dieses Oberbegriffs bezeichnet, nämlich die ‚Werke der Liebe‘. Ähnlich verfahren wir übrigens auch heute noch – das englische ‚to do it‘ oder unser deutsches ‚es machen‘ haben exakt dieselben Konnotationen. Auch hier gibt es wiederum eine ganze Reihe solcher sehr allgemeiner Ausdrücke wie *usus*, *officium*,

17 Dazu bleibt immer noch lesenswert die zuerst 1961 als Kieler Rektoratsrede vorgetragene Darstellung von Burck [83] = [84:198–213]; s. auch unten Anm. 71.

18 Zu dieser Elegie vgl. zuletzt Rudd [85] und die politische Interpretation des Gedichtes bei Stahl [86:215–33].

19 Nicht viel mehr als eine Zusammenstellung der Belege bietet Reekmans [87:389 Anm. 52].

20 Sextus Propertius, *Elegiae*, hrsg. von Paolo Fedeli, Stuttgart 1984, 3, 8, 31f.

21 Vgl. ferner etwa Properz 2, 1, 45; 2, 1, 13; 2, 15, 4; 3, 20, 20; 4, 8, 88; Ovid, *Am.* 2, 10, 29; dazu Adams [80:157–9]. Auch im hohen Epos wird auf diese Art der Umschreibung gelegentlich angespielt, so etwa Virgil, *Aeneis* 11, 736.

22 Albius Tibullus, *Carmina*, hrsg. von Georg Luck, Stuttgart 1988, 1, 9, 63f.

lusus oder gaudia²³.

Diese zuletzt genannte Technik, Wörter mit einem besonders weiten Bedeutungsfeld wie etwa *opus* zur verhüllenden Umschreibung zu benutzen, führt Ovid noch einen Schritt weiter: Er benutzt gerne die vagesten aller Bezeichnungen, nämlich Indefinitpronomina, um Sexuelles anzudeuten.²⁴ Zwar ist auch dies keine völlige Neuerung, sondern schon durch entsprechende Verwendungen seiner Vorgänger vorbereitet: Wenn Ovid in der *Ars* (1, 230) von Gastmählern sagt, man könne dort außer Wein noch *aliquid* („irgend etwas“) finden²⁵, so kann man dafür als Vorbild auf eine ähnliche Stelle bei Properz verweisen (2, 33b, 41f.): *nulla tamen lecto recipit se sola libenter: | est quiddam, quod uos quaerere cogat Amor* („keine geht gerne allein zu Bett: Es gibt etwas Bestimmtes, das zu suchen Amor euch zwingt“). Aber die Häufigkeit solcher Stellen in den Liebesgedichten Ovids ist etwas Neues. Und der Vergleich dieser beiden Passagen zeigt einen weiteren wichtigen Unterschied: Während bei Properz durch die Erwähnung des *lectus* der Leser darauf vorbereitet wird, daß das Pronomen eine sexuelle Anspielung enthält, ist bei Ovid ein größerer Transfer nötig. Der Leser muß mehr Interpretationsarbeit leisten, um das anspielende *aliquid* aufzulösen. Und Ovids Leser, die die Gattungskonventionen der Liebeselegie schon bei seinen Vorgängern genau kennengelernt hatten, werden diese Mehrarbeit auch leisten können. So wird der Rezipient wegen der Häufigkeit solcher Pronomina bei Ovid dazu gebracht, sich ständig zu fragen, ob nicht irgendwo eine Zweideutigkeit verborgen liegt.

324 Dieses Suchen nach versteckten Anspielungen erfaßt insbesondere alle Ausdrücke, die, wie oben
erwähnt, Sexuelles umschreiben können (aber keineswegs immer umschreiben müssen). *Am.* 2, 9, 47f.
etwa leitet der Dichter die Attribute des Mars von Amor ab, den er als Sohn von Mars' Geliebter
325 Venus scherzhaft als dessen Stiefsohn bezeichnet:²⁶ *quod dubius Mars est, per te, priuigne Cupido,*
est, | et mouet exemplo utricus arma tuo („wenn Mars unstet ist, so ist er dies durch dich, Cupido,
seinen Stiefsohn, und nach deinem Beispiel bewegt der Stiefvater seine Waffen“). Den Pentameter
dieses Distichons wird der Leser zunächst als Explikation des Hexameters sehen: Kriege sind ähnlich
unstet wie die Liebe. Die Isotopie zwischen Mars, dem Kriegsgott, und dem Begriff *arma* wird hier
zunächst ein wörtliches Verständnis von *arma* nahelegen. Aber die Anwesenheit Cupidos und die
durch *priuigne* und *utricus* gleich doppelt evozierte Liebesbeziehung zu Venus lassen den aufmerk-
samen Leser hier bei *arma* auch an den übertragenen, sexuellen Gebrauch denken und verstehen:
„Der Stiefvater gebraucht seine Manneskraft nach deinem Vorbild.“ So wird der Rezipient ständig
wachgehalten, hinter scheinbar unschuldigen Ausdrücken nach einem Doppelsinn zu fahnden und
eine zweite Bedeutungsebene des Textes zu entdecken.²⁷

Diese Aufforderung an den Leser zur narrativen Mitarbeit wird noch deutlicher, wenn das Sexuelle nicht mehr lediglich umschrieben, sondern in einem Abbruch der Erzählung völlig ausgeblendet wird. Ein Beispiel dafür bietet etwa *Am.* 3, 2. Die Elegie beschreibt, wie der Ich-Erzähler im Zirkus ein Mädchen kennenlernt und es ihm durch raffinierte Manöver schließlich gelingt, einen Flirt mit ihr zu beginnen. Nachdem der Sprecher seinem Gegenüber erfolgreich Avancen gemacht hat, schließt das Gedicht mit dem Distichon (83f.): *risit et argutis quiddam promisit ocellis; | hoc satis est, alio cetera*

23 Vgl. weiter Tibull 1, 5, 39f.; Properz 1, 4, 14; 1, 10, 9; 2, 14, 9; 2, 22, 24; Ovid, *Am.* 1, 4, 48; 3, 7, 24; *Ars* 2, 480; 3, 88; *Rem.* 728; dazu Adams [80:156f. und 163f.].

24 Vgl. die Beispiele bei Frécaut [89:107–10].

25 *Ars* 1, 230 *est aliquid praeter uina quod inde petas* („es gibt außer Wein noch irgend etwas, was man dort suchen kann“).

26 Vgl. zu diesem Gedanken auch das Epigramm *AP* 5, 180 des Meleagros (ca. Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr.), in dem die Waffen des Eros/Amor ebenfalls in Zusammenhang mit seiner Mutter Aphrodite/Venus und ihrem Verhältnis mit Ares/Mars gebracht werden (in *Anthologia Graeca*, hrsg. und übers. von Hermann Beckby, 4 Bde, München 1965–1967, 5, 180).

27 Dies hat am Beispiel von *Am.* 1, 3 kürzlich Woyteck [90] in einem anregenden, wenn auch teilweise etwas spekulativen Aufsatz gezeigt. Die Passage *Ars* 1, 699–704 bietet ganz ähnliche Doppeldeutigkeiten, vgl. die Interpretation von Holzberg [91:18f.].

325 *redde loco* („sie lachte und versprach mit beredtem Blick *quiddam*: Für hier genüge dies; das Übrige
 gib mir anderen Ortes“). Das bei Ovid sehr beliebte *cetera* zeigt die literarische Technik einer solchen
 Stelle. Hier liegt nicht mehr, wie in den bisher behandelten Beispielen, lediglich eine Umschreibung
 oder ein Euphemismus für Sexuelles vor, sondern wir haben es mit einem Abbruch der Erzählung,
 326 oder, in Termini der modernen Narratologie gesprochen, mit einer Unbestimmtheitsstelle zu tun:
 Der | Dichter gibt seinem Leser damit eine gewisse Freiheit, in Gedanken die begonnene Erzählung
 fortzusetzen und nach seinem Gutdünken zu vollenden.²⁸ Diese Freiheit ist jedoch nur partiell: Zwar
 darf der Leser sich alle Einzelheiten des Fortgangs nach Belieben ausmalen; worin jedoch dessen
 Kern besteht, darüber kann es keinen Zweifel geben. Der Ausdruck *cetera* („der Rest“) zeigt, daß
 der Erzähler hier nahelegen möchte, es gebe überhaupt nur eine mögliche Fortsetzung der erzählten
 Szene. Beiden Beteiligten (und dem Leser) ist klar, daß ein solcher Flirt nicht anders enden kann als
 eben im Bett; wer dies nicht wüßte, müßte schon ein arger Tölpel sein, denn, wie Ovid selbst in der
Ars schreibt (669–672):

*oscula qui sumpsit, si non et cetera sumit,
 haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.
 quantum defuerat pleno post oscula uoto?
 ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit.*

Wenn einer, der sich Küsse genommen hat, den Rest nicht auch noch nimmt, wird er verdienen,
 auch das bereits Gegebene zu verlieren. Wieviel hätte nach den Küssen noch der Erfüllung
 des Wunsches gefehlt? Weh mir, das war bäurische Art, keine Schamhaftigkeit!

Auch in dieser Passage weist *cetera* darauf hin, daß es nur eine logische Fortsetzung der Küsse geben
 kann. Auch durch *pleno uoto* wird angedeutet, die Küsse könnten ja nicht alles gewesen sein: Sie
 sind höchstens eine Etappe auf dem Weg zur Erfüllung der sexuellen Wünsche, die jeder Mann hat,
 der nicht *rusticus* sein will.

Ovid aber schreibt nicht für bäurische Dummköpfe, denen ein solcher Fehler unterliefe²⁹: Seine
 Dichtung wendet sich an den *lecteur averti*, den Leser, der schon Bescheid weiß und ein *cetera* auf
 dem Papier und im Leben richtig zuende zu führen versteht. Oder, um es andersherum zu betrachten:
 Jeder Leser, der die verhältnismäßig leichte Aufgabe lösen kann, *quiddam* und *cetera* zu entschlüsseln,
 darf sich selbst zur Gruppe der besonders klugen und gebildeten Menschen rechnen, der auch
 326 der Autor angehört. „Wir verstehen uns schon bei der leisesten Andeutung“, scheint der Erzähler
 hier seinen Lesern zu vermitteln – Andeutungen und Unbestimmtheit sind | also als Strategie des
 327 (impliziten) Autors zu verstehen, seine Rezipienten zu beeinflussen, an sich zu binden³⁰.

In Hinblick auf die literarische Technik besonders interessant werden solche Abbrüche dort, wo
 der Erzähler explizit auf den Abbruch hinweist. Ein Beispiel für solch explizites Abbrechen ist das
 oben schon zitierte *cetera quis nescit* aus *Am.* 1, 5, wo das elegische Ich mit dieser Frage die Ebene
 der Erzählung verläßt und seine Leser direkt anzusprechen scheint; ihm ließen sich noch eine Reihe
 weiterer hinzufügen. In den *Heroides* etwa enthalten beide Briefe des Briefpaares zwischen Hero und

28 Zu Recht sieht Zimmermann [65:13] darin ein Charakteristikum der ovidischen Liebesdichtung: „Ovid beteiligt den Rezipienten unmittelbar an der Liebesbeziehung, er weist ihm sogar einen aktiven Teil daran zu, indem er ihn zu einer kreativen, rekonstruierenden Lesehaltung bringt.“ Genaue Analysen der Wirkung solcher Abbrüche bieten die unten Anm. 51 genannten Arbeiten Wolfgang Iser.

29 Richtig zum Schluß von *Am.* 3, 2 Fransson [72:178]: “As coquettish as his girl, Ovid suggests, but does not tell us, that undisclosed et cetera; if we know not what follows, we have no business reading the poems at all.”

30 Einen ähnlichen Effekt arbeitet Davis [92] anhand von a parte Bemerkungen heraus, vgl. besonders S. 190: “[...] the audience becomes in effect a confidant and accomplice of the poet and as such can enjoy his machinations to the fullest [...]”; vgl. hierzu schon Albrecht [93], insbesondere S. 189–209. Vgl. auch die Untersuchung von Sharrock [94], bes. S. 21–86, in der die Rolle des ovidischen Liebeslehrers als Verführers des Lesers analysiert wird; ferner Gauly [95:28. 176].

Leander³¹ an analogen Stellen solche explizit gemachten Abbrüche: Leander beschreibt, wie Hero ihn nach dem Überschwimmen des Hellespontos mit Küssen und Umarmungen empfängt, um seine Erzählung so zu schließen (18, 105f.): *cetera nox et nos et turris conscia nouit | quodque mihi lumen per uada monstrat iter*³² („den Rest kennt nur die Nacht und wir selbst und der mitwissende Turm und das Licht³³, das mir den Weg über das Meer weist“). Hero beschreibt in ihrem Brief an den Geliebten, wie sie auch in den Nächten, in denen er nicht zu ihr kommen kann, von seinem Besuch träumt: Sie glaubt, schon seine Umarmungen zu spüren (19, 63f.), *multaque praeterea linguae reticenda modestae | quae fecisse iuuat, facta referre pudet* („und außerdem vieles, was man mit sitzsamer Zunge verschweigen muß; was angenehm zu tun ist, was hinterher zu erzählen man sich aber schämt“). |

327

328

Nun könnte man in diesem Fall die Ansicht vertreten, mit dem schamhaften Abbruch habe Ovid seine fiktiven Briefschreiber charakterisieren wollen, er diene also der Ethopoie: Sowohl Hero als auch Leander sollen als schüchtern und schamhaft gezeichnet werden. Diese Erklärung vermag indes bei einem ähnlichen Abbruch im Sapphobrief³⁴ nicht zu überzeugen. Sappho beschreibt, ähnlich wie Hero, einen Traum von ihrem abwesenden Geliebten Phaon; dieser entwickelt sich im wahrsten Sinne des Wortes zu einem wet dream. Sie meint, seine leidenschaftlichen Küsse und Berührungen zu spüren, bricht aber an dieser Stelle die Beschreibung ab (15, 133f.): *ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt, | et iuuat, et siccae non licet esse mihi* („das Weitere zu erzählen schäme ich mich, aber alles geschieht, und es macht mir Freude, und ich kann nicht trocken bleiben“). Die Beschreibung ist deutlich zu weit gegangen als daß Sappho noch als weiblich-zurückhaltend charakterisiert werden könnte³⁵. Der Abbruch muß hier also anderen Zielen dienen.

Auch das schon zitierte *cetera quis nescit* aus den *Amores* muß offenbar anders interpretiert werden, denn hier ist es das elegische Ich selbst, das eine Beschreibung des weiteren Verlaufs der mittäglichen Liebesstunde ablehnt. Ähnlich gibt an einer Stelle aus der *Ars* der Liebeslehrer vor, aus Scham wolle er die Signale des weiblichen Orgasmus nicht beschreiben (3, 803f.): *quid iuuat, et uoces et anhelitus arguat oris; | a pudet! arcanas pars habet ista notas* („was dir gefällt, sollen Laute und Keuchen des Mundes anzeigen. Ach, wie schäme ich mich – dieser Teil [gemeint sind die weiblichen Genitalien] hat seine geheimen Signale“). Sollen wir hier annehmen, der Dichter schäme sich in der Tat, solche als obszön empfundenen Details auszusprechen? A priori hat diese Erklärung nicht viel für sich – wer Ovids Liebesgedichte liest, erhält trotz der verbalen Zurückhaltung nicht | den Eindruck eines übermäßig schüchternen Dichters. Und auch bei näherer Betrachtung der gerade zitierten Stellen kommen Zweifel auf: Man hat das Gefühl, daß der Erzähler sorgfältig darauf achte, seine Beschreibung erst dort abubrechen, wo schon so ziemlich alles gesagt ist und der Leser das *cetera* ohne Mühe selbst ergänzen kann. Auch eine Stelle wie die folgende aus dem dritten Buche der *Ars* spricht nicht für die Annahme tatsächlicher Schamhaftigkeit. Bevor der Dichter an den Katalog der Stellungen geht, die jede Frau beim Liebesakt im besten Licht erscheinen lassen sollen, fingiert er ein Zögern aus Scham (3, 769f.): *ulteriora pudet docuisse, sed alma Dione | „praecipue nostrum est, quod*

328

329

- 31 Beck [96] erklärt dieses Briefpaar (wie alle anderen) für unecht. Auf dieses Problem kann ich hier nicht eingehen. S. im übrigen unten Anm. 34.
- 32 P. Ovidius Naso, *Epistulae Heroidum*, hrsg. von Heinrich Dörrie (Texte und Kommentare 6), Berlin 1971.
- 33 Die Lampe als ‚Zeuge‘ von erotischen Handlungen ist ein Topos der antiken Liebesdichtung; vgl. etwa *AP* 5, 4, 1f.; 5, 5, 1f.; 5, 7; 5, 8, 1; 5, 128, 3f.; 5, 197, 3f.; 6, 162; Martial 14, 39 und den Kommentar von E. J. Kenney zu *Heroides* 16–21 [97:9 Anm. 31] sowie zur Stelle.
- 34 Ich gehe an dieser Stelle auf die Frage der Echtheit nicht ein, vgl. dazu Knox [98:12–4] (er entscheidet sich gegen die Echtheit); dagegen vertritt Holzberg [91:79] entschieden die Echtheit des gesamten Corpus; vgl. auch Rosati [100:27f.]; Heinze [101:51–5] sowie Courtney [102].
- 35 Daß diese Stelle aus dem Sapphobrief in der Beschreibung des Sexuellen tatsächlich recht weit geht, zeigt auch der Überlieferungsbefund: Ein großer Teil der Handschriften ersetzt das anstößige *siccae* durch ein verschämtes *sine te*, was manche puritanischen Herausgeber dankbar aufgegriffen haben. Zu Recht bezeichnet daher Arthur Palmer im kritischen Apparat seiner kommentierten Ausgabe der *Heroides* [103] *siccae* als „spurca, sed certa, lectio“; vgl. auch den Kommentar von Knox [98] zur Stelle.

pudet, „*inquit* „*opus*“ („Ich schäme mich, das Weitere zu lehren, aber die holde Dione sprach: ‚Wessen man sich schämt, das ist insbesondere mein Werk ‘“). Sollen wir hier tatsächlich daran glauben, erst eine Erscheinung der Venus habe den Dichter zum Weiterdichten bewogen? Nicht einmal die überzeugtesten Verfechter autobiographischer Deutungen dürften wohl auf diesen Ausweg verfallen; vielmehr ist offensichtlich, daß die Götterepiphanie nur ein konventionelles Stilmittel ist. Man liegt wohl näher an der Wahrheit, wenn man diese Passagen im Lichte des *et pudet et dicam* („ich schäme mich und werde es dennoch sagen“) aus den *Remedia* (407) zu interpretieren versucht: Indem der Dichter mit dieser Formulierung die Spannung des Lesers auf besonders pikante Details weckt, erregt er seine Aufmerksamkeit.

Doch scheint dies nicht die einzige Funktion solcher unter Hinweis auf den pudor in die Liebesgedichte eingefügten Abbrüche zu sein. Die schon oben beschriebene Aufforderung an den Leser zur narrativen Mitarbeit manipuliert vielmehr wiederum, ähnlich wie der Gebrauch der Indefinitpronomina, den Leser auf raffinierte Weise. Um diese Art der Rezeptionssteuerung besser zu verdeutlichen, soll hier zunächst anhand eines (notwendig kurzen) Exkurses in die Geschichte des Abbruchmotivs dessen literarische Technik analysiert werden.

Das Verbot, bestimmte Dinge zu erzählen oder zu erwähnen, war ursprünglich vor allem religiös motiviert (in solch religiöser Scheu könnte im übrigen die ursprüngliche Begründung für die Tabuisierung sexueller Dinge zu suchen sein)³⁶. In der ältesten griechischen Dichtung finden wir Passagen, in denen diese ursprüngliche Motivation offenbar noch wirksam ist. So wird im homerischen *Demeterhymnos* erzählt, wie Demeter, nachdem sie ihre Tochter Persephone wiedergefunden hat, die Pflanzen auf der Erde wieder grünen läßt und den Königen von Eleusis Vorschriften für Opfer und Riten gibt; diese werden jedoch nicht näher beschrieben, sondern bezeichnet | als (478f.) *σεμνά, τὰ γ' οὐ πως ἔστι παρεξιμέν οὔτε πυθέσθαι, | οὔτ' ἀχέειν μέγα γάρ τι θεῶν σέβας ἰσχάνει αὐδήν*³⁷ („Riten, die man nicht übertreten noch erfahren noch verkünden darf; denn große Scheu vor den Göttern hält die Stimme fest“). Die Erzählung dessen, was Demeter Triptolemos und den übrigen eleusinischen Fürsten enthüllt hat, muß hier abgebrochen werden, weil der Erzähler sich sonst eines Mysterienfrevels schuldig gemacht hätte³⁸.

Doch schon relativ früh werden solche Abbrüche von Dichtern als rein konventionelles Mittel benutzt, ein Thema zu beenden. Der fragmentarische Überlieferungszustand der griechischen Lyrik gestattet es uns leider nicht mehr, die Verwandlungen dieses Motivs im einzelnen nachzuverfolgen. Für uns greifbar wird es zu Beginn der klassischen Epoche, in den Gedichten Pindars. Dieser benutzt es so häufig, daß es für seinen Stil geradezu als typisch gelten kann³⁹. Zwar erwähnt auch er als Grund für den Abbruch religiöse Motive, aber wie sehr dies bei ihm schon zu einem konventionellen Mittel des Übergangs von einem Thema zum nächsten geworden ist, zeigt etwa eine Passage aus der neunten olympischen Ode. Nachdem der Lobredner ausführlich erzählt hat, wie Herakles gegen die drei Götter Poseidon, Apollon und Hades gekämpft hat, fügt er anschließend eine Abbruchsformel an: |

36 Zur Sexualität als religiösem Tabu vgl. Parker [104:74–103].

37 *The Homeric Hymn to Demeter*, hrsg. und kommentiert von Nicholas J. Richardson, Oxford 1974.

38 Obwohl der allgemeine Sinn deutlich ist, bereiten die beiden Verse (unter anderem wegen mechanischer Beschädigung im einzigen Codex, der den Text des *Demeterhymnos* überliefert) in einigen Einzelheiten Verständnisschwierigkeiten, vgl. den ausführlichen Kommentar von Richardson [105] zur Stelle; dort auch (S. 304–8) ein guter Überblick zum Phänomen der Verschwiegenheit bei den Mysterien.

39 So zu Recht Carey [6:143]: “But though other writers may use the formalized break-off, it remains essentially Pindar’s property.” Zu pindarischen Abbrüchen vgl. ferner Thummer [27:1, 122–7] und Race [22] = [23:41–57]; zu ihrer Wirkungsgeschichte auch Davis [106].

ἀπό μοι λόγον
 τοῦτον, στόμα, ῥίψον·
 ἐπεὶ τό γε λοιδορῆσαι θεοὺς
 ἐχθρὰ σοφία [...].
 μὴ νῦν λαλάγῃ τὰ τοιαῦτ'· ἔα πόλεμον μάχαν τε πᾶσαν
 χωρὶς ἀθανάτων· [...] ⁴⁰

Mein Mund, wirf diese Erzählung fort! Denn Götter zu schmähen ist eine verderbliche Kunst [...]. Rede jetzt nicht solches, laß allen Krieg und alle Schlacht ohne die Götter!

Ältere Interpreten haben bei Pindar in solchen Passagen aufrichtiges religiöses Empfinden sehen wollen: Er bringe hier seine persönliche Abneigung gegen die traditionellen Mythen zum Ausdruck, die etwa Menschen gegen Götter kämpfen lassen⁴¹. Diese Leser haben nicht genügend beachtet, daß Pindar diesen Abbruch erst nach eben der angeblich inakzeptablen mythischen Erzählung einfügt. Hätte er den Mythos wirklich aus religiösen Gründen anstößig gefunden, dann hätte er ihn doch sicherlich nicht zuvor so ausführlich wiedergegeben. Der Abbruch scheint hier vor allem die Funktion zu haben, von der mythischen Erzählung zum folgenden Lob des Siegers Epharmostos, dem eigentlichen Hauptpunkt des Epinikions, überzuleiten | und diesem mehr Gewicht zu verleihen⁴².
 331
 ———
 332
 Möglich wurde diese Verwendung freilich erst dadurch, daß den Zuhörern das Motiv des ‚religiösen Verschweigens‘ geläufig und daher als Begründung für ein Abbrechen akzeptabel war. Andererseits steht Pindar in seiner Verwendung des Abbruchmotivs den hellenistischen Dichtern insofern nahe, als er in seinen mythischen Erzählungen die Hauptpunkte des Geschehens häufig nur kurz andeutet, weil er bei seinem Publikum eine genaue Kenntnis der Mythen voraussetzen kann, erzählten diese doch häufig die Taten und Leiden der lokalen Heroen. Meist bricht er dann nach kurzer Zeit ab und nennt für diese Abbrüche eine Reihe fingierter Begründungen – die Kürze der Zeit, die Gefahr von Überdruß beim Publikum⁴³ oder eben, wie hier, religiöse Skrupel.

Bei den hellenistischen Dichtern selbst wird dann der Abbruch vollends zum beliebig einsetzbaren literarischen Stilmittel. Bei Kallimachos oder Apollonios Rhodios etwa finden wir eine ganze Reihe von Passagen, in denen eine Erzählung in pindarischer Manier abgebrochen wird. Neuere Untersuchungen⁴⁴ scheinen nahezulegen, daß sie diese Technik tatsächlich aus Pindar beziehen, der den Abbruch zu einem typischen Element seiner Dichtung gemacht hatte. Aus der alten Tradition behalten diese hellenistischen Dichter nicht selten die religiöse Motivierung bei, doch ist sie hier zur reinen literarischen Fiktion geworden. Dies zeigt etwa eine Stelle aus dem Argonautenepos des Apollonios Rhodios⁴⁵: Bei der Rückfahrt aus Kolchis landen die Argonauten auch auf Drepane, der

40 Pindarus, *Epinicia*, in: P., *Carmina cum Fragmentis*, hrsg. von Bruno Snell und Herwig Maehler, 2 Bde, Leipzig⁷ 1987 (1964), Bd. 1, Ol. 9, 35–41.

41 So interpretiert etwa Bossler [107:198] diesen Abbruch „als den unmittelbaren Ausdruck seiner [Pindars] bekannten religiösen Gesinnung und frommen Scheu vor den Göttern“; ähnlich noch Thummer [28:66]; Craik [108]. Vgl. dagegen Bundy [5:9]: “[...] such passages are entirely too sophisticated and rhetorical to be taken in a straightforward religious sense.” In ähnlicher Weise umstritten ist die Interpretation der Passage *Ol.* 1, 52, in der das enkomiastische Ich sich weigert, der traditionellen Version des Pelopsmythos (Pelops sei von seinem Vater Tantalos gekocht und den Göttern zum Mahl vorgesetzt worden, und die trauernde Demeter habe zerstreut von dem Fleisch gekostet) Glauben zu schenken und dafür ebenfalls religiöse Motive anführt: Einige Interpreten nehmen diese religiösen Argumente ernst (so Craik [108]), andere betonen ihren rhetorischen und formelhaften Charakter, so Köhnken [19] (bes. S. 206: “The religious motivation of Pindar [...] is much rather a poetical pretence [...].”); Hubbard [109], bes. S. 17 Anm. 6.

42 Vgl. Fuhrer [9:68].

43 Vgl. Bundy [5:17–9, 75f.].

44 Vgl. insbesondere Fuhrer [9]; vgl. ferner den unten Anm. 48 zitierten Aufsatz [10] derselben.

45 Zu ihr zuletzt Hunter [15:113]. Ob Apollonios an dieser Stelle tatsächlich polemisch auf Kallimachos Bezug nimmt, wie Livrea in seinem Kommentar zum 4. Buch der *Argonautika* [111] zur Stelle behauptet, ist in unserem Zusammenhang nicht relevant.

Insel der Phaiaken; der Erzähler berichtet, woher diese Insel ihren Namen (übersetzt „Sichel“) hat:

ἢ ὑπο δὴ κείσθαι δρέπανον φάτις – ἴλατε, Μοῦσαι,
οὐκ ἐθέλων ἐνέπω προτέρων ἔπος – ᾧ ἀπὸ πατρὸς
μήδεα νηλειῶς ἔταμε Κρόνος.⁴⁶

332 — Es heißt, unter ihr liege die Sichel – seid gnädig, ihr Musen, ohne es zu wollen singe ich, was
Frühere erzählten – mit der Kronos ohne Mitleid die Genitalien seines Vaters abschnitt. |

333

Hier handelt es sich nicht um einen wirklichen Abbruch, denn die Geschichte wird ja, scheinbar gegen den Willen des Erzählers, tatsächlich wiedergegeben. Die raffinierte Stellung des Satzes, der die fiktiven religiösen Skrupel des Dichters ausdrückt, zeigt jedoch, wie hier mit dem altherwürdigen Thema des religiösen Tabu ein literarisches Spiel gespielt wird: Zunächst wird der Beginn des Aitios erzählt – unter der Insel soll eine Sichel liegen, soviel weiß der Leser schon. Aber erst nach einer Retardierung erfährt er, um welche ganz besondere Sichel es sich handeln soll, um die nämlich, mit der Kronos seinen Vater Uranos entmannt hat. Deutlich ist die Anrufung der Musen als spannungssteigerndes Element eingesetzt; hier ist der religiöse Skrupel zu einem Mittel der Rezeptionssteuerung mutiert.⁴⁷

Häufig wenden die Alexandriner den Abbruch auch auf eine andere Art an, die ebenfalls ein Spiel mit dem Rezipienten treibt. Die hellenistische Dichtung wendet sich meist dezidiert an ein gebildetes Publikum und setzt vielfach voraus, daß der Leser die erzählten Mythen und ihre literarische Tradition schon kennt. Hier kann es sich der poeta doctus also leisten, eine Erzählung nur mit wenigen Worten zu evozieren, dann abubrechen und darauf zu vertrauen, daß das Publikum diese wenigen Andeutungen verstehen wird. So erzählt Kallimachos in seinen *Aitien* den Mythos von Kydippe und Akontios und erwähnt dabei auch den merkwürdigen naxischen Hochzeitsbrauch, daß die Braut die Nacht vor der Eheschließung mit einem Jungen verbringt. Zur Begründung führt er einen mythischen Präzedenzfall an:⁴⁸

Ἡρην γάρ κοτέ φασι – κύον, κύον, ἴσχεο, λαιδρὲ
θυμέ, σύ γ' αἰεὶσι καὶ τὰ περ οὐχ ὀσίη·
ᾧναο κάοτ' ἔνεκ' οὐ τι θεῆς ἴδες ἱερὰ φοικτῆς,
ἔξ ἄν ἐπεὶ καὶ τῶν ἠρυγες ἱστορίην.

Denn man sagt, Hera habe einst – du Hund, Hund, halte ein, dreistes Herz! Du wirst auch das besingen, was nicht erlaubt ist! Du hast großes Glück, daß du nicht die Mysterien der schauerlichen Göttin gesehen hast, denn auch deren Geschichte hättest du herausgeschrien!

333 — Hier wird der Leser aufgefordert, die durch den Abbruch geschaffene Unbestimmtheitsstelle mittels
334 — seiner Kenntnis der mythischen und poetischen | Traditionen zu ergänzen⁴⁹: Die Stichworte ‚vor-
eheliches Zusammensein‘ (wovon bei der Beschreibung des Hochzeitsbrauches die Rede gewesen war) und ‚Hera‘ sollen ihn an eine bekannte Stelle aus der *Ilias* erinnern, wo es von der vorehelichen Beziehung von Zeus und Hera heißt: οἶον ὅτε πρῶτόν περ ἐμισγέσθην φιλότῃτι, | εἰς εὐνήν φοιτῶντε,

46 Apollonius Rhodius, *Argonautiques*, hrsg. von Francis Vian, 3 Bde, Paris 21976–1981 (1961–1980), 4, 984–986.

47 Ein ganz ähnliches Spiel findet man bei Arat, *Phainomena* 637–640.

48 Callimachos, hrsg. von Rudolf Pfeiffer, 2 Bde, Oxford 1949–1953; Nachdruck Salem, NH 1988, Frg. 75, 4–7. Zu diesem Abbruch vgl. Fuhrer [10:62–6] (sie führt mit vielleicht etwas zu großer Zuversicht diese Stelle auf das Vorbild eben der oben zitierten Passage aus der neunten olympischen Ode zurück). Zu Abbrüchen bei Kallimachos weiter Harder [11:296f.].

49 Diese Aufforderung an den Rezipienten zur narrativen Mitarbeit wird in einer aufgrund des fragmentarischen Überlieferungszustandes nicht mehr völlig verständlichen Passage aus den *Aitien* explizit ausgesprochen: Frg. 57, 1 Pf. = 264, 1 *Supplementum Hellenisticum* αὐτὸς ἐπιφράσσατο, τάμοι δ' ἄπο μήκος ἀοιδῆ („er selbst [der Leser ?] möge es sich ausmalen und dem Gesang die Länge abschneiden“).

φίλους λήθοντε τοκῆας („als sie sich zum ersten Mal in Liebe vereinten und ins Bett gingen, vor ihren Eltern verborgen“).⁵⁰ Die religiöse Motivierung des Abbruchs ist daher bei Kallimachos nicht mehr als ein augenzwinkernder Wink an den Leser – der Dichter hat sorgsam darauf geachtet, seine Erzählung erst an dem Punkt abzubrechen, an dem alles Entscheidende schon gesagt ist und der Rest zwangsläufig ergänzt werden muß. Der Leser wird hier, ähnlich wie in der gerade besprochenen Stelle aus den *Argonautika* des Apollonios, auf besonders raffinierte Weise manipuliert: Wenn er den Text überhaupt verstehen will, muß er sich in die Rolle begeben, die ihm der Erzähler vorgibt, er muß also die in starken Worten als tabu bezeichnete Erzählung vom vorehelichen Sex zwischen Zeus und Hera ergänzen. Und damit muß er auch die ironische Haltung des Autors zu diesem religiösen Tabu teilen. Autor und Leser erkennen einander hier gewissermaßen als zu derselben Gruppe von intelligenten und aufgeklärten Menschen zugehörig, die mit solchen Verboten und Skrupeln ihr Spiel treiben dürfen und sich mit leisesten Andeutungen verstehen.

Moderne Literaturtheoretiker haben wiederholt analysiert, wie solche Manipulationen des Rezipienten oder (um es etwas neutraler zu formulieren) solche rezeptionssteuernden Mechanismen funktionieren. Wolfgang Iser etwa hat gezeigt, wie Unbestimmtheitsstellen dem Leser den Effekt eines größeren Realitätsgehaltes eines Textes vermitteln⁵¹: „[...] die Leerstellen gewähren einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens. Räumt ein Text diese Chance ein, so wird der Leser die von ihm komponierte Intention nicht nur für wahrscheinlich, sondern auch für real halten. Denn wir sind im allgemeinen geneigt, das von uns Gemachte als wirklich zu empfinden.“
 334
 —
 335
 Leerstellen sind demnach ein Mittel, einen Text ‚realitätsnah‘ und seinen impliziten Autor glaubhaft wirken zu lassen. Noch einen Schritt weiter im Glaubhaft-Machen geht, wie der amerikanische Narratologe Wayne C. Booth gezeigt hat, die Wirkung von vielen Arten des ‚uneigentlichen Redens‘ wie etwa Metaphern oder Ironie: Der Autor zwingt uns hier, die im Text vorgegebene Leserrolle, also die des impliziten Lesers, einzunehmen, um den Text überhaupt erst zu verstehen. Damit aber sind wir schon näher daran gerückt, die im Text vertretenen Positionen auch zu teilen. Ob wir es wollen oder nicht, wir schenken dem Autor gewissermaßen ein Stück Vertrauensvorschuß⁵². Genau hierin könnte man übrigens einen Effekt der in der hellenistischen Zeit so beliebten gelehrten und schwierigen Dichtung sehen: Während der Rezipient damit beschäftigt ist, die verrästelten Anspielungen des Autors zu entschlüsseln, begibt er sich, wenn ihm dieses Entschlüsseln gelingt, mehr und mehr in die Rolle eines Komplizen, der sich mit dem Autor einig weiß in der Verachtung der βέβηλοι, des profanum uolgus. So wird die Distanz zwischen Autor und Leser unterlaufen.

Diese Strategie war auch schon in der Antike bekannt. Keiner der modernen Theoretiker hat sich meines Wissens auf Quintilian berufen (Booth behauptet sogar ausdrücklich, dieser habe zu der Wirkung, die Metaphern auf Leser haben, nichts zu sagen⁵³), und doch finden wir, daß schon der römische Rhetoriklehrer genau diesen Effekt von schwierigen Anspielungen (den er im übrigen ablehnt) beschrieben hat: |

335

336

- 50 Homerus, *Opera*, Bd. 1–2: *Ilias*, hrsg. von David B. Monro und Thomas W. Allen, Oxford³ 1920, Nachdruck 1978–1982, 14, 295f. Zu dieser Passage und zur Tradition vom heimlichen vorehelichen Beischlaf zwischen Hera und Zeus vgl. den Kommentar von Janko [112:199].
- 51 Iser [17:236] (zitiert nach dem Nachdruck in [24]). Der Terminus ‚Unbestimmtheitsstelle‘ (der mir glücklicher gewählt scheint als Isters ‚Leerstelle‘) wurde in die Literaturwissenschaft eingeführt von Ingarden [16:261–70]; die feinen Differenzierungen, die Iser [18:267–80] gegenüber Ingardens Konzept einführt, können hier außer acht bleiben.
- 52 Booth [2:298–304], bes. 299: “Though each kind of figuration would no doubt yield somewhat different ethical results if we dwell on it at length, we can see that all of them invite us to an intellectual dance [...]. That *pas de deux* commits us in turn to the inviter’s entire enterprise.” Vgl. auch ders., [3], bes. S. 39–43, Cohen [7:3–12], sowie Scholes [114:36].
- 53 Booth [2:304]. In der Klassischen Philologie hingegen wurde die folgende Quintilian-Passage schon von Most [21:23–4] für die Interpretation von Pindars schwieriger Dichtung fruchtbar gemacht.

[...] *peruasit [...] iam multos ista persuasio, ut id demum eleganter atque exquisite dictum putent quod interpretandum sit. sed auditoribus etiam nonnullis grata sunt haec, quae cum intellexerunt acumine suo delectantur, et gaudent non quasi audierint sed quasi inuenerint.*⁵⁴

Viele sind nunmehr von der Überzeugung durchdrungen, nur das für elegant und erlesen ausgedrückt zu halten, was der Deutung bedarf. Aber auch einigen Hörern ist das angenehm, dessen Durchschauen sie mit Freude über ihren eigenen Scharfsinn erfüllt, und sie freuen sich, als hätten sie es nicht gehört, sondern selbst gefunden.

Präzise hat Quintilian hier aus der Sicht des Redners die Wirkung solcher Anspielungen auf den Hörer ausgedrückt: Indem sie ihm die Illusion der Mitarbeit an der Sinnproduktion geben, wirken sie auf ihn überzeugend, denn sie vermitteln ihm den Eindruck einer partiellen Identität zwischen Produzent und Rezipient. Wem man sich aber so nahe und ähnlich fühlt, dem ist man auch bereit, Glauben zu schenken.

Kehren wir nach diesem Exkurs in die Geschichte des Abbruchsmotivs zu Ovids Liebesdichtung zurück. Einige Parallelen dürften deutlich geworden sein: Auch Ovid benutzt, wie wir an seinem Gebrauch von *cetera* und ähnlichen Formeln gesehen haben, die Abbrüche, um seine Leser zur narrativen Mitarbeit aufzufordern und so zu beeinflussen. Daß er diese Art der Rezeptionslenkung ebenso wie die Technik, die Erzählung erst dort abubrechen, wo die Fortführung sich von selbst ergibt, aus diesen hellenistischen Dichtern übernommen hat, ist mit großer Sicherheit anzunehmen. Dies zeigt sich besonders deutlich an einer Passage aus den *Fasti*, die man sicherlich als alexandrinischstes Werk unseres Dichters bezeichnen darf⁵⁵. Ovid erzählt hier die Geschichte von der Geburt des Urion, d. h. Orion⁵⁶. Offensichtlich war dieser Mythos schon in der griechischen Dichtung öfter behandelt worden, doch ist uns keine dieser älteren Fassungen erhalten. Die drei Götter Iuppiter, Neptun und Mercur kehren unerkannt bei dem greisen, verwitweten Hyrieus ein und werden von ihm bewirtet, so gut es seine kärglichen Mittel erlauben; sogar seinen einzigen Stier brät er für sie. Für diese aufopferungsvolle Mühe sagen ihm die Götter die Gewährung eines Wunsches zu. | Hyrieus bittet um einen Nachkommen, doch da er seiner inzwischen verstorbenen Gattin ewige Treue geschworen habe, wolle er nicht noch einmal heiraten (5, 530: *nec coniunx et pater esse uolo* „ich will zwar nicht Gatte, aber Vater sein“). Ovid beschreibt nun die Erfüllung dieses schwierigen Wunsches folgendermaßen:

*adnuerant omnes. omnes ad terga iuueni
constiterant – pudor est ulteriora loqui.
tum superiniecta texere madentia terra:
iamque decem menses, et puer ortus erat.
hunc Hyrieus, quia sic genitus, uocat Uriona.*⁵⁷

Alle hatten ihm Gewährung genickt; alle hatten sich bei der Haut des Stieres aufgestellt – das Weitere zu erzählen schäme ich mich. Die nasse Haut bedeckten sie mit darübergeworfener Erde, und schon nach zehn Monaten wurde ein Knabe geboren. Diesen nannte Hyrieus, weil er so erzeugt worden war, Urion.

54 M. Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria*, hrsg. von Michael Winterbottom, 2 Bde, Oxford 1970, 8, 2, 21.

55 Vgl. zu diesem Aspekt zuletzt Miller [20].

56 Vgl. zu diesem Mythos und seinen erhaltenen Versionen Muth [115:154–60]; ders., [116], hier Sp. 1300–1303; Herter [117], hier Sp. 630f. (mit reichen Literaturangaben).

57 P. Ovidius Naso, *Fasti*, hrsg. von E. H. Alton, D. E. W. Wormell und E. Courtney, Leipzig 41997 (1978), 5, 531–5.

Das etymologische Spiel⁵⁸ mit οὐρεῖν („urinieren“, aber auch „ejakulieren“⁵⁹) zeigt deutlich, daß Ovid in dieser Passage ein griechisches Vorbild imitiert (der versus spondiacus 535 mit dem viersilbigen griechischen Eigennamen am Versende signalisiert für die zeitgenössischen Leser diese hellenistische Atmosphäre deutlich⁶⁰). Zwar können wir diese Vorlage nicht mehr mit Sicherheit benennen, da uns ältere Fassungen nicht erhalten sind, doch steht immerhin fest, daß der hellenistische Dichter Euphorion von Chalkis (3. Jahrhundert v. Chr.) diesen Mythos erzählt hat⁶¹. Wir können nur |
337
—
338
vermuten, daß sich die Imitation auch auf die literarische Technik des Abbruchs erstreckt; doch die Parallele zu den bisher analysierten hellenistischen Passagen legt diesen Schluß nahe: Wie bei den Beispielen aus Kallimachos und Apollonios wird auch hier die Erzählung erst abgebrochen, als schon beinahe alles gesagt ist. Der erklärende Nachsatz drückt andeutungsweise noch einmal aus, was die drei Götter vor der Stierhaut taten, aber das pikante Detail wird nicht direkt benannt, sondern muß vom gelehrten Leser ergänzt werden.

Die Passage legt also nahe, daß Ovid die literarische Technik solcher Abbrüche aus der hellenistischen Dichtung lernen konnte. Auch in die Liebesdichtung hat er dieses Motiv nicht als erster überhaupt eingeführt, denn wir kennen Belege für ähnliche Abbrüche etwa aus dem griechischen Epigramm. So redet der in das erste vorchristliche Jahrhundert einzuordnende Philodem sein Bett mit den Worten an σὺ δ', ὦ φιλεράστρια κοίτη, | ἤδη τῆς Παφίης ἴσθι τὰ λειπόμενα⁶² („du jedoch, Liebeslager, kennst schon den Rest der Paphierin [= Aphrodites, deren Name hier metonymisch für ‚Liebe‘ verwendet wird]“). Das griechische τὰ λειπόμενα entspricht völlig Ovids abbrechendem *cetera*. Ebenso verfährt ein Epigramm des Marcus Argentarius, der wahrscheinlich ein ungefährer Zeitgenosse Ovids gewesen ist⁶³. Dort heißt es nach einer Beschreibung von Küssen und Umarmungen: τὰ λοιπὰ | σιγῶ, μάρτυς ἐφ' οἷς λύχνος ἐπεγράφετο⁶⁴ („das Übrige verschweige ich, als dessen Zeuge die Lampe eingetragen ist“). Auch hier sehen wir also dieselbe Technik, die sexuelle Szene genau dort abzubrechen, wo durch die Worte „das Übrige“ der ganze Fortgang schon evoziert ist. Auch bei Ovids römischen Vorgängern finden wir bereits Ähnliches: In der an Gallus adressierten Elegie 1, 13 referiert Propertius kurz eine Szene, die er in der Elegie 1, 10 schon ausführlicher geschildert hatte: Er habe Gallus und seine puella beim Liebesspiel beobachtet, ihre Umarmungen gesehen (17f.), *et cupere optatis animam deponere labris | et quae deinde meus celat, amice, pudor* („und wie du auf die ersehnten Lippen deine Seele legen | wolltest und was anschließend meine Schamhaftigkeit verschweigt, mein Freund“). Bedeutsam scheint mir hier allerdings, daß der angeredete Freund selbst der Protagonist der beschriebenen Szene ist; der pudor mag sich also vor allem darauf beziehen, ihm seine eigenen sexuellen Aktivitäten zu erzählen, und die unter Freunden wünschenswerte delikate Rücksichtnahme ausdrücken⁶⁵. Dennoch ist deutlich, daß schon Propertius die Technik des Abbruchs

58 Zur Etymologie von Orion vgl. Adams [80:142] (mit weiterer Literatur).

59 Nach Muth [116:1302f.] wäre die Bedeutungserweiterung ‚ejakulieren‘ nur eine ad hoc Erfindung zur Rationalisierung dieses Mythos, da man die ursprüngliche Harnzeugung nicht mehr akzeptieren wollte; für meine Argumentation ist diese Frage nicht entscheidend. Auch die lateinischen Wörter *meiere* und *commingere* haben dieselbe Bedeutungsbreite; vgl. *Thesaurus linguae Latinae*, Bd. 6, 2, Sp. 2322, Z. 36–47 und Bd. 8, Sp. 998, Z. 71f.

60 Vgl. zu dieser metrischen Technik die Kommentare von Fordyce zu Virgils *Aeneis* 7–8 ([118], zu Vers 7, 631) und von Harrison zu *Aeneis* 10 ([12], zu Vers 136, mit weiterer Literatur).

61 Scholion AD zu *Ilias* 18, 486 = Euphorion, frg. 101 Powell (*Collectanea Alexandrina*, hrsg. von John U. Powell, Oxford 1925). Newlands [119:112f.] weist ferner auf das für hellenistische Epyllien typische Motiv hin, daß ein Gott oder Heros unerkannt bei armen Leuten einkehrt und dort bewirtet wird (vgl. etwa bei Kallimachos die Einkehr des Theseus bei Hekale, die des Herakles bei Molorchos), scheint aber zu vermuten, daß diese Annäherung an einen hellenistischen Topos erst von Ovid geleistet wurde. Vgl. zu solchen Bewirtungsszenen Hollis [14:341–54] und zuletzt Rosokoki [121:99–101].

62 *Anthologia Graeca* (wie Anm. 26) 5, 4, 5f.

63 Seine chronologische Einordnung ist schwierig, einziger Anhaltspunkt ist die vermutliche Identität mit einem durch den Bericht Senecas d. Ä. datierbaren Redner, vgl. Gow/Page [122:2, 166f.] und zuletzt Degani [123].

64 *Anthologia Graeca* (wie Anm. 26) 5, 128, 3f.

65 Unplausibel zur Gallusgestalt bei Propertius scheinen mir die Ausführungen von King [124].

in der Liebeselegie verwendet hat.

Ovid jedoch wäre nicht Ovid, wenn er sich mit der bloßen Wiederholung eines älteren Motivs begnügte. Seine bedeutende Innovation liegt in der rhetorischen Funktion, die er diesem wohlbekanntem Topos zuweist. Die scheinbar schamhafte Verschwiegenheit solcher Abbrüche sticht von dem insgesamt frivolen Ton seiner Elegien so deutlich ab, daß sie die Aufmerksamkeit des Rezipienten in eindringlicher Weise auf das mit so nachdrücklichem Augenzwinkern Ausgelassene lenkt, indem sie den Leser, und zwar Leser, an den Abbruchstellen anspricht und zum Ergänzen der Leerstellen auffordert. Hierin können wir eine Tendenz wiederfinden, die die Tübinger Dissertation von Bardo Gauly in den *Amores* insgesamt nachgewiesen hat: Bei Ovid geht es nicht mehr so sehr um die Darstellung einer einzelnen Liebesaffäre mit all ihren psychologischen Facetten, sondern er möchte in erster Linie, daß sich ein beliebiger römischer Liebender in seinen Figuren erkennt und sich mit ihnen identifiziert⁶⁶. Explizit wird diese Aufforderung zur narrativen Mitwirkung des Rezipienten in einer Passage der *Remedia*, in der der Erzähler seine Leser auffordert, dort, wo er mit Hinweisen auf den *pudor* Leerstellen einfüge, ihrer Phantasie freien Lauf zu lassen und diese Leerstellen zu ergänzen:

*multa quidem ex illis pudor est mihi dicere, sed tu
ingenio uerbis concipe plura meis.*⁶⁷

Zwar schäme ich mich, vieles davon zu sagen, doch du verstehe in deinem Kopf mehr, als in meinen Worten liegt

Was in den anderen Abbruchstellen lediglich impliziert war, wird hier vom Erzähler expressis verbis gefordert: Der Rezipient soll zwischen den Zeilen lesen, das vom Dichter nur Angedeutete weiterführen und so die Rezeptionsvorgaben erfüllen.

339 Diese explizite Forderung verdeutlicht noch einmal, was wir schon früher angesichts des *cetera*
 340 *quis nescit* beobachtet haben: Der Leser soll bei Ovid die Andeutungen nicht, wie er es bei den anderen Elegikern konnte, in einem schamhaften Halbdunkel lassen, sondern er wird zur Wachsamkeit aufgefordert, in welcher Metapher, in welchem Indefinitpronomen, in welcher nur halbvollendeten Erzählung etwa eine sexuelle Anzüglichkeit liegen könnte. Somit wird ihm hier recht eigentlich zu Bewußtsein gebracht, was sich hinter den euphemistischen Periphrasen verbirgt. Man könnte dieses Verfahren durchaus als Parodie bezeichnen, wenn man die Definition von Parodie zugrundelegt, die die russischen Formalisten, insbesondere Viktor Sklovskij und Jurij Tynjanov, geprägt haben⁶⁸: Parodie ist nach dieser Auffassung ein Mittel zur Bloßlegung konventioneller Verfahren und dient damit der künstlerischen Verfremdung. Indem sie den Leser spüren läßt, was er ansonsten als schon mechanisierte Konvention einfach hinnimmt, verhindert sie ein Erstarren literarischer Gattungen in ihren überkommenen Normen, kann aber eine Gattung auch zerstören. Letzteres impliziert jedoch nicht, daß der Parodie eine verspottende oder gar zerstörerische Absicht eingeschrieben sein muß.

Man könnte trefflich darüber streiten, ob Ovid durch seine Verfremdungen und Parodien die

66 Gauly [95].

67 *Remedia amoris* 359–60, in: Ovid, *Amores* (wie Anm. 7).

68 Vgl. den zuerst 1921 gedruckten Aufsatz Sklovskijs „Der parodistische Roman. Sternes Tristram Shandy“, übersetzt in [25:245–99], und Jurij Tynjanov, „Dostoevskij und Gogol (zur Theorie der Parodie)“, [25:301–71] (zuerst 1929). Zur formalistischen Definition und Funktionsbestimmung der Parodie vgl. weiter die Einleitung von Jurij Striedter in dem zitierten Sammelband [25:XXXIX–XLIII]; ders., [125:39–43]; Erlich [126:258–60].

340 Gattung Liebeselegie nun zur Vollendung geführt oder nicht auch gleichzeitig zerstört hat⁶⁹. Eindeu-
 341 tigkeit scheint mir jedenfalls, daß | nach seiner Benutzung der Konventionen niemand mehr Periphrasen
 und Abbrüche naiv benutzen oder auch verstehen konnte. Ovids Liebesdichtung setzt ein Publi-
 kum voraus, das seine Unschuld verloren hat und vielleicht etwas zu gut Bescheid weiß. Auf diese
 verlorene Unschuld weist das parodistische Offenlegen der Konvention den Leser immer wieder
 hin⁷⁰. Indem Ovid jedes quiddam, jedes cetera gleichsam in Anführungszeichen setzt, fordert er
 den Leser auf, in vollem Bewußtsein hinter den schönen Schein der schamhaften Euphemismen zu
 schauen und über die verschämten Abbrüche hinauszudenken; er zwingt ihn geradezu, sich mit dem
 zynischen elegischen Ich zu identifizieren und sich augenzwinkernd mit ihm zu solidarisieren.

Nicht allen Lesern von Ovids Gedichten jedoch dürfte es angenehm gewesen sein, in die auf diese
 Weise vorgegebene Leserrolle zu schlüpfen und somit zur Solidarisierung mit dem (impliziten) Autor
 geradezu gezwungen worden zu sein. Eine Personengruppe, die über solches literarisches Spiel wohl
 indigniert gewesen sein dürfte, finden wir in der römischen Liebesdichtung häufiger erwähnt. Die
 Elegie stilisiert sich bekanntlich häufig als Gegenwelt zur Realität ihrer Zeit; ihre Dichter betonen,
 sie seien nicht an Gelderwerb, nicht an Politik, schon gar nicht an Kriegsdienst für das Vaterland
 interessiert, sondern wollten ihrer Liebe und ihrer Dichtung leben⁷¹. Häufig wird dieser Kontrast
 anhand von Personengruppen anschaulich gemacht: Der Dichter stellt sein Lebensideal gegen das
 von Soldaten, nüchternen Geschäftsmännern, Reichen oder auch Moralisten. Diese letzteren treten
 uns schon in den Lesbiagedichten Catulls als *senes seueriores* (5, 2: „strenge alte Herren“) entgegen
 und bleiben auch bei den Elegikern eine oft erwähnte Gegenwelt gegen ihre eigene Lebenswahl. Sie
 341 pochen auf die traditionelle Moral und lehnen das elegische *seruitium amoris* als unmännlich und
 unwürdig ab. |

342 Solche Moralprediger erwähnt auch Ovid in seinen Liebesgedichten. In einem langen Exkurs
 der *Remedia amoris* setzt er sich ausführlich mit ihnen auseinander⁷²: Sie hätten kürzlich seine
 Gedichte als zu schamlos kritisiert. Ovid verteidigt sich damit, ihre Vorwürfe gingen ins Leere, denn
 Liebesgedichte verlangten nun einmal eine bestimmte Freizügigkeit (*licentia*); wer also seine Elegien
 lese, dürfe nichts anderes erwarten. Besonders interessant ist nun die Art, wie Ovid diese Apologie
 einleitet. Der Hinweis auf seine Kritiker schließt sich unmittelbar an die schon oben zitierte Passage
 an, in der Ovid seine Leser explizit zur narrativen Mitarbeit einlädt (359–362):

*multa quidem ex illis pudor est mihi dicere, sed tu
 ingenio uerbis concipe plura meis.
 nuper enim nostros quidam carpsere libellos,
 quorum censura Musa proterua mea est.*

Zwar schäme ich mich, vieles davon zu sagen, doch du verstehe in deinem Kopf mehr, als

69 So ist etwa Holzberg [91:74f.] der Ansicht, daß Ovid „das elegische System [...] in den *Amores* abwandelt, parodiert und ad absurdum führt“; als Ziel dieser Parodie bezeichnet Holzberg „literarische Innovation“, „die Entwicklung neuer literarischer Formen aus dem, was die Vorgänger bereits erreicht hatten.“ Der parodistische Aspekt von Ovids Liebesdichtung ist gerade in der neueren Forschung häufiger in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, vgl. etwa Holzberg [91:55–77]; McKeown [127:1, 17f.]; Lyne [64:240–66], bes. 252; Steudel [26]; vor allem mit den *Fasti* beschäftigen sich Brugnoli/Stok [4]. Herausragend ist die Darstellung bei Conte [31], vgl. insbesondere S. 450: “Here [in the *Amores*] is everything, or almost everything, that could be expected of elegy; if there is anything to alarm the reader, it is Ovid’s insistent ostentatiousness, almost as if this code were being displayed more than used, almost as if it wanted above all to speak of itself.” Auch Conte ist der Ansicht, Ovids Parodie habe das Genre letztlich zerstört (453).

70 Vgl. Kennedy [52:61]: “[...] *Amores* 1.1 seems to offer the possibility of being read ‘innocently,’ only to cast doubt on the possibility of an ‘innocent’ reading. Indeed, it constantly appeals to the criterion of ‘propriety’ only to render that criterion problematic by the very terms in which the appeal is made.”

71 Vgl. Burck [84:198–213] und den ‚Steckbrief‘ der Elegie bei Stroth [32], hier 220–4 sowie Glatt [33].

72 Vgl. zu dieser Apologie Conte [31:441–4] und zuletzt Holzberg [91:118–21].

in meinen Worten liegt. Denn unlängst kritisierten bestimmte Leute meine Büchlein; nach ihrem Urteil ist meine Muse schamlos.

Ovid bezeichnet hier, wie das begründende *enim* zeigt, seine Strategie, vieles nur anzudeuten und der Phantasie des Lesers das Ausmalen der Details zu überlassen, als Reaktion auf die Kritik dieser Moralisten, die in drastischen Termini beschrieben wird – *censura* ist ja ein sehr starkes Wort, und das römische Publikum hörte auf jeden Fall die ursprüngliche Bedeutung ‚Censorenamt‘ mit. Die direkte Anrede *sed tu* mit dem folgenden Imperativ ist eine Aufforderung an jeden realen Leser, hier die Rolle des impliziten Lesers anzunehmen und sich nicht so wie diese Censoren zu verhalten. Er wird die Aposiopesen und Euphemismen als gelungenes literarisches Spiel zu würdigen wissen und im Sinne des Dichters fortführen. Und der Hinweis auf die sauerböfischen *quidam*, die dieses Spiel nicht goutieren können, soll sein Vergnügen noch steigern: In modernen Termini gesprochen hat Ovid hier durch die Projektion eines negativen Spiegelbildes eine out group geschaffen, die den Zusammenhalt der in group, also des Dichters und all seiner intelligenten Leser (und wer wollte dazu nicht gehören!) noch verstärkt.

Sicherheit hinsichtlich des Wahrheitsgehaltes von Ovids Behauptung, er verschweige allzu peinliche Details als Reaktion auf Kritik an seinen Werken, ist heute nicht mehr zu gewinnen. Die Tatsache, daß er schon in seinen frühesten Liebesgedichten diese Technik so virtuos handhabt, zeigt jedenfalls, daß er sie nicht ad hoc beim Verfassen der *Remedia* entwickelt hat. Und wie könnte eine solche Strategie auf die Kritiker tatsächlich gewirkt | haben? Sollte es solche Censoren in Rom tatsächlich gegeben haben, so mußte ihnen gerade diese verschwiegene Obszönität besonders unangenehm auffallen. Was mit den vielen *cetera* oder *aliquid* gemeint ist, mußte auch ihnen klar sein. Aber der Dichter braucht es nicht mehr selbst zu sagen, sondern überläßt das Ausmalen der skabrösen Einzelheiten seinem Publikum. So wird in Ovids Gedichten den Censoren die ärgerliche Erkenntnis vermittelt, daß nicht der Dichter oder seine Werke *proterui* sind, sondern sie selbst; sie werden immer wieder daran erinnert, daß Sexuelles und sogar Obszönes, so sehr sie es auch hinter schamhaften Euphemismen zu verbergen suchen, Bestandteil auch ihres Lebens, ihrer Erfahrung ist. Ovid selbst hatte ihnen in einer besonders witzigen Passage der *Amores* vor Augen geführt, daß es gerade das eigene ausschweifende Sexualleben ist, das Menschen hinter verborgenen Signalen Obszönes vermuten läßt. In einer Elegie des ersten Buches gibt er seiner Geliebten Verhaltensregeln für ein Gastmahl, zu dem sie zusammen mit ihrem uir eingeladen ist. Hinter dessen Rücken soll sie mit dem Ich-Erzähler flirten. Zwar muß sie neben dem uir sitzen, um die Form zu wahren, doch soll sie verhindern, daß dieser sie küsse und berühre. Ein Punkt aber bereitet dem elegischen Ich Kopfzerbrechen (*Am.* 1, 4, 41–46):

*haec tamen aspiciam, sed quae bene pallia celant,
illa mihi caeci causa timoris erunt.*

[...]

*multa miser timeo, quia feci multa proterue,
exemplique metu torqueor ipse mei.*

Indes, das alles kann ich sehen, doch was der Mantel gut verbirgt, das wird mir Ursache für dumpfe Furcht sein. [...] Vieles fürchte ich Armer, weil ich vieles schamlos tat, und ich werde von der Angst vor meinem eigenen Beispiel⁷³ gequält.

73 Glenn W. Most weist mich freundlicherweise darauf hin, daß das Motiv des durch sein eigenes Beispiel zu Schaden kommenden Liebesdichters einen Topos der Elegie darstellt, der schon bei Tibull vorkommt (vgl. 1, 6, 10: *heu heu nunc premor arte mea* „weh weh, jetzt bringt mich meine eigene Kunst in Bedrängnis“), bei Ovid jedoch besonders häufig variiert wird, so etwa in den Elegien *Am.* 2, 18 (vgl. 20 *ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis* „weh mir, von meinen eigenen Weisungen werde ich jetzt in Schwierigkeiten gebracht“) und 2, 19 (vgl. 34 *ei mihi, ne monitis torquear ipse meis* „weh mir, daß ich nur nicht von meinen eigenen Lehren gequält werde“); vgl. auch Conte [31:454f.].

So wird es auch den sittenstrengen Moralisten bei der Lektüre der Gedichte Ovids ergangen sein: Sooft sie in Ovids Gedichten auf einen Mantel aus Abbrüchen und schamhaften Andeutungen stoßen, wissen sie aus eigener Erfahrung, was sich darunter alles an Unanständigkeit verbergen kann. Implizit | wird ihnen so bei Ovid vorgehalten, was zwei Generationen später in einem Bruchstück aus Petrons *Satyricon* so ausgedrückt ist: *quid me constricta spectatis fronte Catones | damnatisque nouae simplicitatis opus?* | [...] | *nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?*⁷⁴ („Was schaut ihr Catonen⁷⁵ mich mit gerunzelter Stirn an und verurteilt mein Werk, weil es ungewohnt aufrichtig ist? [...] Denn wer kennt den Beischlaf, wer die Freuden der Venus nicht?“). Menschen dieses Schlages möchten ihre Sexualität am liebsten ganz vergessen, ja sie geben vor, nicht einmal zu wissen, daß sie Geschlechtsorgane besitzen⁷⁶. Ovids Liebesdichtung entlarvt diesen Moralismus als Heuchelei. Wer sie überhaupt lesen und verstehen will, kann nicht anders, als sich seiner Sexualität und seines Wissens darum bewußt zu werden, denn, wie der Dichter Jahre später aus der Verbannung zur Verteidigung seiner *Liebeskunst* selbst schreibt, ihre Verse „lehren nur das Lieben, worauf sich ohnehin ein jeder versteht“ ([...] *quod nemo nescit, amare docent*)⁷⁷.

An den Schluß dieser Untersuchung seien einige Gedanken zu der gesellschaftlichen Realität gestellt, die hinter diesen von Ovid verspotteten Sittenrichtern steckt, und zu den Konsequenzen, die diese Konstruktion der Leserrolle in seinen Gedichten hatte. Über Ovids Verhältnis zur politischen Ordnung des augusteischen Rom und über die Frage, ob seine Dichtungen nun unaugusteisch oder gar antiaugusteisch sind, ist schon allzuviel geschrieben worden⁷⁸, und ich möchte mich an diesen Spekulationen nicht beteiligen. | Stattdessen will ich hier versuchen, den Blick von der angeblichen Einstellung des Dichters weg auf die Reaktion seiner Rezipienten zu richten. Nehmen wir die oben zitierte Passage aus den *Remedia* einmal beim Wort und akzeptieren, daß es tatsächlich in Rom Menschen gab, die seine Dichtung anstößig fanden⁷⁹. Ovid selbst betont an dieser Stelle, seine Liebesgedichte hätten großen Erfolg beim römischen Publikum⁸⁰ und seine Kritiker seien nur eine kleine Gruppe (363f.: *dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe, | quamlibet impugnent unus et alter opus* „sofern ich nur so viel Gefallen errege und meine Gedichte auf aller Lippen sind, mag der eine oder andere mein Werk noch so sehr anfeinden“). Daß es jedoch, wie er sagt, neben Anhängern auch eine solche kleinere Gruppe konservativ und sittenstreng denkender Gegner gegeben hat, ist nicht unwahrscheinlich; beinahe sicher ist, daß der Kaiser zu dieser Gruppe gehört haben dürfte. Nach dem Sieg bei Actium versuchte Augustus (in typisch römischer Manier, darf man sagen), der durch mehrere Generationen Unruhen und Bürgerkrieg in ihren Grundfesten erschütterten römischen Gesellschaft eine Wendung hin zu den großen Sittenmustern einer idealisierten Vergangenheit aufzuoktroieren⁸¹. Aber die Tatsache, daß seine Ehegesetzgebung auf Widerstand in den höchsten Kreisen stieß, zeigt ebenso wie die verzweifelten Rufe der ihm nahestehenden Dichter Virgil und Horaz nach Erneuerung

74 Petronius Arbiter, *Satyricon Reliquiae*, hrsg. von Konrad Mueller, Stuttgart ⁴1995, 132, 15, 1–5.

75 Zu Cato Uticensis als Musterbeispiel des *senex seuerior* vgl. Sullivan [74:64 Anm. 23] und Buchheit [34], bes. 352–356. Das im Fragment des Cornelius Gallus überlieferte *kato* wird von vielen Herausgebern zu *plakato* ergänzt und scheint daher nicht in die Reihe der dort angeführten Belege aufzunehmen, vgl. Stroh [32:236–9].

76 Petron, *Sat.* (wie Anm. 74) 132, 12 spricht daher von dem Teil des Körpers, *quam ne ad cognitionem quidem admittere seuerioris notae homines solerent* („den Leute mit ausgeprägterer Moral nicht einmal ihrer Bekanntschaft zu würdigen pflegen“, Übersetzung von Wilhelm Ehlers).

77 *Tristia*, hrsg. von John Barrie Hall, Stuttgart 1995, I, 1, 112.

78 Ich gebe nur *exempli gratia* einige neue Forschungsbeiträge: Lefèvre [35], hier 190–196; Mackie [36]; Barchiesi [37]; Galinsky [38:261–9]; Holzberg [91:153–6]. Wichtig ist die Klarstellung von Kennedy [39].

79 Vgl. Holzberg [91:76f.]: „Es dürfte überhaupt die lockere Einstellung des poeta/amator gegenüber der Welt der Erotik gewesen sein, die konservative Römer eher schockiert als amüsiert haben muß.“

80 Vgl. auch *Trist.* 4, 10, 59f. 121–130.

81 Vgl. hierzu Frank [40]. Galinsky [38:363–70] betont zu Recht die für heutige Betrachter oft schwer zu entwirrende Mischung aus traditionellen und innovativen Elementen in der augusteischen Politik und Kultur.

345 der Sitten⁸², daß eine Rückkehr zur alten Einfachheit und Sittenreinheit nicht möglich war. Man
 — konnte einer Gesellschaft, in der Reichtum und *dolce vita* für viele Angehörige der Oberschicht
 346 zum Normalzustand geworden war, nicht einfach eine Rückkehr zu den einfachen Bauernhütten
 verordnen, die ihre Vorfahren (zumindest nach der Darstellung der offiziellen Propaganda) bewohnt
 hatten⁸³.

Ovid selbst hat die Unmöglichkeit einer solchen Rückkehr in seinen Gedichten mehrfach auf
 bisweilen geradezu provozierende Art hervorgehoben; am bekanntesten ist sicherlich eine Passage
 aus dem dritten Buch der *Ars*, in der er die moderne Verfeinerung der Sitten der alten *rusticitas*
 entgegenstellt: *prisca iuuent alios. ego me nunc denique natum | gratulor. haec aetas moribus apta*
meis (3, 121f.: „mögen andere sich am Altehrwürdigen erfreuen; ich bin froh, erst jetzt geboren
 zu sein. Dieses Zeitalter paßt zu meinem Lebenswandel“)⁸⁴. Das moderne Rom bietet für jeden
 Geschmack das Richtige; Venus ist in der Stadt die uneingeschränkte Herrscherin (*Am.* 1, 8, 42: *at*
Venus Aeneae regnat in urbe sui)⁸⁵. Noch in der Verteidigung seiner Dichtung, die er aus dem Exil in
 Tomis nach Rom sendet (*Trist.* 2, 207–572)⁸⁶, betont er diesen Gedanken: Seine *Liebeskunst* füge sich
 nur folgerichtig in den Kontext der Großstadt Rom, in der alles zum Genuß der Freuden des Lebens
 und insbesondere der Liebe einlade (279–306). Er führt weiter aus, es heiße seiner Dichtung allzuviel
 346 Macht zuschreiben, wenn man gerade in ihr die Ursache für angeblichen Sittenverfall sehen wollte;
 — vielmehr sei die römische Gesellschaft allen möglichen Versuchungen ausgesetzt. Die Gefahr gehe
 347 jedoch nicht von diesen Versuchungen selbst aus, sondern von der geistigen Verfassung derjenigen,
 die ihnen ausgesetzt seien. Wer in seiner Dichtung etwas Anstößiges sehe, der zeige damit doch nur,
 daß seine eigene Seele unrein sei (301: *omnia peruersas possunt corrumpere mentes*).

Wenn Ovid gehofft hatte, sich durch diese Argumentation tatsächlich gegen Vorwürfe verteidigen
 zu können⁸⁷, so muß er die Wirkung seiner Dichtung gänzlich falsch eingeschätzt haben. Vielmehr
 mußte aufgrund dieser Situation Ovids Werk für manch einen sittenstrengen Leser ein besonderes
 Ärgernis sein, denn es begnügte sich nicht damit, selbst lasziv und frivol zu sein (diesen Vorwurf
 hätte man gegen eine ganze Reihe römischer Dichter seit Catull erheben können), sondern es hielt

- 82 Dazu immer noch wertvoll William [42], auch wenn seine These, Augustus habe schon im Jahr 27 v. Chr. ein erstes Mal den (erfolgslosen) Versuch einer Ehegesetzgebung gemacht, mittlerweile von Badian [43] überzeugend widerlegt worden ist (vgl. jedoch Galinsky [38:131 mit Anm. 114].
- 83 Vgl. Gauly [95:167f.]: „Daß sein neues Rom, das von ihm ermöglichte Leben in Frieden und Sicherheit das Gedeihen der *dolce vita* förderte, war von Augustus nicht intendiert, zielte seine Politik doch darauf, den traditionellen römischen Wertvorstellungen, die noch aus dem archaischen, bäuerlichen Rom stammten, wieder Geltung zu verschaffen. In der führenden Schicht Roms aber gab es ein starkes Bedürfnis, die Annehmlichkeiten der neuen Zeit ohne Einschränkung zu genießen [...]“ Vgl. auch Holzberg [91:50–2].
- 84 Solche Passagen bei Ovid kehren den bei den anderen Elegikern häufig zu findenden Topos um, daß in der guten alten Zeit die Liebe einfacher und aufrichtiger gewesen sei (so etwa Tibull 2, 2, 69–74 oder Propertius 3, 13, 25–46); Ovid hingegen bevorzugt die modernen Frauen, die vielleicht weniger treu sind, dafür aber besser riechen, vgl. *Medicamina* 11f.: *forsitan antiquae Tatio sub rege Sabinae | maluerint quam se rura paterna coli* („vielleicht waren die alten Sabinerinnen unter König Tatio mehr an Feldarbeit als an Körperpflege interessiert“).
- 85 Vgl. den fast wortgleichen Vers *Ars* 1, 60: *mater in Aeneae constitit urbe sui*. Ähnlich auch *Am.* 3, 4, 38: *rusticus est nimium, quem laedit adultera coniunx, | et notos mores non satis urbis habet* („allzu bäurisch ist, wen ein Ehebruch seiner Frau verletzt, und er kennt den Lebenswandel der Stadt [Rom] nicht gut genug“). Zur Bedeutung, die das augusteische Rom für Ovids Liebesdichtung hat, vgl. auch Gauly [95:164–71].
- 86 Vgl. zu *Trist.* 2 zuletzt Williams [44:154–209], zur Verteidigung seiner Liebesdichtung besonders S. 193–209. Nicht klar geworden ist mir der Standpunkt von Holleman [45].
- 87 Auch Williams [44:202–4] hebt hervor, daß Ovids Argumente kaum geeignet sind, ihm die verlorene Sympathie des Kaisers wiederzugewinnen. Er erklärt dies damit, der Text sei von vornherein für zwei verschiedene Ebenen des Verständnisses konzipiert worden: Während die apologetische Textoberfläche auf Augustus berechnet sei, hätten andere Leser das parodistische und subversive Spiel durchschaut und ihre helle Freude an dieser Frechheit gehabt. Auch der Hinweis auf explizite erotische Darstellungen im Haus des Augustus in den Versen 521–528 dürfte kaum geeignet gewesen sein, die Laune des Kaisers zu bessern – wenn denn in V. 521 tatsächlich *uestris* (und nicht vielmehr *nostris*) zu lesen ist, wofür Myerowitz [46] gewichtige Gründe vorgebracht hat.

der Gesellschaft gewissermaßen einen Spiegel vor und schien ihr zu sagen: Ich habe es gar nicht nötig, besonders unanständig zu sein – das seid ihr schon selbst. Ovids parodistischer Gebrauch von Abbrüchen, Indefinitpronomina und Euphemismen machte deutlich, daß die Obszönität nicht in der Dichtung lag, sondern in der Gesellschaft. Man kann sich daher vorstellen, daß ein Teil dieser Gesellschaft recht froh über die Verbannung des Dichters war: Durch die Entfernung dieses Sündenbocks erlaubte ihnen Augustus, ihre eigene Unmoralität zu vergessen und sich wieder als aufrechte und sittenstrenge Bürger zu fühlen. Vielleicht darf man in diesem Sinn eine Bemerkung des Kompilators interpretieren, der wohl im vierten Jahrhundert die unter dem Namen des Aurelius Victor überlieferte *Epitome de Caesaribus* verfaßte (übrigens einen der wenigen antiken Texte außer Ovids Werken, der die Verbannung des Dichters erwähnt). Der Anonymus berichtet über Augustus (I, 24): |

347

348

*cum esset luxuriae seruiens, erat tamen eiusdem uitii seuerissimus ultor, more hominum, qui in ulciscendis uitiiis, quibus ipsi uehementer indulgent, acres sunt. nam poetam Ouidium, qui et Naso, pro eo, quod tres libellos amatoriae artis conscripsit, exilio damnauit.*⁸⁸

Obwohl er selbst Sklave seiner Genußsucht war, war er doch zugleich auch strengster Bestrafer dieses Lasters, nach Art der Menschen, die bei der Bestrafung der Laster, denen sie selbst besonders obliegen, scharf vorgehen. Denn er verurteilte den Dichter Ovidius Naso zur Verbannung, weil er drei Büchlein über die Liebeskunst geschrieben hatte.

Man wird den historischen Wert dieser Passage nicht überbewerten wollen⁸⁹; dennoch darf man konstatieren, daß der Kompilator die moralische Entrüstung des Kaisers gerade dadurch besonders angestachelt sieht, daß er selbst von den von Ovid beschriebenen Lastern nicht frei war. Eine solche Reaktion mußte durch die hier analysierte Art der Wirkung dieser Gedichte auf den Rezipienten noch verstärkt werden. Mit diesen Gedanken möchte ich nicht einen weiteren Beitrag zu den Spekulationen über die Ursachen von Ovids Verbannung liefern⁹⁰, sondern versuchen, ihre Wirkung auf eine (wahrscheinlich kleine) Gruppe römischer Leser zu beschreiben: Ovid wurde verbannt als ein Symptom der eigenen proteruitas; mit ihm wurde man einen Teil der eigenen Unanständigkeit los – oder zumindest das schlechte Gewissen darüber.

Ovids Dichtung wirkte also gerade deshalb auf manche Leser seiner Epoche so provozierend, weil sie bei der Produktion eines Gefühles von Solidarität zwischen Lesern und implizitem Autor so erfolgreich war. Wenn ich | als Schlußwort diesen Aspekt seiner Dichtung zusammenfassend darzustellen versuche, so fällt mir ein Witz aus wilhelminischer Zeit ein – ich hoffe, man verzeiht mir diesen despektierlichen Vergleich, wobei ich gleichzeitig sicher bin, daß Ovid nichts dagegen hätte: Die gutbürgerliche Ehefrau teilt abends ihrem Mann mit, man müsse das gerade erst eingestellte Dienstmädchen wieder entlassen. Auf die Frage „Warum?“ antwortet sie: „Den ganzen Tag diese schmutzigen Lieder!“ „Wie“, fragt der Mann, „singt sie die?“ – „Nein noch schlimmer, sie pfeift sie bloß!“

348

349

88 Sextus Aurelius Victor, *Liber de Caesaribus, Origo gentis Romanae, Liber de uiris illustribus, Epitome de Caesaribus*, hrsg. von Franz Pichlmayer und Roland Gruendel, Leipzig ²1966 (¹1961), I, 24.

89 Problematisch ist beispielsweise, wie Knox [47:32] einem weiten Publikum solche Spekulationen als historische Fakten präsentiert: „But there is no moral reformer more fanatical than a reformed rake [...]“

90 Die (teilweise sehr phantasievollen) Konstruktionen reißen auch in den letzten Jahren nicht ab; an dieser Stelle sei nur auf den (so weit ich sehe) letzten Beitrag verwiesen, der die ältere Literatur umfassend aufarbeitet: Verdière [48]. Dagegen sollte man sich immer wieder die heilsame Skepsis von Syme [49:21 5–29] vor Augen führen. Mit der unlängst wiederbelebten These, Ovids Exil sei nichts weiter als eine Fiktion, die der Dichter auf seinem bequemen Sofa in Rom ausgedacht und in den *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* ausgeführt habe, kann ich nicht hier nicht auseinandersetzen, sondern lediglich feststellen, daß ich sie für extrem unwahrscheinlich halte. Zu Ovids Exil vgl. zuletzt Richmond [50].

Zitierte Literatur

- [1] Bakhtin, Mikhail M.: *Rabelais and his World*, Cambridge (Mass.) 1968 (urspr. russisch, Moskau 1965).
- [2] Booth, Wayne C.: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988.
- [3] Booth, Wayne C.: *A Rhetoric of Irony*, Chicago 1974.
- [4] Brugnoli, Giorgio und Stok, Fabio: *Ovidius παρωδήσας* (Testi e studi di cultura classica 10), Pisa 1992.
- [5] Bundy, Elroy L.: *Studia Pindarica*, 2 Bde., Berkeley 1962 (Nachdruck 1986).
- [6] Carey, Christopher: „Three Myths in Pindar: *N. 4, O. 9, N. 3*“, *Eranos* 78 (1980) 143–62.
- [7] Cohen, Ted: „Metaphor and the Cultivation of Intimacy“, *Critical Inquiry* 5 (1978) 3–12.
- [8] Foucault, Michel: *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969.
- [9] Fuhrer, Therese: *Die Auseinandersetzung mit den Chorlyrikern in den Epinikien des Kallimachos* (Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft 23), Basel 1992.
- [10] Fuhrer, Therese: „A Pindaric Feature in the Poems of Callimachus“, *American Journal of Philology* 109 (1988) 53–68.
- [11] Harder, M. Annette: „Untrodden Paths: Where Do They Lead?“, *Harvard Studies in Classical Philology* 93 (1990) 287–309.
- [12] Harrison, Stephen J.: *Virgil Aeneid 10, with Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 1991.
- [13] Hinds, Stephen: *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge (Engl.) 1998.
- [14] Hollis, Adrian S.: *Callimachus, Hecale*, Oxford 2009.
- [15] Hunter, Richard: *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge 1993.
- [16] Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972.
- [17] Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanzer Universitätsreden 28), Konstanz 1974 (Nachdruck in [24] 228–52).
- [18] Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (UTB 636), München 1994.
- [19] Köhnken, Adolf: „Pindar as Innovator: Poseidon Hippios and the Relevance of the Pelops Story in Olympian 1“, *Classical Quarterly* 24 (1974) 199–206.
- [20] Miller, John F.: „The *Fasti* and Hellenistic Didactic: Ovid's Variant Aetiologies“, *Arethusa* 25 (1992) 11–31.
- [21] Most, Glenn W.: *The Measures of Praise. Structure and Function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes* (Hypomnemata 83), Göttingen 1985.
- [22] Race, William H.: „Elements of Style in Pindaric Break-Offs“, *American Journal of Philology* 110 (1989) 189–209 (Nachdruck in [23] 41–57).
- [23] Race, William H.: *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta 1990.
- [24] *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von Rainer Warning (UTB 303), München 1979.
- [25] *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter (Uni-Taschenbücher 40), München 1981.
- [26] Steudel, Marion: *Die Literaturparodie in Ovids „Ars amatoria“* (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 25), Hildesheim 1992.
- [27] Thummer, Erich: *Pindar, Die isthmischen Gedichte: textkritisch herausgegeben, übersetzt und kommentiert, mit einer Analyse der pindarischen Epinikien*, 2 Bde., Heidelberg 1968–9.
- [28] Thummer, Erich: *Die Religiosität Pindars* (Commentationes Aenipontanae 13), Innsbruck 1957.
- [29] Schanz, Martin und Hosius, Carl: *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, Zweiter Teil, *Die römische Litteratur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian*, München 1935.
- [30] Mertner, Edgar und Mainusch, Herbert: *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt am Main 1970.
- [31] Conte, Gian Bagio: „Love without Elegy: The *Remedia amoris* and the Logic of a Genre“, *Poetics Today* 10 (1989) 441–469 (Nachdruck in [51] 35–65).
- [32] Stroh, Wilfried: „Die Ursprünge der römischen Liebeselegie. Ein altes Problem im Licht eines neuen Fundes“, *Poetica* 15 (1983) 205–246.
- [33] Glatt, Martin: *Die „andere Welt“ der römischen Elegiker. Das Persönliche in der Liebesdichtung* (Studien zur klassischen Philologie 54), Frankfurt am Main 1991.

- [34] Buchheit, Vinzenz: „Catull an Cato von Utica (c. 56)“, *Hermes* 89 (1961) 345–356.
- [35] Lefèvre, Eckard: „Die unaugusteischen Züge der augusteischen Literatur“, in: [53], 2, 173–196.
- [36] Mackie, Nicola: „Ovid and the Birth of *Maiestas*“, in: [54], 83–97.
- [37] Barchiesi, Alessandro: *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley 1997 (urspr. italienisch, Rom 1994).
- [38] Galinsky, Karl: *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton 1996.
- [39] Kennedy, Duncan F.: „‘Augustan’ and ‘Anti-Augustan’: Reflections on Terms of Reference“, in: [54], 26–58.
- [40] Frank, Richard I.: „Augustan Elegy and Catonism“, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2, 30, 1 (1982) 559–579.
- [41] Beutin, Wolfgang: *Sexualität und Obszönität. Eine literaturpsychologische Studie über epische Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance*, Würzburg 1990.
- [42] William, Gordon: „Poetry in the Moral Climate of Augustan Rome“, *Journal of Roman Studies* 52 (1962) 28–46.
- [43] Badian, Ernst: „A Phantom Marriage Law“, *Philologus* 129 (1985) 82–98.
- [44] Williams, Gareth D.: *Banished Voices. Readings in Ovid’s Exile Poetry*, Cambridge (Engl.) 1994.
- [45] Holleman, Aloysius W. J.: „Zum Konflikt zwischen Ovid und Augustus“, in: [53], 2, 378–393.
- [46] Myerowitz, Molly: „The Domestication of Desire: Ovid’s *Parva Tabella* and the Theater of Love“, in: [55], 131–157.
- [47] Knox, Bernard: „Playboy of the Roman World“, *The New York Review of Books* 45 Nr. 1 (15. Januar 1998) 32–36.
- [48] Verdière, Raoul: *Le Secret du voltigeur d’amour ou le mystère de la relégation d’Ovide* (Collection Latomus 218), Brüssel 1992.
- [49] Syme, Ronald: *History in Ovid*, Oxford 1978 (Nachdruck 1998).
- [50] Richmond, John: „The Latter Days of a Love Poet. Ovid in Exile“, *Classics Ireland* 2 (1995) 97–120.
- [51] Conte, Gian Biagio: *Genres and Readers. Lucretius, Love Elegy, Pliny’s Encyclopedia*, Baltimore 1994 (urspr. italien., 1991).
- [52] Kennedy, Duncan F.: *The Arts of Love. Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*, Cambridge (Engl.) 1993.
- [53] *Saeculum Augustum*, hrsg. von Gerhard Binder (Wege der Forschung 266. 512. 632), 3 Bde., Darmstadt 1987.
- [54] *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, hrsg. von Anton Powell, London 1992.
- [55] *Pornography and Representation in Greece and Rome*, hrsg. von Amy Richlin, Oxford 1991.
- [56] *Ovid*, hrsg. von J. W. Binns, London 1973.
- [57] *Acta conventus omnium gentium Ovidianis studiis fovendis*, hrsg. von Nicolae I. Barbu, Eugen Dobroiu und Mihail Nasta, Bukarest 1976.
- [58] *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, hrsg. von Michelangelo Picone und Bernhard Zimmermann, Stuttgart 1994.
- [59] *Karnevalleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, hrsg. von Siegmund Döpp (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 13), Trier 1993.
- [60] *Zetesis. Album amicorum door vrienden en collega’s aangeboden aan Prof. Dr. E. de Strycker*, hrsg. von Théodore Lefèvre, Antwerpen 1973.
- [61] Richlin, Amy: *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*, New Haven 1983.
- [62] Ian M. Le M. Du Quesnay: „The *Amores*“, in: [56], 1–48.
- [63] Albrecht, Michael von: „Qua arte narrandi Ovidius in Amoribus usus sit“, in: [57], 57–63.
- [64] Lyne, Richard O. A. M.: *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*, Oxford 1980.
- [65] Zimmermann, Bernhard: „Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum. Zur Poetik der Liebesdichtung Ovids“, in: [58], 1–21.
- [66] Schubert, Werner: „Ovid, Am. 1, 5 und die Gestalt der Corinna“, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 19 (1993) 145–159.
- [67] Feichtinger, Barbara: „Poetische Fiktion bei Properz“, *Grazer Beiträge* 16 (1989) 143–182.
- [68] Godman, Peter: „Ovid’s Sex-Life. Classical Forgery and Medieval Poetry“, *Poetica* 27 (1995) 101–112.
- [69] Thomas, Richard F.: „Turning Back the Clock“, *Classical Philology* 83 (1988) 54–69.

- [70] Holzberg, Niklas: *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt 2015.
- [71] Frécaut, Jean Marc: „Vérité et fiction dans deux poèmes des *Amours* d’Ovide, I, 5 et III, 5“, *Latomus* 27 (1968) 350–361.
- [72] Fransson, R. M.: „Ovid Rox“, *Classical Journal* 86 (1990–91) 176–182.
- [73] Henderson, Jeffrey: *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York 1991.
- [74] Sullivan, John P.: *Martial: The Unexpected Classic. A Literary and Historical Study*, Cambridge (Engl.) 1991.
- [75] Nilsson, Nils-Ola: *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz* (Studia Latina Holmiensia 1), Uppsala 1952.
- [76] Richlin, Amy: „Invective against Women in Roman Satire“, *Arethusa* 17 (1984) 67–80.
- [77] Freudenburg, Kirk: *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, Princeton 1993.
- [78] Wilkinson, Lancelot P.: *Ovid Recalled*, Cambridge (Engl.) 1955.
- [79] Rösler, Wolfgang: „Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland“, in: [59], 75–97.
- [80] Adams, James N.: *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore 1995.
- [81] Wendt, Wilhelm: *Ciceros Brief an Paetus IX 22*, Borna-Leipzig 1929 (Diss. Gießen).
- [82] Dyck, Andrew R.: *A Commentary on Cicero, De officiis*, Ann Arbor 1996.
- [83] Burck, Erich: *Römische Liebesdichtung* (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft N.F. 29), Kiel 1961 (Nachdruck in [84] 198–213).
- [84] Burck, Erich: *Vom Menschenbild in der römischen Literatur*, Heidelberg 1966.
- [85] Rudd, Niall: „Theme and Imagery in Propertius 2.15“, *Classical Quarterly* 32 (1982) 152–155.
- [86] Stahl, Hans-Peter: *Propertius: “Love” and “War.” Individual and State under Augustus*, Berkeley 1985.
- [87] Reekmans, Tony: „Pudor in Ovidius’ *Ars amatoria*“, in: [60], 373–395.
- [88] Hollis, Adrian S.: „The *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*“, in: [56], 84–115.
- [89] Frécaut, Jean Marc: *L’Esprit et l’humour chez Ovide*, Grenoble 1972.
- [90] Woyteck, Erich: „Die unlauteren Absichten eines Ehrenmannes (Zur Doppelbödigkeit von Ovid, *Amores* 1, 3)“, *Wiener Studien* 107–108 (1994–95) 417–438.
- [91] Holzberg, Niklas: *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997.
- [92] Davis, John T.: „*Amores* 1, 4, 45–48 and the Ovidian Aside“, *Hermes* 107 (1979) 188–199.
- [93] Albrecht, Michael: *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion* (Spudasmata 7), Hildesheim 1994.
- [94] Sharrock, Alison: *Seduction and Repetition in Ovid’s Ars amatoria 2*, Oxford 1994.
- [95] Gauly, Bardo Maria: *Liebeseerfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids Amores* (Studien zur klassischen Philologie 48), Frankfurt am Main 1990.
- [96] Beck, Marcus: *Die Epistulae Heroidum XVIII und XIX des Corpus Ovidianum. Echtheitskritische Untersuchungen* (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums 1. Reihe: Monographien 11), Paderborn 1996.
- [97] Kenney, Edward J.: *Ovid, Heroides, XVI–XXI*, Cambridge (Engl.) 1996.
- [98] Knox, Peter E.: *Ovid, Heroides. Select Epistles*, Cambridge (Engl.) 1995.
- [99] Fränkel, Hermann: *Ovid. A Poet between Two Worlds* (Sather classical lectures 18), Berkeley 1945.
- [100] Rosati, Gianpiero: *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistulae XVIII–XIX: Leander Heroni, Hero Leandro*, Florenz 1996.
- [101] Heinze, Theodor: *P. Ovidius Naso, Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason. Mit einer Beilage: Die Fragmente der Tragödie Medea. Einleitung, Text und Kommentar*, hrsg. von Publius Ovidius Naso (Mnemosyne Suppl. 170), Leiden 1997.
- [102] Courtney, Edward: „Echtheitskritik. Ovidian and Non-Ovidian Heroides Again“, *Classical Journal* 93 (1998) 157–166.
- [103] Palmer, Arthur: *P. Ovidii Nasonis Heroides with the Greek Translation of Planudes*, Oxford 1898.
- [104] Parker, Robert: *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 2003.
- [105] Richardson, Nicholas J.: *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974 (Nachdruck 1998).
- [106] Davis, Gregson: „Silence and Decorum: Encomiastic Convention and the Epilogue of Horace *Carm.* 3.2“, *Classical Antiquity* 2 (1983) 9–26.
- [107] Bossler, Karl: „Ueber Pindar’s neunte olympische ode“, 20 (1863) 193–210.
- [108] Craik, Elizabeth M.: „Pindar, Olympian I and IX“, *Emerita* 46 (1978) 137–140.

- [109] Hubbard, Thomas K.: „The ‘Cooking’ of Pelops: Pindar and the Process of Mythological Revisionism“, *Helios* 14 (1987) 3–21.
- [110] Gorsen, Peter: *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft* (Rororo 8015), Reinbek bei Hamburg 1969.
- [111] Livrea, Enrico: *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus* (Biblioteca di studi superiori 60), Florenz 1973.
- [112] Janko, Richard: *The Iliad. A Commentary. Books 13–16*, Cambridge (Engl.) 1995.
- [113] Stempel, Wolf-Dieter: „Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem“, in: [120], 187–205.
- [114] Scholes, Robert: *Structuralism in Literature. An Introduction*, New Haven 1974.
- [115] Muth, Robert: *Träger der Lebenskraft. Ausscheidungen des Organismus im Volksglauben der Antike*, Wien 1954.
- [116] Muth, Robert: „Urin“, *RE Suppl.* 11 (1968) 1291–1303.
- [117] Herter, Hans: „Harn“, *Reallexikon für Antike und Christentum* 13 (1986) 618–634.
- [118] Fordyce, Christian J.: *P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII–VIII with a Commentary. Introduction by P. G. Walsh, Edited by John D. Christie*, Oxford 1977 (Nachdruck Bristol 2001).
- [119] Newlands, Carole E.: *Playing with Time. Ovid and the Fasti* (Cornell studies in classical philology 55), Ithaca 1995.
- [120] *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. von Hans Robert Jauf (Poetik und Hermeneutik 3), München 1968.
- [121] Rosokoki, Alexandra: *Die Erigone des Eratosthenes* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften Neue Folge, 2. Reihe, 94), Heidelberg 1995.
- [122] Gow, A. S. F. und Page, Denys: *The Greek Anthology, 2 The Garland of Philip*, Cambridge (Engl.) 1968 (Nachdruck 2008).
- [123] Degani, Enzo: „Argentarius. [I, Marcus]“, *Der Neue Pauly* 1 (Stuttgart 1996) 1060.
- [124] King, Joy K.: „The Two Galluses of Propertius’ Monobiblos“, *Philologus* 124 (1980) 212–230.
- [125] Striedter, Jurij: *Literary Structure, Evolution, and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Harvard studies in comparative literature 38), Cambridge, Mass. 1989.
- [126] Erlich, Victor: *Russian Formalism. History – Doctrine*, The Hague 41980.
- [127] McKeown, James C.: *Ovid, Amores. Text, Prolegomena and Commentary* (Arca 20. 22. 36), 3 Bde., Leeds 1987–1998.

First published in: *Poetica* 30 (1998)